



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea Magistrale

**Dai margini al centro:
i film indipendenti di Pechino**

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

Laureando

Siria Falleroni

Matricola 888222

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

前言	3
AVVERTENZE	5
INTRODUZIONE	6
1.GLI ARTISTI DEL VILLAGGIO DI YUANMINGYUAN: UN CASO STUDIO	10
1.1 Premesse di ricerca	10
1.2 Coordinate storico-culturali	11
1.3 Considerazioni sulla rappresentazione di Yuanmingyuan	15
1.4 <i>Liulang Yuanmingyuan</i> : gli artisti nomadi	19
1.4.1 Scegliere Pechino	22
1.4.2 Abitare Pechino	25
1.4.3 L'arte o la morte	28
1.4.4 Sgomberi	35
1.5 Le rovine del tempo: il documentario e la memoria	39
1.6 Apparato fotografico	41
2.ABITARE I MARGINI: L'UMANITÀ DI PECHINO	43
2.1 Note introduttive	43
2.2 La mia telecamera non mente: contingenza, autenticità e marginalità	45
2.3 Chi abita Pechino?	50
2.3.1 Gli artisti	51
2.3.2 I giovani <i>liulangzhe</i>	60
2.3.3 I lavoratori migranti	70
2.4 Riepilogo conclusivo	93
2.5 Apparato fotografico	94
3.DEMOLIRE E RILOCARE: PECHINO E LO SPAZIO	98
3.1 Premesse sulla struttura di Pechino	98

3.2 Il centro: piazza Tiananmen	101
3.3 Pechino	122
3.3.1 Luoghi simbolo	122
3.3.2 Demolizioni	125
3.4 Il terzospazio nei film indipendenti di Pechino	136
CONCLUSIONI	143
BIBLIOGRAFIA	147
SITOGRAFIA	156
FILMOGRAFIA	160
RINGRAZIAMENTI	164

前言

这篇论文的想法起源于 2020/2021 学年的中国电影课程。主要反映的是 90 年代初在北京圆明园附近创建的艺术群体以及他们呈现的独立纪录片：吴文光（1990 年）和赵亮（1995 年）的《告别圆明园》（高别圆明园。。圆明园的艺术社区具有重要的意义，作为北京的第一个画家村，在中国当代艺术中带来深远影响。尽管时间不长（1989-1995 年），但圆明园艺术家的分散加速了“798 艺术区”和宋庄村的形成，这是今天北京最大、人口最多的艺术社区。

随后，从圆明园村的经验分析出发，我将研究扩展到整个北京城。本论文采用了与我的研究相同的程序：从圆明园村这一有限的外围现实出发，我分析了独立电影作品中所呈现的北京现实。我们已经看到北京是如何成为新一代独立纪录片制作人发展的首选之地。事实上，大多数电影人都在北京电影学院学习，最后在首都的外围游荡，分散机构中心，记录社会“边缘”主体的存在。主要的主角是艺术家、流浪者和农民工。这些群体中的每一个都经历了中国新的社会经济体系的影响，融入首都的愿望，以及愿望和现实之间的障碍，尽管方式不同。北京的边缘化主体出现在屏幕上，意味着他们被重新定位在城市本身的中心。

关于纪录片运动的特点和历史，学术界已经讨论了很多，但是我想强调的是，“图像和产生图像的伦理之间的联系”。这是怎样的链接？它是电影制作者和主体之间的动态关系，在这种情况下，主体是北京居民。通过对众多作品的比较，主要是纪录片的性质，本文旨在研究“电影的北京”。我知道如果对所有以北京为背景的电影进行分析需要更长的时间。正是出于这个原因，我决定主要处理纪录片。此外，另一个重要的问题是对学术层面很少讨论的纪录片进行仔细研究。事实上，找到这些电影需要花费大量时间和精力。

本论文共分为三章。第一章是关于圆明园艺术社区的案例研究。在简单的历史介绍之后，我分析了独立纪录片制作人的三部作品。吴文光的《流浪北京》（1990 年）、赵亮的《告别，圆明园》（1995 年）和胡杰的《圆明园的艺术》（1995 年）。三重对比旨在勾勒出圆明园社区中存在的文体特征。主要主题涉及艺术家们在殖民地和北京所面临的社会和经济困难，与艺术创作经验的关系以及与圆明园的关系。另一

个关键点在于圆明园村的拆除，以及随后艺术家们分散到北京的城市结构中，其影响在今天仍然明显，并在第二章中得到了回应。

在第二章中，对首都边缘地区的调查得到了扩展，重点是生活在北京的人的边缘经验。我问自己的一些问题是：谁是北京独立电影的居民？独立电影人和他们的摄影机的电影目光指向了哪些主题？在这些作品中，对居住在北京的人口的描写是否有相似之处？在开篇，我简要地讨论了中国独立纪录片运动的一些关键概念，如偶现场、现实性和边缘性。也反思了电影制作人与基层（由农民、工人和被剥夺者组成的综合社会阶层）之间在银幕内外的关系的独特性。本章分析了首都确定的三个主要类别：艺术家、年轻的流浪者和农民工。

第三章重点介绍北京市中心。我试图回答的问题是：人们与首都的象征性场所（如天安门广场）之间存在什么样的关联？北京发生了什么样的变化？这些变化是否影响了社会结构？北京在独立纪录片中的形象如何？在简单介绍了北京的城市结构之后，我分析了张元和段金川的纪录片《广场》（1994年）、王禾的《外面》（2005年）和睢安琪的《北京的风很大》（2000年）中的天安门广场。最后，在介绍了一些北京的象征性场所，如胡同、四合院和军队大院后，我谈到了拆迁的问题。我通过分析一些涉及该主题的独立纪录片，深入研究了拆迁问题。

我坚持在分析的电影中加入大量精心挑选的图像和序列，因为我认为在处理电影时，如果没有其最重要的组成部分——视觉部分，是比较无用的。

INTRODUZIONE

L'idea cardine di questo elaborato nasce nell'anno accademico 2020\2021, nell'ambito del corso di cinema cinese tenuto dalla professoressa Elena Pollacchi. La riflessione principale verteva, in una fase embrionale, sulla comunità di artisti creatasi nei primi anni Novanta nelle vicinanze dell'Antico palazzo d'Estate (Yuanmingyuan), a Pechino, presentata nei documentari indipendenti, *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing* 流浪北京) di Wu Wenguang (1990) e *Farewell, Yuanmingyuan* (*Gaobie Yuanmingyuan* 告别圆明园) di Zhao Liang (1995). La comunità artistica di Yuanmingyuan è di significativo interesse poiché costituisce il primo esempio di colonia artistica la cui importanza riverbera, tutt'ora, nell'ambito dell'arte contemporanea. Nonostante la breve durata della colonia (1989-1995), la disseminazione degli artisti porta alla formazione del "798 Art District" (798 *yishuqu* 艺术) e del villaggio di Songzhuang (*Songzhuang yishuqu* 宋庄艺术区), ad oggi la comunità artistica più grande e popolosa di Pechino.

Successivamente, una più ampia teoria elaborata da Tomasi e Dalla Gassa, relativa alle produzioni cinematografiche cinesi indipendenti – che legge i vari *focus* di riferimento dei film come cerchi concentrici che partono dal "centro gravitazionale", l'occhio del regista, attorno al quale ruotano artisti e figure socialmente marginali¹ – mi ha spinto ad interrogarmi se tale visione concentrica potesse essere applicata alla città di Pechino. L'elaborato utilizza, essenzialmente, lo stesso *modus operandi* perseguito in fase di ricerca: a partire da una ristretta realtà periferica – il villaggio di Yuanmingyuan – ho analizzato la realtà pechinese, così come si palesa nelle opere cinematografiche indipendenti, fino a giungere al centro della città. Si è già discusso molto a livello accademico circa le caratteristiche e la storia del movimento documentarista, ciò che si vuole qui evidenziare è, piuttosto, il legame tra "l'immagine e l'etica che l'ha prodotta"², ossia le dinamiche che intercorrono tra il regista ed i soggetti che, in questo caso, sono gli abitanti di Pechino. Attraverso un raffronto tra numerose opere, principalmente di natura documentarista, il presente elaborato mira allo studio di una Pechino città-filmica. Mi rendo conto che una disamina di tutte le produzioni cinematografiche ambientate a Pechino avrebbe richiesto tempi più lunghi. Proprio per questo motivo, si è deciso di trattare principalmente di documentari. Inoltre, un altro punto nodale consiste nell'attenta ricerca di documentari poco dibattuti a livello accademico poiché

¹ MARCO DALLA GASSA E DARIO TOMASI, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, UTET, Novara 2010, pp.20-21.

² *Ibidem*.

estremamente complessi da reperire. Rintracciare e rinvenire alcune delle opere studiate in questa sede ha richiesto un ragguardevole quantitativo di tempo e lavoro.

La tesi consta di tre capitoli. Il primo è dedicato ad un caso studio sulla comunità artistica di Yuanmingyuan, l'unità minima del discorso tra margini e centro. Dopo una breve presentazione storica, ivi affronto tre opere di documentaristi indipendenti: *Bumming in Beijing* di Wu Wenguang (1990), *Farewell, Yuanmingyuan* di Zhao Liang (1995) e *The Artists of the Old Yuanmingyuan* di Hu Jie (1995). Il triplice raffronto si prefigge di delineare gli stilemi presenti nella comunità di Yuanmingyuan e come questi si presentino nelle produzioni cinematografiche indipendenti dei primi anni Novanta. I perni tematici ruotano attorno alle difficoltà (sociali ed economiche) riscontrate dagli artisti all'interno della colonia e nella capitale, al rapporto con l'esperienza della creazione artistica e alle interazioni con lo spazio di Yuanmingyuan. Un altro punto fondamentale risiede nello smantellamento del villaggio e nella conseguente dispersione degli artisti nel tessuto urbano pechinese, i cui risvolti sono tutt'ora tangibili e riecheggiano nel secondo capitolo.

Nel secondo capitolo viene ampliata l'indagine relativa ai margini della capitale, incentrandola sull'esperienza periferica e sul caleidoscopio umano che popola Pechino. In apertura, viene proposta una breve discussione di stampo teorico su alcuni concetti cardine del movimento del documentario indipendente cinese, quali la contingenza (*xianchang* 现场), l'autenticità (*xianshi* 现实) e la marginalità. Si è posta particolare enfasi sull'unicità del rapporto, dentro e fuori lo schermo, tra i registi e l'impegno dichiarato con il "jiceng" (基层), ossia il composito strato sociale formato da contadini, lavoratori e diseredati.³ Si eleva, fra le altre riflessioni, soprattutto un'istanza etica: l'obiettivo che accomuna regista e protagonisti è quello di portare alla luce la verità dell'esperienza marginale ma, al contempo, la macchina da presa comporta l'insorgere di certe disuguaglianze. Difatti, gli autori sono consapevoli di non appartenere in prima persona allo status di sottoproletariato dei protagonisti delle loro opere. Alcuni dei quesiti che hanno scandito la mia indagine sono i seguenti: chi sono gli abitanti della Pechino filmica? Verso quali soggetti è rivolto lo sguardo cinematografico dei registi indipendenti e delle loro macchine da presa? Vi sono affinità e corrispondenze nel ritratto dell'umanità pechinese portato avanti da tali opere? Sulla scorta di tali domande, il capitolo tenta di fornire una risposta attraverso lo studio di tre categorie principali, individuate nella capitale a partire dai primi anni Novanta: gli artisti, i giovani nomadi (*liulangzhe* 流浪者) ed i

³ *Ibidem.*

lavoratori migranti (*mingong* 民工). I tre gruppi possono essere interpretati come il risultato del nuovo ordine politico e sociale della Cina post-maoista ed il punto di partenza delle implicazioni immediatamente successive alla formazione del nuovo sistema.

Il terzo capitolo è, idealmente, il punto di arrivo del movimento tra margine e centro. Ivi tento di rispondere ad altre domande: che tipo di correlazione sussiste tra le persone ed i luoghi simbolici della capitale, come piazza Tiananmen? Che tipo di cambiamenti sono avvenuti a Pechino? Tali cambiamenti si sono riversati nel tessuto sociale? Come viene rappresentata visivamente la capitale nei documentari indipendenti? Dopo una concisa presentazione della struttura urbana di Pechino – strumentale ad una maggiore comprensione dei cambiamenti avvenuti nell'ultimo secolo – ho osservato le modalità con le quali i registi prendono parte alla creazione di una Pechino città-filmica fatta di ricordi, distorsioni, istantanee e dalla nuova estetica urbana. Il primo spazio urbano preso in esame, da un punto di vista visivo e simbolico, è piazza Tiananmen, osservata attraverso i documentari *The Square* (*Guangchang* 广场) di Zhang Yuan e Duan Jinchuan (1994), *Outside* (*Waimian* 外面) di Wang Wo (2005) e *There's a Strong Wind in Beijing* (*Beijing de feng hen da* 北京的风很大) di Ju Anqi (2000). Dopo una premessa su alcuni luoghi simbolici di Pechino come gli *hutong* (胡同), i *siheyuan* (四合院) ed i compound militari (*jundui dayuan* 军队大院), ho affrontato la questione del “*re-mapping* cinematografico” di Pechino messo in atto dai registi a partire dalla fine degli anni Ottanta. Nel contesto della nuova era di globalizzazione, tale pratica consiste nella rinegoziazione di pratiche locali, culturali e nazionali, nel riconoscimento dell'immaginario di luoghi antichi e nella creazione di nuovi scenari.⁴ L'esempio più emblematico è incarnato dal fenomeno della demolizione (*chaiqian* 拆迁), approfondito tramite l'analisi di alcuni documentari indipendenti che riflettono sulla prossemica e la complessità dei cambiamenti spaziali della capitale.

Vorrei sottolineare come le opere cinematografiche indipendenti ed i loro protagonisti non rappresentino il mezzo che tende a discussioni altre – penso alla politica, un ostacolo apparentemente inevitabile nell'approccio alla Cina – bensì, costituiscono il nucleo assoluto della ricerca ed il suo fine ultimo. Al tempo stesso, sarebbe fuorviante affermare che la politica ed i suoi corollari non emergano nell'elaborato, difatti, è la stessa natura del cinema, in particolare di quello indipendente, a richiederlo ed esigerlo. Seguendo quella che ritengo essere una delle descrizioni più puntuali del pensiero cinese, il quale “non procede in modo

⁴ ZHANG YINGJIN, *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, p.78.

lineare o dialettico, quanto piuttosto a spirale. Delina il suo oggetto non una volta per tutte, mediante un insieme di definizioni, ma descrivendovi intorno cerchi più stretti”⁵, ugualmente, ho tentato di applicare al mio lavoro un approccio il cui obiettivo principale fosse quello di illuminare il convergere di certi elementi, evitando letture dicotomiche o manichee.

Infine, alcune precisazioni. Ho insistito sull’inserimento di un consistente numero di immagini e sulla descrizione di sequenze – tutte attentamente selezionate e tratte dai film analizzati – poiché ritengo artificioso, se non sterile, trattare di cinema senza la sua componente più preminente ed importante, quella visiva. In maniera assolutamente inconsapevole e non calcolata, il titolo scelto per questo scritto – “Dai margini al centro” – risulta essere speculare rispetto all’articolo della studiosa Paola Voci, “From the Center to the Periphery: Chinese Documentary's Visual Conjectures”.⁶ Ribadita l’assenza di intenzionalità nella mia elezione – fin dai primi ragionamenti sulla ricerca non avrei scelto un titolo differente da questo – tuttavia, il contributo accademico di Voci è stato di fondamentale aiuto ed ispirazione nella stesura dello scritto.

⁵ ANNE CHENG, *Storia del pensiero cinese*, Einaudi, Torino 2000, p.14.

⁶ PAOLA VOCI, “From the Center to the Periphery: Chinese Documentary’s Visual Conjectures”, in *Modern Chinese literature and Culture*, vol.16 no.1, 2004, pp.65-113.

AVVERTENZE

Nella presente elaborato i termini in lingua cinese sono trascritti secondo il sistema ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare Cinese, noto come *pinyin*.

Nel menzionare i titoli dei film si è deciso di utilizzare sempre il titolo internazionale, seguito tra parentesi dal titolo originale, es: *Paper Airplane* (*Zhi feiji* 纸飞机), Zhao Liang (2001) alla prima occorrenza. I dati completi dei film si trovano nella filmografia finale.

Per comodità, il termine “macchina da presa” sarà talvolta abbreviato con “mdp”.

Tutte le traduzioni di citazioni e dialoghi tratti dai film sono mie, fa eccezione *Nonluoghi. Introduzione a una Antropologia della Surmodernità con una nuova prefazione dell'autore* di Marc Augé.

1. GLI ARTISTI DEL VILLAGGIO DI YUANMINGYUAN 圆明园: UN CASO STUDIO

*Vivo in un villaggio vicino a Yuanmingyuan
Mi guadagno da vivere come posso
Alcuni giorni riesco a malapena a tirare avanti
È lo stesso per tutti i miei amici
Siamo venuti a Pechino con sogni e speranze
Ma ora sono in preda al panico per il mondo che vedo*

(brano tratto da *Farewell, Yuanmingyuan*, Zhao Liang)

1.1 Premesse di ricerca

La ricerca si propone di analizzare una parte della produzione cinematografica indipendente, principalmente di natura documentaristica, ambientata a Pechino a partire dagli anni Novanta. Verranno, dunque, prese in esame tutta una serie di tendenze e tematiche ricorrenti che emergono da documentari che potremmo definire “pechinesi”, partendo dai margini della città fino a raggiungerne il cuore istituzionale, idealmente incarnato da Piazza Tiananmen. Il focus principale sarà rivolto verso lo spazio e le modalità attraverso le quali i registi osservano e ritraggono la capitale, con un occhio di riguardo nei confronti del caleidoscopio di personaggi che la abitano.

In questo capitolo si affronterà l’esperienza degli artisti all’interno della comunità di Yuanmingyuan, attraverso un confronto tra tre opere di documentaristi indipendenti, quali *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing* 流浪北京) di Wu Wenguang (1990), *Farewell, Yuanmingyuan* (*Gaobie Yuanmingyuan* 告别圆明园) di Zhao Liang (1995) e *The Artists of the Old Yuanmingyuan* (*Yuanmingyuan de yishujia* 圆明园的艺术家) di Hu Jie (1995). Tale scelta prende le mosse da una serie di corrispondenze e legami che si intersecano nei tre documentari. In primo luogo, siamo di fronte a produzioni indipendenti, girate con videocamere digitali di scarsa qualità ed ambientate negli *hutong* della città di Pechino, nei pressi delle rovine dell’antico palazzo d’Estate (Yuanmingyuan 圆明园). I soggetti verso i quali gli obiettivi delle cineprese dei registi si rivolgono sono gruppi di giovani artisti, alla

disperata ricerca di affermazione personale e lavorativa all'interno della capitale, nei primi anni Novanta.

1.2 Coordinate storico-culturali

La leggenda vuole che l'imperatore Qianlong, rimasto particolarmente colpito da alcuni disegni di giardini in stile europeo, abbia ordinato ai gesuiti di costruire una riproduzione di quest'ultimi nei giardini imperiali di Pechino. Il risultato è il "Giardino della luminosità perfetta" (*Yuanmingyuan* 圆明园), anche conosciuto come "Antico palazzo d'Estate", situato a nord-ovest della Città imperiale. Costruito tra il diciassettesimo ed il diciottesimo secolo, il palazzo è stato completamente saccheggiato e dato alle fiamme nel 1860 dalle truppe Anglo-francesi, nel corso della Seconda guerra dell'oppio. La struttura originaria di Yuanmingyuan (cfr. fig.1) consisteva in un enorme complesso di giardini, ville, padiglioni, sale, laghetti artificiali e colline.⁷

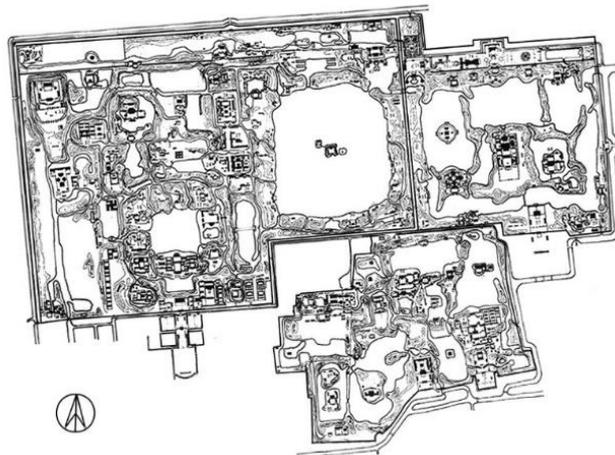


Figura 1. Planimetria di Yuanmingyuan

Il Palazzo di Yuanmingyuan simboleggiava "un'utopia secolare che celebrava il potere politico incontrastato e l'indulgenza nel piacere"⁸. In seguito al suo tragico e decadente

⁷ LEE HAIYAN, "The Ruins of Yuanmingyuan Or, How to Enjoy a National Wound", in *Modern China*, vol.35 no.2, 2009, pp.155-159.

⁸ *ivi*, p.59.

epilogo, il palazzo si è lentamente sedimentato e stratificato nella memoria collettiva cinese, come emblema della sopraffazione e del giogo delle potenze imperialiste straniere:

Ironicamente il suo potere come simbolo rimane nella sua invisibilità fisica: non vi è nulla da vedere ad eccezione di alcune rovine di palazzi europei che formavano solo una parte dell'intero giardino. Anche se *non c'è*, Yuanmingyuan è ovunque nella coscienza nazionale cinese.⁹

In questo caso, il disfacimento delle prestigiose opere artistiche di Yuanmingyuan assume duplice valenza: le rovine del palazzo rappresentano la prova tangibile delle violenze commesse dalle potenze imperialiste e, al tempo stesso, incarnano il ricordo fulgente di un impero millenario ormai giunto al suo tramonto.

L'utopia secolare che celebrava la potenza dell'impero cinese si materializza nuovamente nel corso degli anni Novanta, sotto differenti declinazioni ed espressioni, attraverso lo sviluppo di una comunità di artisti che si riunisce nei dintorni dell'Antico palazzo, nel quartiere di Haidian (海淀). Nell'inverno del 1988, il *China Art Newspaper* (*Zhongguo meishu bao* 中国美术报), pubblica un servizio dedicato agli artisti migranti che vivono a Pechino. L'articolo, "*Beijing mangliu yishujia yinxiang*" (北京盲流艺术家印象), è scritto dal direttore del giornale Chen Weihe e costituisce la prima testimonianza relativa all'emergente scena di artisti indipendenti. La maggior parte di questi proviene da differenti province cinesi e si laurea presso le principali scuole d'arte della capitale, come l'Accademia Centrale di Belle Arti (*Zhongyang meishu xueyuan* 中央美术学院) ed il Dipartimento d'Arte dell'Università Normale di Pechino.¹⁰ Secondo Chen, l'appellativo *mangliu* viene usato per la prima volta da Wen Pulin, "leader" del gruppo di artisti bohémien di Pechino. Inoltre, nell'articolo, sono menzionati il pittore Zhang Dali ed il regista teatrale Mou Sen, due dei protagonisti di *Bumming in Beijing* di Wu Wenguang.¹¹

I giovani *mangliu* si oppongono all'accettazione di un lavoro governativo e al conseguente ritorno nelle province d'origine. Per i primi laureati post-Rivoluzione Culturale (1966-1976), la prospettiva di un lavoro artistico al di fuori di istituzioni statali diventa, per la prima volta, una prospettiva concreta, impensabile fino a qualche anno prima. Rimanere a

⁹ "Garden of the Perfect Brightness", https://visualizingcultures.mit.edu/garden_perfect_brightness/ymy1_essay01.html (ultima consultazione: 26/11/2022).

¹⁰ HUANG BIHE, "Mangliu on film: Wu Wenguang and the Beijing blind floaters", in *World Art*, vol.12 no.2, p.149.

¹¹ *Ivi*, p.151.

Pechino significa avere maggiori e concrete opportunità di realizzare i propri progetti artistici. Al tempo stesso, la scelta di prendere le distanze da un ipotetico impiego statale, comporta la precarietà dell'assenza di un reddito stabile, di un alloggio e di un'assicurazione sanitaria.¹²

Gli artisti che operano nei primi Anni Novanta lavorano in circostanze differenti da quelle dell'Avanguardia degli anni Ottanta. In seguito agli accadimenti del 1989, molti artisti del movimento della "New Wave '85" (*Bawu xinchao* 八五新潮) lasciano la Repubblica Popolare e proseguono le proprie sperimentazioni all'estero. Coloro che decidono di rimanere, si trovano ad affrontare un clima di crescente incertezza, tanto economica quanto sociale e culturale. La produzione artistica degli anni Novanta riflette, inevitabilmente, il senso di dubbio e scoramento esperito dagli artisti cinesi di fronte ai repentini cambiamenti della nazione. Gli artisti si discostano fortemente dall'idea di un'arte al servizio del popolo, abbracciando una visione dell'esperienza artistica come espressione prettamente individuale. I principali movimenti del periodo sono rappresentati dalle opere disincantate e disimpegnate del "Realismo Cinico" (*Wanshi xianshi zhuyi* 玩世现实主义) e del "Pop Politico".¹³

Per quali ragioni centinaia di artisti hanno individuato e designato proprio le rovine di Yuanmingyuan come meta privilegiata per svolgere le proprie attività? In primo luogo, una delle peculiarità del distretto di Haidian è la presenza delle più prestigiose Università della Cina e di Pechino, come l'Accademia del cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), l'Università di Tsinghua (*Qinghua Daxue* 清华大学), l'Università di Pechino (*Beijing daxue* 北京大学) e la Normale di Pechino (*Shoudu shifan daxue* 首都师范大学). Uno dei motivi principali nel processo che ha portato alla formazione del villaggio di Yuanmingyuan, risiede proprio negli scambi culturali ed intellettuali che avvengono all'interno di tali centri di studi e che da quest'ultimi si estendono, diramandosi, all'esterno dei confini prettamente universitari. Il primo nucleo artistico a formarsi è quello di Fuyuanmen, sempre nei pressi delle rovine di Yuanmingyuan.¹⁴

Un secondo fattore da prendere in considerazione è la posizione geografica del quartiere Haidian, situato nell'estremo nord-ovest della Capitale, marginalità che concede agli artisti una libertà creativa e di espressione relativamente maggiore.¹⁵ In ultima istanza, l'affitto di stanze e appartamenti non risulta esoso rispetto ad altri distretti di Pechino,

¹² *Ibidem*.

¹³ PAUL GLADSTON, 'Avant-garde' Art Groups in China, 1979–1989, Intellect, Bristol 2013, p.26.

¹⁴ ANGELA LIN HUANG, "Leaving the City: Artist Villages in Beijing", in *M/C Journal*, vol.4, 2011.

¹⁵ JOHN PAUL SNIADOCKI, *Digital Jianghu: Independent Documentary in a Beijing Art Village*, Doctoral dissertation, Harvard University, 2013, p.41.

permettendo agli artisti di abitare in uno spazio modesto ad un prezzo ridotto.¹⁶ Tuttavia, nell'estate del 1995, in seguito ai sempre più numerosi raid della polizia, il villaggio viene sgomberato definitivamente e la comunità dispersa. Lo stile di vita non tradizionale e anticonformista adottato dagli artisti, congiunto alle influenze derivanti dall'incontro con i valori e l'arte occidentale, ha costituito la motivazione principale dietro la chiusura del villaggio:

A Yuanmingyuan gli artisti cercavano liberazione spirituale dopo decenni di oppressione. La posizione periferica simboleggiava per loro libertà e forniva una distanza da un mondo di interazioni assordanti. Tuttavia, l'isolamento degli artisti dalla comunità locale e il conflitto costante con gli abitanti del villaggio hanno aggravato il loro estraniamento. Tutti questi eventi hanno portato alla fine del sogno.¹⁷

Non va dimenticato che lo sviluppo del villaggio avviene a ridosso del recente massacro del 1989, momento spartiacque nella storia della nazione che vede l'inasprirsi dei rapporti tra polizia e potenziali soggetti controrivoluzionari. Come si appurerà nei documentari, in modo particolare in *Farewell, Yuanmingyuan*, gli scontri con la polizia formano uno dei nuclei tematici fondanti dell'esperienza nel villaggio.

Nonostante la sua breve vita, l'esperienza di Yuanmingyuan rimane comunque il primo esempio di colonia artistica la cui importanza riverbera ancora nell'ambito del contemporaneo. Ad esempio, il movimento del realismo cinico, nasce nella comunità di Yuanmingyuan grazie al lavoro di artisti come Fang Lijun, Yue Minjun, Zhang Xiaogang, Liu Wei e Yang Shaobin.¹⁸ Inoltre, dalle ceneri di Yuanmingyuan e dalla disseminazione dei suoi artisti, nascono due villaggi artistici ancora più celebri circa un decennio dopo. Il primo a svilupparsi nei primi anni Duemila è il "798 Art District" (798 *yishuqu* 艺术区), un complesso di fabbriche militari dismesse nel distretto di Chaoyang, a nord-est di Pechino. Nel 2005 si forma il villaggio di Songzhuang (*Songzhuang yishuqu* 宋庄艺术区), nel distretto di Tongzhu, ad oggi la comunità di artisti più grande e popolosa di Pechino (circa 2000 abitanti).¹⁹

Sulla base di tali premesse, nelle pagine seguenti, si andrà a compiere un raffronto tra tre documentari indipendenti ambientati nel villaggio di artisti di Yuanmingyuan, nel corso

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ANGELA HUANG, *op.cit.*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

dei primi anni Novanta. Si vedrà come *Bumming in Beijing*, *Farewell, Yuanmingyuan* e *The Artists of Yuanmingyuan* presentino caratteri di mutua intelligibilità e commutabilità, finendo per intessere un complesso dialogo di volti, dolore, poesia e passione.

Ci troviamo di fronte a documentari indipendenti, girati con videocamere di scarsa qualità che s'insinuano come spettri tra gli *hutong* 胡同 di Pechino e le rovine dell'Antico palazzo d'estate. I soggetti verso i quali il *Kinoglaz*²⁰ dei cineasti si rivolge sono gruppi di giovani artisti alla disperata ricerca di affermazione personale, artistica e lavorativa all'interno di una Pechino profondamente, quanto silenziosamente, sconvolta dagli accadimenti del 4 giugno 1989. Effettivamente, come si affronterà a breve, Tiananmen è la presenza fantasmatica, il *fil rouge* che percorre il trittico di film. *Bumming in Beijing* viene girato tra il 1988 ed il 1990, mentre *Farewell, Yuanmingyuan* e *The Artists of the Old Yuanmingyuan* risalgono entrambi al 1995, anno dello sgombero definitivo della colonia artistica. La prossimità temporale al tragico evento, fa sì che tutti e tre i film siano pervasi da un vuoto perturbante che riecheggia, incessantemente, nei rapporti inter-personali e nello spazio occupato all'interno della capitale.

1.3 Considerazioni sulla rappresentazione di Yuanmingyuan

È la primavera del 1995 a Pechino. Il documentario *The Artists of the Old Summer Palace*, opera prima del regista Hu Jie, si apre con fugaci vedute sui simboli della capitale: scene di traffico, turisti in posa in piazza Tiananmen, l'iconico ritratto di Mao Zedong affisso sulla Porta della Pace Celeste, poliziotti in servizio, pechinesi in bici e taxi che sfrecciano per strada. Altrettanto velocemente, la macchina da presa passa da una Pechino trafficata, centrale ed istituzionalizzata, alle rovine di un palazzo d'ispirazione seicentesca ed una manciata di persone in bici tra i fatiscenti *hutong* di periferia. Agli occhi dello spettatore, Yuanmingyuan appare lontana nel tempo e nello spazio, quasi appartenesse ad un mondo classico e arcaico ormai dimenticato.

²⁰ Termine inteso nell'accezione che il cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954) attribuisce alla capacità del cinema di catturare "la vita colta sul fatto", di mettere a nudo i soggetti dietro la cinepresa ritraendoli nell'apice della loro autenticità, un cinema non recitato in grado di "smascherare ciò che è celato".

In *Farewell, Yuanmingyuan* entriamo nel villaggio dal finestrino di una macchina che si aggira tra le strade semi deserte, in un giorno di pioggia. Anche in questo caso, le inquadrature sono rapide e le immagini sfocate dalle gocce d'acqua che s'infrangono sul parabrezza. Zhao Liang segnala allo spettatore il suo ingresso progressivo all'interno di Yuanmingyuan in maniera laconica e malinconica, senza riprendere le famose rovine del palazzo. Wu Wenguang sceglie, invece, di iniziare il film all'interno delle umili abitazioni dei suoi amici artisti.

Si noti come il movimento delle mdp dei tre registi nell'apertura dei film segua quello di cerchi concentrici che man mano si restringono: Hu Jie si muove da Piazza Tiananmen, si sofferma sulle rovine del Palazzo d'Estate per poi introdursi nelle dimore degli artisti (cfr. fig.2), Zhao Liang attraversa le strade del villaggio ed accede alle abitazioni (cfr. fig.3), mentre Wu Wenguang è posizionato direttamente dentro gli appartamenti dei personaggi (cfr. fig.4).



Figura 2. *The Artists of the Old Yuanmingyuan* (Hu Jie, 1995)



Figura 3. *Farewell, Yuanmingyuan* (Zhao Liang, 1995)



Figura 4. *Bumming in Beijing* (Wu Wenguang, 1990)

Tenendo in considerazione questo movimento tra centro\margine, attraverso quali modalità visive si palesa la città di Pechino? Quali segni distintivi, se vi sono, permettono allo spettatore di riconoscere e collocare il villaggio di artisti all'interno della capitale cinese?

Paola Voci definisce la Pechino di questa tipologia di documentari un costruito post-socialista ed una “zona crepuscolare” in cui le comunità marginali non solo si riappropriano di uno spazio centrale, ma sono loro stesse a costituirne lo spazio. La tensione tra la Pechino visibile e legittima e quella non approvata, illecita, nascosta e marginale risulta in un'opacità dello spazio rubano:

Nei documentari di Pechino non si trova la capitale luminosa e brillante che ha fatto parte della retorica dei film realisti socialisti e delle celebrazioni neo-socialiste e capitaliste della modernizzazione e delle riforme economiche della Cina. A causa della marginalità dei loro soggetti, i documentaristi di Pechino si sono sempre aggirati nelle periferie, decentrando Piazza Tiananmen ed espandendo la loro indagine sulla città

verso luoghi meno centrali e ad una molteplicità di luoghi inarticolati e indecifrabili.²¹

È esattamente tale opacità, indecifrabilità e dislocazione dal centrale al periferico, a formare il nucleo dei tre documentari. Partendo dall'interpretazione di Voci, si potrebbe in qualche modo affermare che la Pechino che affiora dai tre documentari sia simile ad un *nonluogo*, ossia un'area transitoria e di confine dove tutti sembrano essere perennemente di passaggio. Nel saggio *Nonluoghi. Introduzione a una Antropologia della Surmodernità*, il francese Marc Augé concepisce il *nonluogo* come uno spazio urbano privo di legami emotivi con gli individui, di fruizione temporanea, impersonale e transitoria, come gli aeroporti, i centri commerciali, le autostrade o le stazioni dei treni.²² Sarebbe fuorviante affermare che gli artisti non nutrano un legame affettivo verso Yuanmingyuan – nelle pagine successive sarà infatti evidenziato il contrario – tuttavia, la rappresentazione visiva del villaggio e di Pechino sono esattamente uno spazio dimensionale sospeso in cui le esistenze dei personaggi si sfiorano senza mai toccarsi realmente.

Possiamo, dunque, leggere e applicare la teoria di Marc Augé ai documentari di Yuanmingyuan: nessuno degli artisti riesce davvero a mettere radici all'interno del suo territorio, sia per il nomadismo che li caratterizza, sia per le difficoltà nell'ottenere il permesso di residenza (*hukou* 户口), sia per i ripetuti sgomberi perpetrati dalla polizia locale. Circa il moto transitorio degli individui nei *nonluoghi*, Augé afferma:

Mai le Storie individuali, a causa del loro necessario rapporto con lo spazio, con l'immagine e il consumo, sono state così coinvolte nella storia generale, nella storia *tout court*. A partire da qui, tutti gli atteggiamenti individuali diventano concepibili: la fuga (a casa propria, altrove), la paura (di sé, degli altri), ma anche l'intensità dell'esperienza (la «performance») o la rivolta contro i valori stabiliti. Non c'è più analisi sociale che possa tralasciare gli individui, né analisi degli individui che possa ignorare gli spazi attraverso i quali essi transitano. [...] È nell'anonimato del nonluogo che si prova in solitudine la comunanza dei destini umani.²³

È proprio questa transitorietà dei destini umani, amplificata all'interno dell'area dell'Antico palazzo d'estate, lo snodo principale della questione qui discussa. L'anonimato

²¹ PAOLA VOCI, "Blowup Beijing: The City as a Twilight zone", in CHRIS BERRY, LU XINYU, LISA ROFEL (eds.), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, p.100.

²² MARC AUGÉ, *Nonluoghi: Introduzione a una Antropologia della Surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Elèuthera, Milano 2009.

²³ *Ivi*, p.79.

del *nonluogo*, Yuanmingyuan in questo caso, permette ai complicati destini degli artisti di convergere in un unico spazio di reciproco conforto e sollievo spirituale dalla solitudine, dalla fuga e dall'angoscia del vivere.

In questa cornice, Pechino si manifesta sotto le sembianze di un miraggio o, più semplicemente, come effigie speculare dell'esistenza decadente degli artisti. Sullo schermo – ad eccezione della sequenza iniziale di Hu Jie – non compaiono mai luoghi iconici come la Città Proibita o piazza Tiananmen, il villaggio di Yuanmingyuan potrebbe situarsi in una qualsiasi città della Cina. Tale processo, svuota l'ambientazione della sua sostanza simbolica e permette al soggetto di diventare la quintessenza della città. Pechino è uno spazio transitorio in cui le precedenti identità socialiste, fondate sulle unità di lavoro (*danwei* 單位) e sul permesso di residenza, sono abbandonate, mentre le nuove identità post-socialiste non hanno ancora trovato la propria collocazione nello spazio della capitale.²⁴

Le telecamere dei registi si muovono tra le malandate residenze degli amici, entrando nell'intimità delle stanze spartane in cui questi consumano le giornate, negli spazi comuni in cui condividono esperienze, sofferenze, valori e idee, negli ambienti in cui danno vita alle proprie opere d'arte. Le videocamere sgranate si soffermano continuamente sui volti serafici ma nostalgici degli artisti, elevandoli a protagonisti assoluti della città, nonostante la marginalità delle loro esistenze. Sono essenzialmente questi i tratti somatici di Pechino, tanto autentici quanto non riconducibili all'immaginario comune ed estetico della capitale cinese.

1.4 *Liulang Yuanmingyuan*: gli artisti nomadi

The Artists of the Old Summer Palace film si apre con la seguente dicitura: “Qui vivono 102 artisti provenienti da tutto il mondo” (这里居住着一两百名来自全国各地的艺术家). Wu Wenguang si limita ad indicare il periodo delle riprese del film – da agosto 1988 a maggio 1990 – e ringrazia “tutti coloro che hanno offerto il loro aiuto in modi diversi”. In *Farewell, Yuanmingyuan*, Zhao Liang decide, invece, di presentare il villaggio ed i suoi artisti in maniera più conforme ad un documentario classico e scrive:

Nel tardo 1989, alcuni giovani pittori cinesi si sono insediati nelle rovine di Yuanmingyuan, l'Antico palazzo d'estate di Pechino. Vivendo con i loro

²⁴ CARLOS ROJAS E EILEEN CHOW, *the Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford University Press, Oxford 2013, p.321.

amici in economici cortili di mattoni e lavorando al di fuori del sistema governativo, questi artisti hanno sperimentato una libertà personale e artistica senza precedenti. Non appena questa novità ha iniziato a diffondersi tramite passaparola tramite i media cinesi ed internazionali, sempre più giovani artisti hanno iniziato ad abbandonare il sistema a favore della “vita fluttuante” a Pechino. Il fenomeno ha preso velocemente vita propria e tutti hanno iniziato a riferirsi alla colonia come “Il villaggio di artisti di Yuanmingyuan”. Nel 1995 la colonia era ormai diventata la casa di circa 400\500 pittori, poeti, musicisti rock e altri artisti. Nella primavera del 1995 il governo cinese – appellandosi a “problemi di sicurezza” e a una varietà di altri pretesti – ha iniziato a smantellare la colonia. Alla vigilia della conferenza internazionale delle donne, tenutasi a Pechino nell’agosto del 1995, la polizia ha intrapreso una serie di raid, arresti e rimpatri forzati per costringere gli artisti ad abbandonare Yuanmingyuan.

Per procedere oltre con l’analisi, entrando nel nucleo principale del discorso, è necessario porsi le seguenti domande: chi sono gli artisti che compongono il tessuto sociale di Yuanmingyuan? Quali sono le caratteristiche principali della loro quotidianità all’interno del villaggio? Da quali valori ed esperienze sono accumulati?

In primo luogo, è opportuno affrontare la questione dei *mangliu* (盲流) o *liulangzhe* (流浪者), rispettivamente traducibili come “migranti” e “nomadi”. Il termine *mangliu*, indica una parte di popolazione che decide di migrare dalle zone rurali della Cina alla ricerca di una migliore condizione socio-economica in città, pur non avendo né un’occupazione stabile né un permesso di residenza permanente. La traduzione letterale del vocabolo è, infatti, “flusso cieco”, proprio perché lo spostamento dei migranti verso le metropoli sfugge molto spesso ai controlli del tracciamento della popolazione.²⁵ È interessante notare come il verbo *liulang* si trovi ripetutamente nella letteratura classica cinese, ad indicare il “vagabondare” di tutti quegli ufficiali e funzionari-letterati che venivano trasferiti in diverse località del Paese.²⁶ Possiamo dunque tradurlo come “vagabondare” o “girovagare”, non a caso è il termine scelto da Wu Wenguang per intitolare il documentario *Liulang Beijing* 流浪北京 (letteralmente “vagare per Pechino”). I *liulangzhe* 流浪者 possono essere considerati dei bohémien della Cina post-socialista e post-Tiananmen, gli ultimi sognatori di un’epoca che sta sperimentando il suo tramonto definitivo. Ultimi proprio perché sono fuori tempo massimo per partecipare al progetto illuminista degli anni Ottanta e della febbre culturale (*wenhua re* 文化热), brutalmente reciso dai fatti di Tiananmen: “I loro sogni di trovare uno spazio dignitoso a

²⁵ “Mangliu”, <https://www.zdic.net/hans/%E7%9B%B2%E6%B5%81> (ultima consultazione: 26\11\2022).

²⁶ “Liulang”, <https://cidian.qianp.com/ci/%E6%B5%81%E6%B5%AA> (ultima consultazione: 26\11\2022).

Pechino sono stroncati uno a uno, proprio davanti alla telecamera. Paradossalmente, però, è il documentario stesso a tenere in piedi tutti questi elementi contraddittori di spazialità, temporalità e soggettività”.²⁷

I tratti distintivi di questi artisti nomadi sono l’afflato romantico-creativo, congiunto ad un estremo disincanto e pessimismo, gli espedienti giornalieri, l’esistenza ai margini del sistema, l’assenza del permesso di residenza permanente e di un lavoro stabile. L’essenza dei *mangliu* (*mangliuxing* 盲流性) viene descritta da Gao Bo, uno dei protagonisti di *Bumming in Beijing*, il quale rivaluta la condizione di “esilio” ai margini della società come condizione necessaria allo sviluppo della libertà creativa dei singoli individui, opponendosi all’opinione mainstream che soleva dipingere i *mangliu* come mine vaganti e potenziali anarchici:²⁸

Credo che le persone dovrebbero avere uno spirito da vagabondi (*mangliuxing* 盲流性). Questo è ciò che manca ai cinesi. Non dico che sono orgoglioso di essere un vagabondo, ma non me ne vergogno. Non capisco perché la gente voglia stabilirsi in un unico luogo, dovrebbero essere tutti più fluidi. [...] Non avevo intenzione di essere un vagabondo solo per il gusto di essere vagabondo, non ho altra scelta (*mei banfa* 没办法). Mi piace, mi diverte. Continuerò ad essere un vagabondo in futuro. C’è una parola più bella per dire vagabondo. Non conosco bene l’inglese, ma esiste la parola *freelance*. Perché si dice “vagabondo”?²⁹

Andiamo ora ad osservare in maniera più approfondita i protagonisti dei tre documentari. In *Bumming in Beijing*, Wu Wenguang segue le vicissitudini di cinque artisti: una scrittrice (Zhang Ci), due pittori (Zhang Dali e Zhang Xiaping), un regista teatrale (Mou Sen) ed un fotografo (Gao Bo), tutti confluiti a Pechino da differenti province (Yunnan, Heilongjiang, Sichuan e Tibet). Wu decide, innanzitutto, di suddividere l’opera in sezioni: la prima consiste nella presentazione dei cinque artisti, la seconda è intitolata “Coming to Beijing”, le successive “Living in Beijing”, “Going abroad”, “October, 1989: Those who remain in Beijing”, “The madness of Zhang Xiaping” e “The big God brown on stage.” Secondariamente, sceglie di strutturare le interviste secondo una sorta di filo conduttore riconducibile alle sezioni principali. Il regista pone delle domande ben precise ai suoi *talking heads* e lo spettatore riesce facilmente a desumere la domanda posta sulla base delle risposte date dai protagonisti. Ad esempio, nella sezione “Living in Beijing”, possiamo ipotizzare che

²⁷ CARLOS ROJAS E EILEEN CHOW, *op.cit.*, p.321.

²⁸ PAUL G. PICKOWICZ E ZHANG YINGJIN, *Filming the Everyday: Independent Documentaries in Twenty-First Century China*, Rowman & Littlefield, London 2017, p.135.

²⁹ WU WENQUANG, *Bumming in Beijing: The Last Dreamers*, 1990.

Wu Wenguang avrà probabilmente domandato ai suoi amici “Com’è vivere a Pechino?” per poi riunire tutte le risposte relative alla vita pechinese nella sezione corrispondente.

In *The Artists of the Old Yuanmingyuan*, Hu Jie segue le vicissitudini ed i traslochi degli artisti nell’arco di quasi un anno, mentre Zhao Liang registra gli ultimi mesi di vita del villaggio e dei suoi amici, focalizzandosi sullo sgombero finale.

Si noti come l’autenticità che percorre le parole e l’esperienza di questi artisti provenga principalmente dalle dinamiche relazionali instauratesi tra regista ed intervistati. In primo luogo, i registi non si limitano ad impostare un dialogo formale e standard da intervista domanda-risposta, al contrario, instaurano con i protagonisti un rapporto di intimità. Le macchine da presa di Wu Wenguang e Zhao Liang sono in grado di cogliere momenti e condensati di vita che sembrano trascendere la natura stessa del documentario, l’affioramento di tali eventi non potrebbe sussistere in assenza di una precedente intesa tra soggetto che guarda e soggetto guardato. Soltanto nel caso di Hu Jie si avverte una distanza leggermente più marcata. Lo spettatore non comprende totalmente se tra il regista ed i soggetti esista un rapporto amicale o meno, gli artisti sono poco prolissi e vengono stimolati ripetutamente dalle domande poste dal regista.

1.4.1 Scegliere Pechino

Per ciò che concerne la decisione degli artisti di trasferirsi nella capitale, vi sono essenzialmente due motivazioni principali. La prima riguarda una profonda insoddisfazione nei confronti del luogo di nascita e provenienza. La maggior parte degli artisti proviene, infatti, da province marginali della Cina come Tibet e Heilongjiang. Si presti attenzione alla modalità con cui la scrittrice Zhang Ci descrive a Wu Wenguang la sua città natale nella provincia dello Yunnan:

Dopo essermi laureata, sono stata assegnata alla mia città natale³⁰. Ho scoperto che si trattava probabilmente del posto più disgustoso della Cina. In quel luogo vi sono la Collina dell’Anziano Uomo ad est e la collina dell’Anziana Donna ad ovest. [...] La Collina dell’Anziana Donna sembra un gigantesco genitale di donna. [...] Il sole sorge dalla Collina dell’Anziano Uomo alle 10 e tramonta dietro la Collina dell’Anziana Donna alle 17. Piove spesso. La pioggia e il carattere della gente sono molto simili, molto freddi e

³⁰ Si riferisce al sistema dell’unità di lavoro *danwei* 单位.

indecisi. La pioggia ti cade sul viso, proprio come la nebbia, e ti fa sentire cupo. [...] Dopo lavoro non avevo nulla da fare, ero troppo depressa.³¹

Dalle parole della giovane affiorano un profondo pessimismo e una monotonia del vivere, scandite dalla pioggia e dalla freddezza dei rapporti interpersonali. L'esistenza di Zhang Ci appare priva di qualsivoglia stimolo intellettuale o culturale; l'unica parvenza di certezza sembra essere l'eterno movimento che il sole compie quotidianamente dall'alba al tramonto.

La frustrazione e l'urgenza di spostarsi altrove sperimentata da questi giovani non è certamente casuale, ma è profondamente radicata e interconnessa al sistema delle unità di lavoro (*danwei* 单位). Negli anni del maoismo che hanno preceduto le riforme di apertura, apportate da Deng Xiaoping, l'unità di lavoro costituisce l'organizzazione principale nell'ambito lavorativo ed il sistema più efficace per connettere ogni individuo alla centralità del PCC, svolgendo allo stesso tempo una funzione di istituzione economica, politico-ideologica e sociale.³² Nel corso del ventennio che va dagli anni Cinquanta ai Settanta, l'unità lavorativa non rappresenta una semplice posizione lavorativa, ma interessa e permea numerosi aspetti della vita della popolazione cinese come l'alloggio, gli spostamenti fisici, il pensiero e le griglie di comportamento adottate dal singolo individuo all'interno della società.³³ Le unità di lavoro vedono il loro tramonto negli anni delle riforme economiche, alla fine degli anni Ottanta, quando vengono privatizzate o chiuse definitivamente. L'evento risulta fortemente problematico, in quanto le *danwei* garantivano alla popolazione un impiego e un reddito fisso, la cosiddetta "ciotola di riso di ferro" (*tiefanwan* 铁饭碗).³⁴ Il rovescio della medaglia consiste nei vincoli che si instaurano tra l'unità ed i lavoratori, ai quali è severamente proibito lasciare l'unità e spostarsi senza un permesso dei supervisori.³⁵ Alla luce di questo fenomeno, è possibile comprendere in maniera sempre più evidente la disillusione e l'insoddisfazione sperimentata dai giovani nel corso degli anni Ottanta e Novanta, sospesi tra gli obblighi imposti dalle unità di lavoro, dal permesso di residenza e dall'ingresso nella precarietà dell'economia di mercato. Tale schizofrenia economica, sociale ed ideologica ha fatto sì che i giovani mettessero in discussione la propria posizione all'interno dei rigidi schemi delle piccole realtà che abitavano, ricercando nuove sollecitazioni in città.

³¹ WU WENGUANG, *Bumming in Beijing*, 1990.

³² KEVIN LIN, "Work Unit", in *Afterlife of Chinese Communism: Political Concepts from Mao to Xi*, ANU Press and Verso Books, 2019, p.332.

³³ *Ivi*, p.331.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p.333.

Quando Hu Jie domanda a Hei Li come immaginava sarebbe stata la sua vita pechinese, la pittrice risponde: “è difficile da dire. Volevo soltanto disegnare, ma adesso devo pensare a come sostenermi vendendo la mia arte e fare qualcosa per essere stabile economicamente”.³⁶ Lo stesso candore nell’aver scelto Pechino come residenza si riscontra nelle parole di Zhang Xiaping: “sono vagabonda nel cuore e nell’anima. Pechino? Non lo so, è un mondo che mi affascinava. Volevo semplicemente venire”.³⁷ Sulla base delle seguenti dichiarazioni, possiamo individuare, come seconda motivazione, una profonda fascinazione nei confronti di Pechino. Gli artisti sembrano proiettare le proprie ambizioni, velleità ed aspirazioni nell’idea tutta personale che nutrono per la città, plasmandola a propria immagine e somiglianza. Nel saggio “Utopia”, il regista Ou Ning nota come la parola cinese utopia (*wutuobang* 乌托邦) abbia due sinonimi, il primo è “stato ideale” (*lixiang guo* 理想国) mentre il secondo è traducibile con “nessun luogo” (*wuyou xiang* 乌有乡).³⁸ Egli sostiene che, di per sé l’utopia, in Cina costituisca un discorso al di fuori del tempo e dello spazio destinato inevitabilmente al fallimento, “nella Cina contemporanea non possono esistere pratiche utopiche autentiche, ma solo discorsi utopici”.³⁹ Il secondo termine, *wuyou xiang* 乌有乡, è esemplificativo soprattutto se analizzato sulla base dell’interpretazione di Yuanmingyuan – e Pechino più in generale – come *nonluogo*. Gli artisti indipendenti dei documentari pechinesi esperiscono questo afflato utopico congiunto alla peculiarità del *nonluogo*; l’illusione utopica e romantica termina, difatti, nel momento in cui si scontrano con l’essenza della metropoli. In tutti e tre i documentari sono rintracciabili due fulcri tematici attorno ai quali si dipanano le esistenze dei protagonisti: la mancanza del permesso di residenza e la mancanza di denaro.

³⁶ HU JIE, *The Artists of the Old Yuanmingyuan*, 1995.

³⁷ WU WENGUANG, *Bumming in Beijing*, 1990.

³⁸ OU NING, “Utopia”, in *Afterlife of Chinese Communism*, ANU Press and Verso Books, 2019, p.310.

³⁹ *Ivi*, p.313.

1.4.2 Abitare Pechino

L'impiego dell'*hukou* è un sistema che risale alle dinastie imperiali poiché reputato metodo efficace di controllo della popolazione e di raccolta delle imposte. Con l'avvento della riforma delle terre, il Partito Comunista intraprende la registrazione delle famiglie nei villaggi – volta alla successiva redistribuzione della terra – in base all'appartenenza di ognuna ad un determinato villaggio.⁴⁰ Durante il processo di collettivizzazione, ogni famiglia entra a far parte di una brigata di produzione che, a sua volta, è parte di una comune. Come abbiamo precedentemente appurato, l'accesso al lavoro e allo status sociale erano garantiti dall'unità di lavoro e dall'appartenenza ad un villaggio. Negli anni del regime maoista, la migrazione interna dalle aree rurali a quelle urbane era strettamente controllata e regolata dal sistema di registrazione dell'*hukou*.⁴¹ Tuttavia, le riforme dell'*hukou* e del mercato negli anni Ottanta hanno permesso una certa facilitazione degli spostamenti dalle zone rurali alle città, tramite la promozione di benefici di *welfare* urbano e servizi pubblici. Il punto di svolta avviene tra il 1971 ed il 1991, con la promulgazione di una serie di provvedimenti che invita i governi locali a sostenere l'integrazione dei contadini rurali, consentendo loro di registrarsi nei centri urbani.⁴²

In *Farewell, Yuanmingyuan* la questione del permesso di residenza è probabilmente l'argomento più ricorrente nei discorsi tra amici. Il primo dialogo del film avviene tra Lao Guo, “sindaco” del villaggio, ed il pittore Xu Ruotao:

X: Quello che serve davvero è un permesso di lavoro, ed è quasi impossibile ottenerlo. Bisogna andare in giro per tutti questi uffici, è una vera rottura di scatole. A meno che non si lavori per una *joint venture* o per qualche organizzazione culturale.

L: [...] Ricordo che quando mi sono trasferito qui, nessuno aveva il permesso di soggiorno. [...] Nemmeno io sono riuscito ad ottenere un permesso di soggiorno temporaneo. Il poliziotto disse che non gli piaceva la mia faccia e che quindi non me l'avrebbe dato. Ho detto che non era giusto, che avevo anche io il diritto di vivere qui.⁴³

⁴⁰ JOEL ANDREAS E ZHAN SHAOHUA, “*Hukou* and land: market reform and rural displacement in China”, *The Journal of Peasant Studies*, vol.43 no.4, p.801.

⁴¹ *Ivi*, p.803.

⁴² RONG CUI E JEFFREY H. COHEN, “Reform and the *Hukou* System in China”, in *Migration Letters*, vol. 12 no. 3, 2015, p.328.

⁴³ ZHAO LIANG, *Farewell, Yuanmingyuan*, 1995.

Allo stesso modo, nella sezione “Living in Beijing”, i cinque artisti di *Bumming in Beijing* affrontano con Wu Wenguang le difficoltà legate al permesso di residenza:

Mou Sen: Il primo problema di vivere a Pechino è quello di non avere un permesso di soggiorno. [...] Ancora oggi non ho un permesso di soggiorno per Pechino. Ci sono altri come me, artisti e scrittori. Viviamo vicino a Yuanmingyuan. Nessuno di noi possiede permesso di soggiorno per Pechino.

Gao Bo: [...] Ti preoccupi sempre dell'affitto. Poi arriva il senso di insicurezza. In Cina ovunque tu vada, la gente controlla la tua residenza. Io ne ho una rilasciata dalla mia università, adesso sono considerato una persona di Pechino ed è valida per dieci anni. [...] Se venite da altre province e vivete in questo modo come noi, vi sentirete più o meno insicuri, avrete paura del bussare a tarda notte.

Judith Pernin nota come il destino dei protagonisti dei documentari indipendenti sia strettamente dettato dallo spazio al quale appartengono: la maggior parte delle problematiche presenti sembra essere, infatti, costantemente legata alla capacità o meno di occupare un determinato spazio.⁴⁴ La fonte comune di preoccupazione dei protagonisti risiede nell'assenza dell'*hukou*, tale mancanza finisce per trasformarsi in una sorta di ossessione quotidiana. L'incapacità di legittimare la propria presenza nella capitale cinese è un'ombra che attanaglia e scandisce tragicamente l'esistenza dei *mangliu*. Questa perenne instabilità porta con sé il delinarsi di una sorta di schizofrenia nel *modus vivendi* degli artisti: se da un lato possiedono uno stimolo connaturato al nomadismo, dall'altro l'impossibilità di stanziarsi definitivamente comporta per loro una dolorosa insicurezza.

Il secondo *leitmotiv* che incontriamo nei tre film riguarda la precarietà economica. L'esistenza degli artisti si basa sul *diem vivere* o meglio, per usare un'espressione pechinese, sul *ceng fan* 蹭饭, letteralmente “andare a casa d'altri per mangiare senza pagare”.⁴⁵ Per il fotografo Gao Bo, il *ceng fan* è un vero e proprio talento di cui non sembra vergognarsi, “non avevo un lavoro, ero giustificato a mangiare il cibo altrui”.⁴⁶ Zhang Dali e Mou Sen praticano insieme il *ceng fan*, come se fosse un rituale ineluttabile a scandire il ramingare delle loro giornate:

⁴⁴ JUDITH PERNIN, “Filming Space/Mapping Reality in Chinese Independent Documentary Film”, in *China Perspectives*, no. 1, 2010, p.24.

⁴⁵ “蹭饭”, https://www.hao86.com/ciyu_view_9d57c343ac9d57c3/ (ultima consultazione: 26\11\2022).

⁴⁶ WU WENQUANG, *Bumming in Beijing*, 1990.

Mou Sen: In realtà, se non si ha un reddito stabile, si affronta il problema basilare della sussistenza. Vivevo con Dali, entrambi senza lavoro da fare. Non ci alzavamo prima di mezzogiorno. La prima cosa che facevamo dopo esserci alzati era decidere quale amico andare a trovare e fermarci a pranzo. Si chiama *ceng fan* 蹭饭. Subito dopo pranzo cominciavamo a pensare a dove andare per la cena.

Zhang Dali: Io e Mou non avevamo un centesimo, solo delle bici. Spesso andavamo in bici per intere giornate. A volte dopo pranzo non sapevamo dove saremmo andati per cena. Cercavamo nella rubrica qualche amico da chiamare per un pasto.⁴⁷

L'arte del sopravvivere del *ceng fan* ci conduce, come anticipa Mou Sen, alla problematica basilare della sussistenza. Le condizioni di vita degli artisti sono liminari: gli appartamenti sono freddi e di pochi metri quadrati, gli affitti aumentano periodicamente, lo sfratto e le incursioni della polizia incombono costantemente come una minaccia. Inoltre, nessuno dei protagonisti sembra avere un profitto mensile stabile che possa garantire una parvenza di sicurezza economica.

Quando Hu Jie domanda a Liao Bangming di elencare la parte più difficile del vivere a Yuanmingyuan, egli non esita a rispondere “la parte finanziaria” (*jingji fangmian* 经济方面): “ogni mese, quando è il momento di pagare l'affitto, vado nel panico e non riesco più a dipingere.”⁴⁸ La pittrice Ai Li confessa al regista di non chiudere più occhio la notte per il senso di insicurezza provato:

L'affitto è la questione più problematica (房租是最麻烦的). Prima il canone era di 150 yuan, ma adesso è aumentato a 200. Nessuno compra le mie opere e alcuni quadri non potrei mai darli in vendita. Spero di poter trovare un acquirente che comprenda la mia arte. Se vengo i miei lavori potrò crearne di nuovi, affittare un appartamento più grande, comprare più materiali.⁴⁹

Anche gli artisti di *Bumming in Beijing* sembrano condividere la medesima opinione. Uno dei momenti più toccanti del film è il pianto sconsolato di Zhang Ci davanti alla telecamera di Wu. La scrittrice narra al regista, in modo estremamente poetico, il gelo degli inverni pechinesi, degli alberi senza foglie e degli amici che l'hanno aiutata a tagliare a pezzi i suoi vestiti per poter sigillare le crepe di porte e finestre. “Cosa c'è di bello in tutto questo?

⁴⁷ WU WENQUANG, *Bumming in Beijing*, 1990.

⁴⁸ HU JIE, *The Artists of the Old Yuanmingyuan*, 1995.

⁴⁹ *Ivi*.

Non ha senso”⁵⁰, afferma poco prima di commuoversi. Relativamente alla questione della sussistenza e della mancanza di denaro, Zhang Dali si esprime in maniera molto simile alla pittrice di *The Artists of the Old Yuanmingyuan*:

Ho l'impressione che l'atmosfera di Pechino sia piuttosto deprimente. Adesso sono stanco dell'atmosfera culturale che si respira qui. Queste noiosissime persone di cultura non hanno nulla da fare ogni giorno e vagano in giro, ti unisci a loro e finisci per non più sapere cosa stai facendo. [...] Ora come ora la mia unica aspirazione è avere una casa migliore, senza paura di essere buttato fuori. La mia unica speranza è di essere stabile, di avere tutto il tempo per dipingere. Non ho altre richieste più lussuose. [...] Non credo sia realistico sopravvivere a Pechino soltanto vendendo quadri.⁵¹

Si noti come all'impulso creativo e idealistico che gli artisti hanno sperimentato negli anni Novanta, radunandosi nel villaggio per dedicarsi completamente alla propria arte, sia subentrato un pessimismo sempre più consistente. Vi è dunque una trasmutazione inevitabile e coatta di priorità; bisogna prima pensare a come pagare l'affitto, procurarsi da mangiare ogni giorno ed evitare di essere arrestati. Tuttavia, la richiesta primaria degli artisti rimane invariata: fare arte e nient'altro.

1.4.3 L'arte o la morte

L'arte è il perno attorno al quale si sviluppano le esistenze degli artisti ed il principio primo per cui si forma il villaggio di Yuanmingyuan. Il significato simbolico che l'esperienza artistica riveste nei tre documentari è riassumibile in tre punti chiave, elencati da Mou Sen nel discutere della sua passione per il teatro:

Non riesco ad immaginare come sarebbe la mia vita se facessi qualcos'altro oltre al teatro. Mi davo tre scelte:

1. La morte, il suicidio: onestamente non posso farlo.
2. Vivere senza scopo: è impossibile. Questo comporta il matrimonio, l'aver dei figli, condurre una vita ordinaria. No, non posso assolutamente farlo.
3. Il teatro: l'unica scelta è fare quello che voglio fare.⁵²

⁵⁰ WU WENQUANG, *Bumming in Beijing*, 1990.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

In questo senso, l'arte sembra incarnare una questione di vita o di morte, l'unica panacea contro l'insofferenza dell'esistenza. Il senso di sacrificio nei confronti della creazione artistica permea le parole degli artisti di *Bumming in Beijing*: Zhang Dali ammette di essere disposto a morire pur di non perdere la possibilità di dipingere, Gao Bo darebbe la vita pur di scattare fotografie, mentre Mou Sen salva sé stesso attraverso il teatro. Inoltre, i tre documentari sono costellati da performance più o meno improvvisate che spaziano dal canto, al teatro, alla pittura. In *Farewell, Yuanmingyuan*, durante uno degli ultimi momenti di ritrovo prima dello sgombero finale, il cantante Wen Quan è intimato dagli amici ad intonare per l'ultima volta l'inno del villaggio di artisti (cfr. fig.7). Si noti come il testo della canzone rifletta a pieno le questioni affrontate nelle pagine precedenti:

*Vivo in un villaggio vicino a Yuanmingyuan
Mi guadagno da vivere come posso
Alcuni giorni riesco a malapena a tirare avanti
È lo stesso per tutti i miei amici
Siamo venuti a Pechino con sogni e speranze
Ma ora sono in preda al panico per il mondo che vedo
La vita va avanti giorno per giorno
Il mio gusto non sarà mai lo stesso
Il mio cuore si intorpidisce di giorno in giorno
E i miei nervi si stanno logorando
Sono stanco, ma non riesco a trovare un letto per riposare la mia testa
addormentata
Sono stanco, ma non riesco a trovare un posto che mi dia pace mentale.⁵³*

In *The Artists of the Old Yuanmingyuan*, Hou Guangfei si esibisce suonando l'*erhu* 二胡, uno strumento tradizionale cinese simile al violino. L'esibizione avviene dopo un pranzo in compagnia, nel rispettoso silenzio che gli amici riservano alla malinconica melodia dell'*erhu* (cfr. fig. 6). *Bumming in Beijing* si conclude con la sezione intitolata "The Great God Brown". Nel corso del film assistiamo prima alla preparazione presso gli studi della "Compagnia teatrale centrale sperimentale di Pechino" e, sul finale, alla prima dello spettacolo *The Great God Brown*⁵⁴, dramma di Eugene O'Neill adattato da Mou Sen. Poco

⁵³ ZHAO LIANG, *Farewell, Yuanmingyuan*, 1995.

⁵⁴ L'opera riadattata da Mou Sen è un dramma in quattro atti pubblicato dal drammaturgo statunitense O'Neill. Si tratta di uno degli esperimenti pionieristici di O'Neill con il teatro espressionista, l'opera fa uso di numerose maschere per illustrare l'ambivalenza tra la sfera privata e pubblica dei personaggi, nonché il mutevole stato delle loro vite interiori. Non casualmente, i due protagonisti sono un architetto mediocre (Billy Brown) e un artista di talento ma dissoluto (Dion Anthony) [Fonte: <https://www.britannica.com/topic/The-Great-God-Brown>.]

prima della messinscena, lo spettatore è partecipe del solenne momento in cui Mou Sen legge ad alta voce il manifesto della troupe, nel quale si riafferma il teatro come scelta di vita e come perfetta soddisfazione e liberazione della forza vitale degli attori. Il film si conclude con alcune inquadrature disturbanti di un attore sul palco, mentre indossa una maschera di plastica e invoca il perdono a gran voce (cfr. fig.5). Paola Iovene vede l'opera teatrale di *The Big God Brown* come intermedia tra il politico e lo psichico, una “*mise-en-abyme* del documentario stesso”, in quanto entrambi inscenano la rottura del confine tra vita e arte.⁵⁵

Come sostiene Zhang Yingjin, le performance artistiche presenti nei documentari cinesi costituiscono un processo di “othering the self”: gli artisti trasformano sé stessi nell'altro e creano nuovi significati tramite l'alterazione e l'alienazione del proprio io.⁵⁶ La performance artistica non si pone esclusivamente come processo catartico, ma costituisce un momento di “scoperta del sé e di auto-ridefinizione morale”.⁵⁷ Aggiungo che, oltre ad un'occasione di pura scoperta personale, nei tre documentari analizzati l'esibizione corrisponda ad un vero e proprio rito collettivo e catartico. Nelle performance emerge sì il singolo artista, ma quest'ultimo è comunque supportato emotivamente dal gruppo di persone che lo circonda. Dopotutto, una delle particolarità del villaggio di artisti è proprio questo delicato movimento di comunione con l'Altro, di vicendevole sostegno e senso di comunità.



Figura 5. Performance di *The Big God Brown* (*Bumming in Beijing*, 1990).

⁵⁵ PAOLA IOVENE, “A mad woman in the art gallery? Gender, mediation and the relation between life and art in post-1989 Chinese Independent Film”, in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.8 no.3, 2014, p.180.

⁵⁶ KUEI-FEN CHIU E ZHANG YINGJIN, *New Chinese-language Documentaries: Ethics, Subject and Place*, Routledge, London 2015, p..75.

⁵⁷ ZHANG YINGJIN, “Rebel without a cause?”, in ZHANG ZHEN (ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, Durham 2007, p.61.



Figura 6. Hou Guangfei suona l'erhu (*The Artists of the Old Yuanmingyuan*, 1995).



Figura 7. Wen Quan suona la canzone di Yuanmingyuan (*Bumming in Beijing*, 1990).

Vi è, tra tutte, una performance in grado di trascendere il confine tra l'esperienza personale ed artistica: il crollo mentale di Zhang Xiaping, registrato nella penultima sezione di *Bumming in Beijing*, "The madness of Zhang Xiaping". Il rapporto che la giovane intesse con la propria arte è di tipo viscerale, al punto in cui in una delle interviste dichiara di essere disposta a vendere il suo corpo piuttosto che i suoi quadri. Questo è un dettaglio che non deve passare inosservato nel contesto della crisi vissuta sullo schermo, difatti, la follia della donna sembra iniziare proprio nel momento in cui Xiaping indica una sua opera e chiede ai presenti: "questo è un uomo o una donna? Non lo so, se qualcuno lo sa è pregato di dirlo". Subito dopo, si lascia cadere al suolo, abbandonandosi ad un delirio fatto di imprecazioni e volgarità: "ti dico che il mondo intero è una fottuta inversione sessuale, un fottuto sesso è stato invertito". La pittrice vive una crisi di tipo esistenziale/spirituale e sostiene di essere la voce di Dio, lo invoca disperatamente e si domanda più volte tra gemiti di dolore "chi cazzo sono io?".

Bérénice Reynaud non esclude che un simile tracollo possa essere “una scossa di assestamento”⁵⁸ dei traumi provocati dal massacro di Tiananmen. La disperazione di Zhan Xiaping è estendibile non solo alla condizione degli artisti, ma a tutta una generazione di cinesi devastati dall’insensatezza della tragedia vissuta. Ci troviamo di fronte ad un io sempre più scisso, alienato e frammentato al quale la Storia sembra non voler consentire alcuna tregua.

Paola Iovene risale, invece, all’*humus* culturale di Zhang Xiaping. Nel 1986 la donna prende parte alla “New Figurative Exhibition” di Kunming, organizzata dai membri del “Gruppo di ricerca artistica del sud-ovest” (*Xinan yiishu yanjiuqunti* 西南艺术研究群体). Il collettivo artistico interpreta l’arte come unico strumento salvifico in grado di sottrarre l’individuo alla vacuità e alla frammentazione, ottenendo la redenzione da sé stessi.⁵⁹ Iovene legge la psicosi come il rifiuto delle condizioni in cui il lavoro della donna viene esposto, il fallimento della promessa dell’arte e una certa tendenza della *performance art* alla distruzione del proprio lavoro. In sintesi:

Xiaping si identifica con una follia che è fonte di creatività e allo stesso tempo promette immediatezza: la pazzia riduce il soggetto a superficie trasparente dove l’inconscio traumatizzato di un’epoca può trasparire [...]. Lei è individuale e collettiva, idiosincratica nella sua espressione, eppure sintomatica di una realtà politica più ampia. In questa prospettiva, il merito della macchina da presa è quello di aver catturato una pura contingenza in cui l’essenza di un’epoca si rapprende e si manifesta.⁶⁰

Non casualmente, Wu Wenguang decide di chiudere la sezione relativa alla follia della pittrice con un dettaglio sulla prefazione scritta a mano della mostra in allestimento (cfr. fig.9). Xiaping si riferisce all’arte come “camuffamento dell’animo umano” (艺术是人类心灵的迷彩), una specie di schermo protettivo dall’inquietudine esistenziale e dal *mal de vivre*.

⁵⁸ BÉRÉNICE REYNAUD, “Translating the Unspeakable: On-Screen and Off-Screen Voices in Wu Wenguang’s Documentary Work,” in CHRIS BERRY, LU XINYU, AND LISA ROFEL (eds.), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, pp. 157–176.

⁵⁹ PAOLA IOVENE, *op. cit.*, p.178.

⁶⁰ *Ivi*, p.184.



Figura 8. Il crollo emotivo di Zhang Xiaping (*Bumming in Beijing*, 1990).

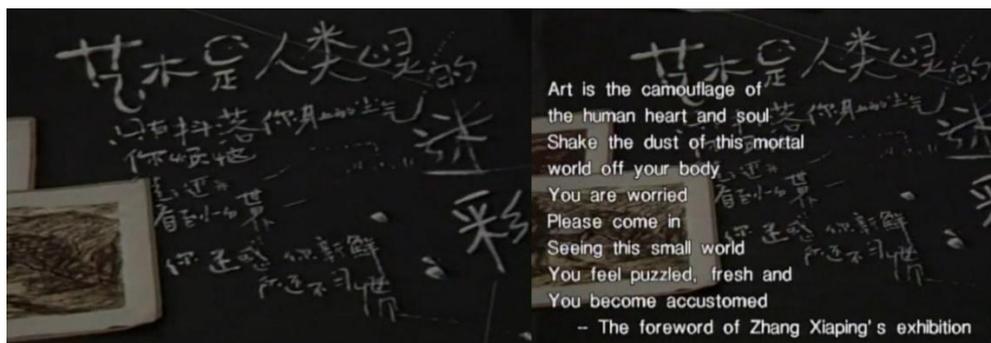


Figura 9. Prefazione della mostra di Zhang Xiaping (*Bumming in Beijing*, 1990).

Prima di procedere con l'ultimo nucleo tematico dei tre documentari, è interessante soffermarsi su passaggio particolare che Hu Jie compie in *The Artists of the Old Yuanmingyuan*. Al ventiseiesimo minuto di girato vediamo l'ultimo camion dei traslochi allontanarsi, lo sgombero di Yuanmingyuan è quasi del tutto completato. L'inquadratura successiva è quella del NAMOC, il Museo d'arte nazionale (*Zhongguo meishuguan* 中国美术馆) di Pechino, nel quale si tiene la mostra "Da Munch a oggi: una mostra d'arte norvegese" (从蒙克到今天—挪威艺术展). Dopo un veloce *zoom out* sulla facciata del museo, una dissolvenza incrociata fa emergere in primo piano il celebre dipinto "Urlo" (1893) di Edvard Munch (cfr. fig.9). L'Urlo appare sullo schermo per qualche secondo, per poi sovrapporsi alle rovine di Yuanmingyuan tramite un'altra dissolvenza incrociata (cfr. fig.10). In sottofondo si odono voci distorte. L'opera di Munch è espressione dell'agonia dell'annullamento della personalità umana da parte della natura, entità indescrivibile ed inconfondibile. In un'altra versione del soggetto, il pittore scrive relativamente al suo quadro che "può essere stato dipinto solo da un pazzo".⁶¹ La tematica della pazzia è preponderante nell'atmosfera di *Bumming in Beijing*. Proprio come dichiara Mou Sen circa la follia artistica:

⁶¹ "The Scream", <https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp> (ultima consultazione: 26\11\2022).

L'unica differenza tra me e Zhang Xiaping è che lei è pazza e io non lo sono ancora. Non so se sto diventando pazzo o meno, ma tutti dovremmo raggiungere questa purezza spirituale nell'arte. Per raggiungerla, *l'artista dovrebbe essere pazzo*. Tutte le opere eccezionali sono semplicemente opere folli. Solo dopo aver perso i sensi, si può trovare un ordine omogeneo [enfasi dell'autrice].⁶²

La scelta registica di Hu Jie è di tipo simbolico, il dipinto sembra incarnare perfettamente l'angoscia e il senso di terrore vissuto dagli amici artisti nel fragile soggiorno presso il palazzo d'Estate. La transazione segna un confine preciso: il documentario riprende sei mesi dopo con la visita di Hu Jie ad alcuni degli artisti in seguito alla chiusura di Yuanmingyuan, ma l'utopia è ormai giunta al termine.



Figura 10. Dissolvenza incrociata NAMOC e Urlo (*The Artists of the Old Yuanmingyuan*, 1995).

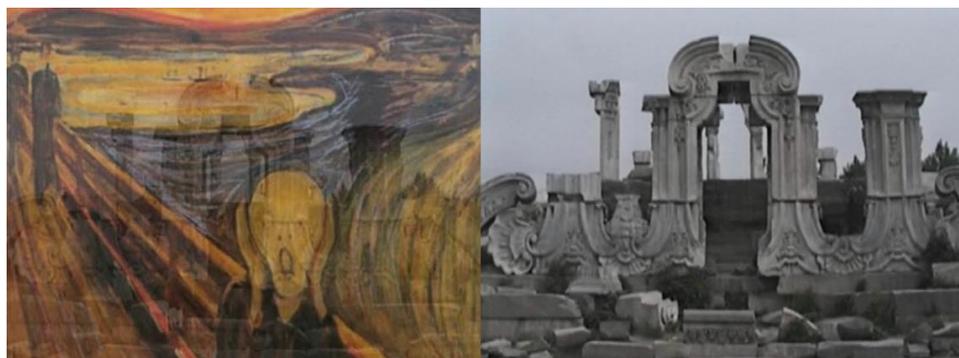


Figura 11. Dissolvenza incrociata Urlo e rovine del Palazzo d'Estate (*The Artists of the Old Yuanmingyuan*, 1995).

⁶² Wu Wenguang, *Bumming in Beijing*, 1990.

1.4.4 Sgomberi

Andiamo ora ad affrontare lo snodo tematico al quale viene riservata la maggior parte di girato in *Farwell, Yuanmingyuan* e *The Artists of the Old Yuanmingyuan*: lo sgombero del villaggio. I numerosi artisti, lo stile di vita bohémien ed i visitatori stranieri sempre più presenti, portano a conflitti occasionali e disagio per il governo locale. Nel 1995, l'Ufficio locale di pubblica sicurezza emana un avviso di divieto ai residenti di permanere all'interno del villaggio. Inizialmente, gli artisti sperano di aggirare il divieto nascondendosi o aspettando, ma si rendono presto conto delle serie intenzioni della polizia. Nel mese di ottobre dello stesso anno, Yuanmingyuan viene completamente sgomberato e rimosso dall'elenco dei villaggi artistici, mentre i suoi residenti sono trasferiti in toto.⁶³ Il documentario che più tratta della violenza della polizia e degli sgomberi forzati è *Farewell, Yuanmingyuan* di Zhao Liang. Risulterebbe impossibile non cogliere nell'opera un lascito di violenza riconducibile alle forze dell'ordine e agli eventi di giugno. Lo stesso Zhao Liang dichiara di essere stato spinto a registrare in seguito alle sommosse sempre più frequenti della polizia:

In quel momento il villaggio di artisti era famoso in tutta la Cina. [...] A volte sono davvero sensibile alla Storia e possiedo una grande capacità di giudicare me stesso attraverso una prospettiva storica. Riuscivo a sentire che fosse un momento unico nel suo genere. Vagabondavo ogni giorno finché non è arrivata la polizia, tutti si nascondevano come dei piccoli animali. Ho capito che dovevo registrarlo, quindi ho preso in prestito una telecamera da un amico. Era un Hi-8 e la qualità era davvero grezza.⁶⁴

La violenza delle forze dell'ordine è parte integrante delle esperienze vissute dagli artisti di *Farewell, Yuanmingyuan*. In un dialogo con il regista, uno dei pittori annuncia l'imposizione di lasciare il villaggio prima dell'anniversario del quattro giugno ed afferma: “il quattro giugno è sempre il periodo peggiore”.⁶⁵ Il documentario di Zhao sembra avvicinarsi maggiormente allo stile realista definito dai critici “on-the-spot realism” (*jishi zhuyi* 纪实主义). La sua mdp segue pienamente il flusso imprevedibile della contingenza ed è del tutto libera di muoversi nello spazio circostante. Relativamente all'accidentalità, significativo è ciò

⁶³ XIN LIU, SUN SHENG HAN E KEVIN O'CONNOR, “Art Villages in Metropolitan Beijing: A Study of the Location Dynamics”, in *Habitat International*, Vol.40, 2013, p.180.

⁶⁴ “Every Official Knows What the Problems Are: Interview with Chinese Documentarian Zhao Liang” <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/every-official-knows-what-the-problems-are-interview-with-chinese-documentarian-zhao-liang/> (ultima consultazione: 16\02\2023).

⁶⁵ ZHAO LIANG, *Farewell, Yuanmingyuan*, 1995.

che accade al trentunesimo minuto: la polizia irrompe nel villaggio e tutti si danno alla fuga, Zhao Liang compreso. Nonostante le inquadrature siano estremamente confusionarie e distorte, il regista sceglie comunque di non tagliarle al momento del montaggio, probabilmente per testimoniare il senso di fibrillazione che si respirava nel villaggio di Yuanmingyuan nei suoi ultimi istanti di vita.

In tutto il documentario sono numerosissime le testimonianze di artisti arrestati dalla polizia, in quanto sprovvisti del permesso di residenza e reclusi, provvisoriamente, in punti di detenzione per migranti, preludio di un rimpatrio forzato alle proprie province di provenienza. I pochi fortunati che fanno ritorno nel villaggio di Yuanmingyuan si lasciano andare ad intime dichiarazioni davanti alla videocamera di Zhao Liang, concedendo ai racconti delle ingiurie il diritto di non essere dimenticati. La testimonianza più dolorosa è quella del poeta He Lu, fuggito da un treno in corsa dopo aver corrotto un ufficiale. La scena ha una durata di venticinque minuti ed è una dolorosa confessione a Zhao dell'esperienza appena vissuta nei campi di detenzione:

H: Quando ho chiesto qual era il problema, hanno detto che facevo troppe domande. C'era un furgone in attesa, pieno di altri artisti. Sembravano tutti piuttosto cupi. Nessuno ha detto niente. Circa un'ora dopo, hanno portato un altro furgone pieno di artisti. [...] Quando la stazione di polizia era piena, i poliziotti hanno allestito tavoli e sedie nel cortile e ci hanno portati fuori per l'interrogatorio. In quel momento ho capito che la polizia era seria questa volta. A quel punto, sapevo che nessuno di noi sarebbe tornato a casa quel giorno. A quel punto, tutti sembravano rassegnati. Qualcuno ha suggerito di cantare una canzone, così abbiamo cantato *The East is Red* (*dongfang hong* 东方红).⁶⁶

Z: Dove?

H: Nel furgone.

Z: Cantavano tutti?

H. Sì. I poliziotti che guidavano hanno chiesto “Potete cantare quella canzone di Zhao Chuan che fa *là nella fretta della folla, ti ho perso*”. [...] Ci siamo esibiti per i poliziotti e per i migranti dalle facce stanche. Quella sera abbiamo fatto la nostra performance, anche i poliziotti hanno assistito allo spettacolo. Uno di loro mi ha chiamato e mi ha chiesto se fossi un artista, gli ho risposto che ero uno scrittore [...].

Z: Che poesia hai letto?

H: Una poesia d'amore. “Gli alberelli tremano al volo degli uccelli, il mio cuore freme quando penso a te. Ragazza delicata, sei il più grande diamante del mondo”, una poesia d'amore per tutti i migranti. [...] Le persone

⁶⁶ Canzone popolare inno della Repubblica Popolare cinese negli anni della Rivoluzione Culturale. Il testo della canzone e la sua solenne melodia si adattavano perfettamente al nuovo culto della personalità di Mao Zedong. [Fonte: http://www.morningsun.org/east/kraus_eastisred.html].

piangevano ed urlavano, era un campo di concentramento, ecco cos'era. Tutto ciò che vedevi era desolazione, le guardie picchiavano le persone con delle fruste. [...] Eravamo esausti, come se un'oscurità fosse discesa su di noi. Ho cercato di guardare le cose da una prospettiva diversa, di trovare gioia o bellezza in tutta quella miseria e buio. [...]

Z: Come ti senti adesso al riguardo?

H: Sento che fosse destino, un qualcosa che dovevo sperimentare. Da scrittore è meglio averla vissuta unna volta anziché non averla vissuta affatto. Yuanmingyuan è famoso adesso, siamo un villaggio di artisti, ma c'è sempre quella spada di Damocle che pende sulla tesa. La vita è uguale ovunque: è sofferenza e mancanza di speranza.

Ancora una volta, a manifestarsi, è la performance – gli artisti detenuti cantano, si esibiscono, recitano poesie – come unico e solo mezzo in grado di contrastare le aberrazioni della violenza. Persino in un luogo di costrizione e punizione come un campo di detenzione, l'arte diventa panacea per la sofferenza dei protagonisti. Si noti attentamente il grado di intimità che Zhao Liang raggiunge con il poeta, il flusso di coscienza di He Lu è autentico, spontaneo e straziante. Zhang Yingjin cita il termine “cinema di redenzione”⁶⁷ nel prendere in considerazione alcuni documentari cinesi capaci di dare priorità all'Altro e all'etica del sé. Tale etica esige molto spesso una performance, “sottoponendo il sé a diversi scenari d'incontro con l'altro”.⁶⁸ In questo caso, Zhao Liang si pone scientemente al servizio dell'altro, lasciandone emergere la soggettività.

Quasi tutti i personaggi che incontriamo in *The Artists of the Old Yuanmingyuan* affrontano e parlano davanti alla telecamera del disagio di irruzioni, di arresti e del senso di insicurezza che si stratifica, giorno dopo giorno, all'interno della comunità. Un elemento che colpisce è la totale assenza di qualsivoglia afflato rivoluzionario da parte degli artisti nei momenti antecedenti lo sgombero finale, forse ancora turbati dai risvolti del movimento studentesco del 1989. I giovani accettano non tanto passivamente, quanto con malinconica acquiescenza l'epilogo del villaggio di Yuanmingyuan. L'atto più sovversivo che compiono è, probabilmente, nascondersi o tentare di far ritorno al proprio appartamento nonostante le minacce degli agenti. Ciononostante, non intraprendono mai azioni estreme nei confronti del governo e delle autorità:

⁶⁷ Il termine “cinema di redenzione” è stato coniato da Sam Girgus, il quale applica la filosofia di Emmanuel Levinas – relativa alle “avventure ontologiche” dell'esperienza immediata e le “avventure etiche” delle relazioni che generano trascendenza dell'essere e del sé – nel cinema. L'opera di Girgus è *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*, pubblicato dalla Columbia University Press (2010).

⁶⁸ KUEI-FEN CHIU E ZHANG YINGJIN, *op.cit.*, pp.79-81.

Hu Jie: La polizia ha dato un giro di vite alle persone che vivono qui, ti ha influenzato in qualche modo?

Li Changxi: Personalmente no, ma c'è sempre confusione. Ad ogni modo, se vogliono davvero disperdere questo posto, non c'è soluzione (*na ye meiyou banfa* 那也没有办法). Cosa puoi fare? Niente (*meiyou banfa* 没有办法).

[..]

Zhao Hai: Se decidi di vivere qui, quanto felice puoi diventare? Stanco, stanco è tutto ciò che sono diventato. [..]

Hai Li: Non è giusto, non mi sentivo così male neanche quando non riuscivo a pagare l'affitto. È terrificante pensare che arriveranno anche per me, non è giusto perché non ho fatto nulla di male, non ho commesso un crimine. Ho semplicemente dipinto. [..] Ai pittori come me interessano solo i quadri, non penso davvero alla società o a come la politica possa influenzarmi. Ma ora forse la situazione è cambiata. Voglio uscire e nascondermi, non ho paura ma non voglio incontrarli. Incontrarli mi metterebbe a disagio, influenzando sul mio umore e sul mio stato mentale.⁶⁹

In *Farwell, Yuanmingyuan* è significativo il monologo di Luo Guang, uno dei fondatori del villaggio, poco prima di abbandonare definitivamente Yuanmingyuan. Nelle sue parole ritroviamo quella che poco fa ho definito come “malinconia acquiescenza”: l'artista evoca ricordi lontani (il lago ancora non prosciugato, il limpido ruscello sul retro) e, al tempo stesso, esprime la sofferta accettazione della fine (“Se fosse per me resterei, ma non ho altra scelta”). Luo Guang si fa portavoce di tutti gli artisti costretti ad abbandonare la comunità:

Anche dopo tutte le retate e gli arresti ingiustificati, *pochissimi artisti hanno dato la colpa al governo*. L'atteggiamento era: "Va bene, se volete che ce ne andiamo, ce ne andremo". Come cittadini dobbiamo obbedire alla legge, nessuno ha intrapreso azioni estreme. *Nessuno ha mai reagito o usato la violenza fisica*. Penso che sia un peccato il modo in cui sono andate le cose. Personalmente, non voglio andarmene. So che la decisione è stata presa la scorsa primavera, ben prima dell'anniversario del 4 giugno. Ho visto molti altri posti, ma nessuno è paragonabile a questo. Mi sento parte della comunità. Non sarà facile adattarsi, *Yuanmingyuan è come casa* [enfasi dell'autrice].⁷⁰

Quali sono le conseguenze dello smantellamento di Yuanmingyuan? Sappiamo che dopo la dispersione forzata molti artisti si sono trasferiti nella colonia di Songzhuang

⁶⁹ HU JIE, *The Artists of the Old Yuanmingyuan*, 1995.

⁷⁰ ZHAO LIANG, *Farewell, Yuanmingyuan*, 1995.

(distretto di Tongzhu), mentre altri si ritrovano nel distretto nord-orientale di Chaoyang.⁷¹ Nel 1995, Wu Wenguang gira *At Home in the World* (*Sihai weijia* 四海为家), una sorta di sequel di *Bumming in Beijing*, nel quale torna ad intervistare gli stessi artisti. Attraverso il documentario, scopriamo che Gao Bo vive a Parigi, Zhang Xiaping in un sobborgo di Salisburgo, Zhang Ci negli Stati Uniti e Zhang Dali a Bologna, l'unico ad essere rimasto a Pechino è Mou Sen.⁷² Nella sequenza finale di *Farwell, Yuanmingyuan*, Zhao Liang segnala allo spettatore che gli artisti di Yuanmingyuan si ritrovano successivamente a Tongxian, un sobborgo in espansione di Pechino. I protagonisti di *The Artists of the Old Yuanmingyuan* si disperdono, invece, in vari cluster creativi di Pechino e Hu Jie dedica loro la dicitura finale del film: “dedicato agli artisti che hanno vissuto a Yuanmingyuan” (献给在圆明园生活过的艺术家).

In sintesi, la forza creatrice dell'arte ha spinto gli artisti a riunirsi in altri distretti nonostante le peripezie vissute. I giorni trascorsi nel villaggio di Yuanmingyuan acquisiscono valenza di racconto epico e, in questo senso, il documentario assume un ruolo di testimone degli eventi, della vita e dei sogni degli artisti, restituendo ulteriore valore alle vicissitudini dei protagonisti.

1.5 Le rovine del tempo: il documentario e la memoria

Un elemento di fondamentale importanza nell'interpretazione dei tre documentari come deposito di memorie, è il format scelto dai registi per stimolare il flusso dei pensieri dei protagonisti: l'intervista ai “talking heads”. Berenice Reynaud nota come, nonostante l'uso di questo tipo di intervista possa risultare poco innovativo ad un'audience “occidentale”, nell'ambito del cinema cinese costituisca una vera e propria dichiarazione rivoluzionaria, in quanto “passa la parola a persone la cui voce non era mai stata ascoltata prima d'ora”.⁷³

⁷¹ CHRISTEN CORNELL, “The Temporal Pocket: 1990s Beijing Artist Colonies”, in *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.19 n.1, 2018, p.64.

⁷² BÉRÉNICE REYNAUD, “Translating the Unspeakable: On-Screen and Off-Screen Voices in Wu Wenguang's Documentary Work,” in CHRIS BERRY, LU XINYU, AND LISA ROFEL (eds.), *op. cit.*, p.168.

⁷³ BERENICE REYNAUD, “Dancing with Myself, Drifting With my Camera: The Emotional Vagabond of China's New Documentary”, in *Senses of Cinema*, no.28, 2003, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/ (ultima consultazione: 16/02/2023).

Per Luke Robinson, l'intervista ai "talking heads" in documentari come *Bumming in Beijing* o *I Graduated!* (*Wo biye le* 我毕业了) di Wang Guangli (1992), riveste il ruolo di testimone diretto degli accadimenti del 1989 ed è plasmata da un'interazione di diversi fattori. Nel caso particolare dei documentari cinesi dei primi anni Novanta, l'intervista è principalmente collegata al massacro di Tiananmen e va interpretata come diretta necessità di testimonianze che provengano "dal basso". Le "teste parlanti" di questi documentari non rappresentano in alcun modo un'autorità ufficiale, al contrario, sono il rendiconto diretto del popolo (*laobaixing* 老百姓) coinvolto nei fatti storici, ma privato dei mezzi espressivi per comunicarli.⁷⁴ L'utilizzo dell'intervista, continua Robinson, concretizza la necessità di invocare lo spontaneo e l'incontrollato come prova provata della veridicità degli eventi storici vissuti in prima persona. La voce dei soggetti è, dunque, il luogo dove si realizza una forma di "vivacità della presenza", tanto immediata quanto contingente.⁷⁵ La qualità formale più sorprendente che caratterizza le opere indipendenti degli anni Novanta, risiede nelle modalità con cui i registi utilizzano il format "talking heads" per esplorare "i limiti del parlato".⁷⁶

Ad esempio in *Bumming in Beijing*, Wu Wenguang non compare mai sullo schermo, ma riusciamo a cogliere la sua voce nel corso delle interviste e durante la crisi di nervi di Zhang Xiaping. Nonostante l'assenza visiva del regista, la natura performativa e non intenzionale della sua voce fuori campo che interviene, dialoga con i protagonisti e pone domande, "richiama l'attenzione sul suo ruolo di regista e sulla costruzione del documentario come testo".⁷⁷ Al contrario di Wu, Zhao Liang è probabilmente la voce più intrusiva dei tre documentari. Egli intraprende conversazioni con i suoi amici in un continuo sollecitare, domandare, investigare, seguendoli nei momenti più delicati e tragici.

In breve, l'impiego di questa tecnica ha permesso a persone marginali, ma soprattutto escluse dalle narrazioni ufficiali di eventi storici o traumatici, di riemergere in primo piano. Lo strabordare delle parole e delle esperienze vissute dei protagonisti, l'imprevedibilità della contingenza, dell'accidentalità e delle fratture della realtà, fa sì che la loro voce diventi inevitabilmente il luogo dell'incontrollabile⁷⁸ e della cristallizzazione della memoria storica. Le loro testimonianze hanno, oltretutto, posto le fondamenta per la costituzione di un cinema cinese scevro da propaganda ed orientalismo, reale quasi più del reale e genuinamente interessato alla condizione di soggetti ritenuti marginali. Dalle estremità geografiche, sociali e

⁷⁴ *Ivi*, p.136.

⁷⁵ LUKE ROBINSON, *op.cit.*, p.132.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p.132.

⁷⁸ LUKE ROBINSON, *op.cit.*, p.151.

politiche, i protagonisti dei documentari *Bumming in Beijing*, *The Artists of the Old Yuanmingyuan* e *Farewell, Yuanmingyuan* finiscono per costituire il centro assoluto, ritrovando una voce che per troppo tempo era stata loro sottratta.

APPARATO FOTOGRAFICO



Figura 12. *The Artists of Yuanmingyuan* (Hu Jie, 1995).



Figura 13. *The Artists of Yuanmingyuan* (Hu Jie, 1995).



Figura 14. *Farewell, Yuanmingyuan* (Zhao Liang, 1995).



Figura 15. *Bumming in Beijing* (Wu Wenguang, 1990).

2. ABITARE I MARGINI: L'UMANITA' DI PECHINO

在如此平庸无聊的世界上，他们居然还能活得充满激情，这本身
就是奇迹，就是美

“In un mondo così mediocre e noioso, riescono ancora a vivere con
passione, il che è miracolo e bellezza in sé”.

(Citazione in *The Other Bank*, Jiang Yue)

2.1 Note introduttive

Si è scelto di avviare l'analisi della filmografia indipendente di Pechino osservando i tratti distintivi della comunità artistica di Yuanmingyuan 圆明园, sorta e tramontata nel corso dei primi anni Novanta. Il villaggio costituisce, per la ricerca, l'unità minima di un discorso che concerne una marginalità tanto artistica quanto sociale, economica e culturale, esperita nella capitale e palesatasi, successivamente, nell'ambito della produzione cinematografica indipendente. Sulla scorta di questo ragionamento, si procederà ivi con un'ulteriore indagine relativa ai margini della capitale, seguendo il filo conduttore che dall'estremità ci condurrà, nel terzo capitolo, al centro istituzionale della città.

Nelle pagine seguenti si osserverà, pertanto, il caleidoscopio umano che, quotidianamente, si muove all'interno Pechino e ne costituisce il fulcro. Le domande alle quali si tenterà di fornire un tentativo di risposta – inevitabilmente parziale – potranno essere le seguenti: chi abita la Pechino filmica? Verso quali soggetti è rivolto lo sguardo cinematografico dei registi indipendenti e delle loro macchine da presa? Vi sono affinità e corrispondenze nel ritratto dell'umanità pechinese portato avanti da tali opere? Il metodo impiegato per rispondere nel modo più esaustivo possibile è un ragionamento che si serve principalmente della giustapposizione tra film che presentano un'organicità tematica. L'accostamento di due o più opere da una prospettiva di materia e soggetti condivisi, permetterà, eventualmente, di delineare in maniera più nitida i differenti nuclei tematici che emergono nell'ambito della produzione cinematografica indipendente di Pechino.

È di fondamentale importanza ai fini della ricerca che ci proponiamo di intraprendere, soffermarsi sulla struttura e sul movimento dal centro ai margini che si cristallizza nei documentari di Pechino. Nel prendere in considerazione le produzioni cinematografiche indipendenti degli anni Novanta e post-Tiananmen, Dalla Gassa e Tomasi hanno evidenziato quanto segue:

Siano essi di fiction o documentari, tali film conservano un'indubbia omogeneità tematica. I *focus* di riferimento potrebbero essere raffigurati come cerchi concentrici che partono da un unico *centro gravitazionale* rappresentato dall'occhio del regista. Attorno a lui, in un primo e ideale privilegiato cerchio, ruotano artisti, musicisti e intellettuali, alter-ego dei nostri giovani autori per la medesima precarietà esistenziale e professionale. Un secondo cerchio, più largo, convoglia altre figure socialmente marginali, sebbene non afferenti al mondo dello spettacolo come anziani, malati di mente, voyeur, disabili alcolizzati, omosessuali e prostitute. Anche in questo caso, è un soffocato affacciarsi al mondo che riverbera, come in un gioco di specchi, le stesse dinamiche di esclusione e di invisibilità presenti nell'ambiente artistico. Un terzo cerchio è invece quello che rimanda alla «non» rappresentazione dei fatti di piazza Tiananmen, di cui si possono apprezzare le tracce indirette nei luoghi spogli, nei volti segnati di alcuni personaggi, nei sentimenti. Ad attraversare i tre cerchi una comune direttrice di esibizione non più dei *riti ancestrali*, ma della devianza di una condizione umana che appare indifferenziata e ineliminabile. Una narcisistica contemplazione della sconfitta del sé.

79

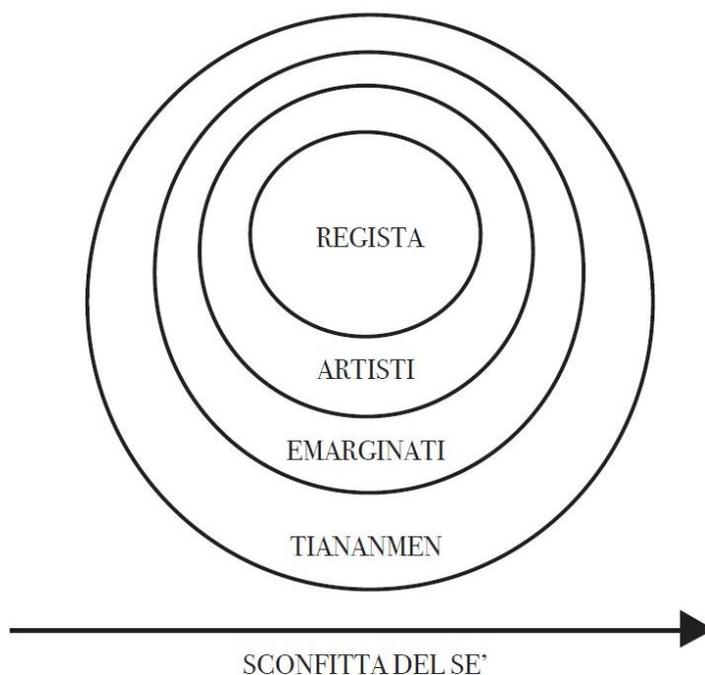


Figura 16. Schema da me elaborato sulla base della teoria di Dalla Gassa e Tomasi.

⁷⁹ MARCO DALLA GASSA E DARIO TOMASI, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, UTET, Novara 2010, pp.20-21.

Nei film indipendenti cinesi, dunque, lo sguardo del regista è posizionato al centro, seguito dalla comunità di artisti e intellettuali e da una sfera ancora più esterna e marginale. Nel primo capitolo è stato proposto un caso studio afferente alla sfera degli artisti, i quali rimangono tuttavia presenti nella sfera successiva che andremo, adesso, a prendere in esame.

2.2 La mia telecamera non mente: contingenza, autenticità e marginalità

La mia telecamera non mente (*wode sheyingji bu sahuang* 我的摄影机不撒谎) è una frase del film di Lou Ye, *Suzhou River* (*Suzhou he* 苏州河), utilizzata efficacemente nel descrivere il movimento del cinema cinese indipendente degli anni Novanta.⁸⁰ Presumibilmente le telecamere che mentono sono, infatti, quelle dei celebri predecessori della Quinta generazione, impegnati nella rielaborazione di miti e leggende della Cina ancestrale, eppure manchevoli di “senso della realtà” (*xianshi gan* 现实感).⁸¹ La telecamera non mente: è proprio questo “spirito ribelle, quasi antisociale, e la loro decisa rottura – in termini di stile e di soggetto – con la tanto celebrata tradizione della Quinta Generazione” ad aver associato, in uno stadio iniziale, la “Sesta Generazione” di registi ad una produzione di tipo underground.⁸² Riposizionando la “verità” di esperienze di vita emarginate e subalterne che si svolgono in loco, i documentaristi degli anni Novanta sfidano i paradigmi di rappresentazione, generando strategie alternative e riformulando nuovi schemi per rapportarsi al circostanziale.⁸³ La rinuncia di miti culturali e di certe tendenze auto-orientaliste e folkloristiche, ha lasciato spazio all’avvento di un cinema estremamente personale (*geren dianying* 个人电影)⁸⁴, autentico (*xianshi* 现实) e contingente (*xianchang* 现场).

Nel trattare la nascita del nuovo movimento documentaristico degli anni Novanta, Lü Xinyu sostiene che questo sia fondamentalmente iniziato con *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing* 流浪北京) di Wu Wenguang, poiché “emerge agli occhi dello spettatore una relazione totalmente inedita tra il creatore ed il soggetto della creazione. L’opera di Wu Wenguang ha

⁸⁰ J.P. SNIADOCKI, “The Cruelty of the Social”, in ZHANG ZHEN E ANGELA ZITO, *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations After Independent Film*, University of Hawaii Press, Honolulu 2015, p.60.

⁸¹ ZHANG YINGJIN, *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, p.105.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ WANG YIMAN, “The Amateur’s Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China”, in *Film Quarterly*, vol.58 no.4, 2005, p.23.

⁸⁴ *Ibidem*.

rivolto costantemente la sua attenzione verso la scena documentarista, sovvertendo la prospettiva autoritaria, guidata e nozionistica dei lungometraggi tradizionali.”⁸⁵ Paola Voci ha attentamente analizzato la matrice di novità in questo tipo di rapporto inedito tra creatore e soggetto, distinguendo principalmente tra la “modalità verbale” e quella “visiva”, quest’ultima propria del cinema. La modalità verbale prevede “dialoghi ridondanti, monologhi e voci fuori campo spesso combinate a musica enfatica, *horror vacui*, macchina da presa fissa, in cui la trama ed i protagonisti umani sono fondamentali”⁸⁶ ed è prevalente utilizzata nei mezzi di comunicazione di massa cinesi. Lo scopo principale è quello di persuadere e convincere il pubblico, oltre a presupporre l’esistenza di un’ideologia tradizionale alla base. Al contrario, la modalità visiva comprende “l’uso del silenzio, di spazi privi di figure umane, di movimenti della mdp visibili e non celati, di *regard caméra* e lavoro di montaggio quasi assente”.⁸⁷ L’impiego di tale linguaggio mostra l’argomento senza tentare di verbalizzarlo, trasformando “sia le immagini che le parole in messaggi più complessi”⁸⁸, dunque, dando origine ad un sostrato di significati da districare all’interno dell’opera filmica. Relativamente alla relazione tra immagine e significato, Wu Wenguang afferma:

Al tempo [si riferisce a *Bumming in Beijing*], il mio semplice desiderio era che l’immagine visiva fosse una pratica estremamente limitata e sentivo che c’erano cose più significative *nascoste dietro l’immagine* e la telecamera. Poi, quando ho pensato che i documentari dovessero mettere in evidenza una sorta di processo e di dettaglio, l’immagine visiva è diventata ancora più *limitata*.⁸⁹

Sempre secondo Voci, la chiave di volta per una comprensione olistica del documentario indipendente è rappresentata dall’autenticità – *zhenshi* 真实 – in contrapposizione al *xianshi* 现实, il reale o il realistico: “proprio per questo sforzo di autenticità, piuttosto che di realismo, che alcuni documentaristi cinesi hanno scelto le congetture visive ed il loro stile ellittico e frammentato, rispetto allo stile lineare e didattico delle immagini verbalizzate”.⁹⁰

⁸⁵ ZHU JINGJIANG 朱靖江 e MEI BING 梅冰, *Zhongguo duli jilupian dang’an* 中国独立纪录片档案, Xi’An, Shanxi shifan daxue chubanshe, 2004, p.41.

⁸⁶ PAOLA VOCI, “From the Center to the Periphery: Chinese Documentary’s Visual Conjectures”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.16 no.1, pp. 65-113, Foreign Language Publications, 2004. p.67.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p.68.

⁸⁹ “Jiang Hu: Life on the Road. Q&A with Wu Wenguang by the Practice Society” in SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ed.), *op.cit.*, p.392.

⁹⁰ PAOLA VOCI, *op.cit.*, p.74.

Per Wu Wenguang, “essere qui ed ora” (*xianzai shi he zaichang* 现在是和在场), è la descrizione più intuitiva della contingenza.⁹¹ Luke Robinson traduce quello che è l’aggettivo più utilizzato nel descrivere i documentari indipendenti cinesi – “*xianchang*” 现场 – come “vivacità”, ovvero, uno stato particolare che richiede la delicata compresenza simultanea del regista, dell’evento e del pubblico *hic et nunc*.⁹² Inoltre, lo studioso nota un cambiamento nell’approccio dei registi all’opera filmica: se i primi autori di documentari si rapportano ai soggetti attraverso una struttura più o meno definita – molto spesso dettata da preoccupazioni politiche e sociali – il contingente, mano a mano, si è affermato come “ragione d’essere della forma” e non più come un ostacolo al lavoro.⁹³ “L’emozione di girare un documentario sta nel non sapere mai cosa si andrà a girare: a volte neanche tu stesso hai idea di cosa stai facendo” afferma Zhu Chuanming, mentre per Ou Ning il regista deve essere un *flanêur*. Wu Wenguang sostiene che l’unico modo per preservare l’istintività del documentario sia convertendo sé stesso in un “girovago” (*manyouzhe* 漫游者) che vagabonda alla ricerca di un qualcosa.⁹⁴

Per ciò che concerne i documentari cinesi indipendenti, l’incontro con l’Altro nella sfera del contingente e dell’accidentale, è esattamente ciò che permette di tracciare una linea di distinzione con le produzioni statali mainstream.⁹⁵ Si è già discusso molto a livello accademico circa le caratteristiche e la storia del movimento documentarista, ciò che mi preme sottolineare è piuttosto il legame tra “l’immagine e l’etica che l’ha prodotta”⁹⁶, ossia le dinamiche che intercorrono tra il regista ed i soggetti che, in questo caso, sono gli abitanti di Pechino. Judith Pernin descrive la relazione tra l’autore dell’opera ed i protagonisti come un insieme di intenzionalità e complicità reciproca, interazione che conduce alla creazione di uno spazio altro all’interno dell’inquadratura. Il regista ed il soggetto si scambiano idee e sguardi – il risultato di un’affinità che travalica lo schermo – comunicando allo spettatore un’“intimità ambivalente”.⁹⁷ L’intimità ambivalente, implica il desiderio di responsabilizzare il soggetto

⁹¹ LUKE ROBINSON, *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*, Palgrave Macmillan, New York 2013, p.29.

⁹² *Ivi*, p.30.

⁹³ LUKE ROBINSON, *Contingency and Event in China's New Documentary Film Movement*, Nottingham EPrints, pp.26-27.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ CHIU KUEI-FEN E ZHANG YINGJIN, *New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place*, Routledge, New York 2015, p.82.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ JUDITH PERNIN, “Filming space/mapping reality in Chinese independent documentary films” in *China Perspectives*, vol.1, 2010, pp.22-34, cit. in DAN EDWARDS, “Petitions, addictions and dire situations: The ethics of personal interaction in Zhao Liang's *Paper Airplane* and *Petition*”, in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.7 no.1., 2013, p.67.

filmato e di mettere in discussione il ruolo che il cineasta assume nelle dinamiche dell'opera.⁹⁸

Questa relazione affonda le sue radici in un rapporto “istintivo, emotivo, persino spirituale, politicizzato e concreto” tra i protagonisti davanti e dietro la macchina da presa, il cui obiettivo comune è la verità dell'esperienza di persone emarginate dal punto di vista economico, sociale e politico, proprio come loro stesse la vedono.⁹⁹ Se per la regista Ai Xiaoming questo rapporto è un “incontro di anime in un contesto storico concreto”, per Zhao Liang ogni relazione interpersonale è politica, “le persone discutono costantemente della società umana, quindi, visto il mio interesse per le persone, non posso fare a meno della politica. Non posso evitare l'argomento”.¹⁰⁰ Wu Wenguang apprende dal regista giapponese Shinsuke che il documentario deve intessere un rapporto diretto con la realtà ed il lavoro sociale, mentre da Frederick Wiseman eredita l'idea del documentario indipendente come vero e proprio “stile di vita, qualcosa che ti entra nella pelle e nel sangue”.¹⁰¹

Edwards e Svensson notano come il *modus operandi* adottato da praticamente tutti i documentaristi cinesi contemporanei, consista in un impegno dichiarato con il *jiceng* 基层, ossia il composito strato sociale formato da contadini, lavoratori e diseredati, lasciati ai “margini” della comunità in seguito al cambiamento della società cinese.¹⁰² Al tempo stesso, permane la consapevolezza da parte dei registi di non appartenere in prima persona allo status subalterno dei protagonisti delle loro opere. Ad esempio, Zhu Chuanming afferma che il solo azionare la macchina da presa comporti l'insorgere di una disuguaglianza tra regista e soggetto:

Quando si imposta la macchina fotografica e la si punta su una persona, si stabilisce immancabilmente un rapporto ineguale di sguardi e riprese. Non si può evitare. Se si cerca di evitarlo, significa solo che non si può essere fedeli a sé stessi. Non possono puntare la telecamera su di me, perché il nostro rapporto, sotto la patina di quella che ho definito una conversazione

⁹⁸ DAN EDWARDS, “Petitions, addictions and dire situations: The ethics of personal interaction in Zhao Liang's *Paper Airplane and Petition*”, in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.7 no.1., 2013, p.67.

⁹⁹ DAN EDWARDS E MARINA SVENSSON, “Show Us Life and Make Us Think: Engagement, Witnessing and Activism in Independent Chinese Documentary Today”, in *Studies in Documentary Film*, vol.11, no.3, Routledge, 2017, pp.163-164.

¹⁰⁰ “ND/NF Interview: Zhao Liang”, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-zhao-liang-behemoth/>.

¹⁰¹ WU WENGUANG E CATHRYN CLAYTON, “DV: Individual Filmmaking”, in *Cinema Journal*, Vo.46, No.1, University of Texas Press, 2006, P.136.

¹⁰² DAN EDWARDS E MARINA SVENSSON, *op.cit.*, pp.163-164.

apparentemente paritaria tra amici, è in realtà un rapporto registico diseguale, in cui sono io a guardare la loro vita, non io a guardare me stesso. *Io sono nascosto e loro sono esposti* [enfasi dell'autrice].¹⁰³

Zhang Yingjin rintraccia quattro direttrici in azione nel cinema cinese: la politica, il capitale, l'arte e la marginalità. Quest'ultima è "caratterizzata dalla verità e ispirata dal dissenso, persegue la realtà e il prestigio e attinge a finanziamenti a basso costo da fonti private e straniere per produrre film underground destinati a un pubblico specializzato".¹⁰⁴ La marginalità è il medium che ha permesso ai registi cinesi indipendenti di ritagliarsi un nuovo spazio in cui affrontare tutta una serie di problematiche:

Una caratteristica comune dei registi indipendenti degli anni Novanta è la loro dedizione all'esplorazione delle *persone marginali e della loro vita emarginata*. Così come Zhang Yuan si concentra sui disabili, sui musicisti rock, sugli alcolisti, sui gay e sui carcerati nei suoi lungometraggi, Wu Wenguang ha registrato la vita avvilita di un gruppo di artisti di provincia che inseguono i loro sogni sfuggenti in *Bumming in Beijing: The Last Dreamers* (1990) e di un gruppo di artisti itineranti che lottano per guadagnarsi da vivere in *Jiang Hu: Life on the Road* (1999), entrambi documentari completi. Seguono rapidamente altri soggetti marginali, in particolare prostitute, gay, lesbiche e bisessuali, nonché i nuovi disoccupati e i lavoratori migranti della città. Certo, le vite di questi soggetti marginali, che altrimenti rimarrebbero senza voce e senza potere, costituiscono un argomento politicamente sensibile nei media cinesi contemporanei. Tale argomento è sensibile non perché non possa essere affrontato (i media ufficiali e semiufficiali ne hanno trattato regolarmente alcuni), ma perché la sua copertura richiede un allineamento incrollabile con la linea interpretativa ufficiale. Poiché le interpretazioni ufficiali di tali argomenti sono giudicate nient'altro che "bugie", i registi indipendenti presentano le loro reinterpretazioni come reali e veritiere.¹⁰⁵

Edward e Svensson dividono la modalità di impegno dei registi indipendenti cinesi in tre forme principali:

¹⁰³ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *Chinese Independent Cinema Observer*, vol.1 no.3, Chinese Independent Film Archive, 2022, p.382.

¹⁰⁴ ZHANG YINGJIN, *op.cit.*, p.45.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.111.

1. Rendere visibili persone e identità che le rappresentazioni statali nascondono, eludono o su cui sorvolano. Esempi: *migranti interni, lavoratori, membri di minoranze etniche, comunità queer e vittime di disastri*.
2. Testimoniare eventi e situazioni che sono ugualmente nascosti, o presentati in modo molto particolare, nelle rappresentazioni statali. Ne sono un esempio il terremoto del Sichuan del 2008 e l'epidemia di AIDS nelle zone rurali, ma anche eventi e situazioni più quotidiane come la condizione dei figli dei lavoratori migranti, la demolizione forzata di case e aziende nelle zone rurali, la violenza contro le donne e l'impatto del grave degrado ambientale sulle comunità locali.
3. Esplorare memorie ed esperienze storiche altrimenti non riconosciute o presentate all'interno di una gamma ristretta di parametri interpretativi nei media autorizzati dallo Stato. Tra gli esempi, l'esperienza dei movimenti di massa durante l'era maoista, come la Campagna anti-destra, la violenza delle Guardie Rosse durante la Rivoluzione culturale, i disastri causati dall'uomo come la Grande carestia della fine degli anni Cinquanta e l'esperienza degli internati nei campi di lavoro.¹⁰⁶

Tale tripartizione risulta particolarmente efficace anche se applicata al dominio dei documentari e film indipendenti ambientati a Pechino che ci proponiamo, in questa sede, di indagare. Nel seguente capitolo, infatti, sarà il primo punto – rendere visibili persone ed identità che le rappresentazioni ufficiali tendono ad eludere – ad affiorare con maggiore potenza.

2.3 Chi abita Pechino?

A partire dalla produzione di *Bumming in Beijing* e di *Tiananmen*, entrambi girati nei primissimi anni Novanta, Pechino diventa meta privilegiata per lo sviluppo dell'innovativo linguaggio cinematografico della nuova generazione di documentaristi indipendenti. Presa in atto la “marginalità” dei soggetti ai quali sono interessati, i registi si aggirano essenzialmente negli spazi periferici della città, decentrando il centro istituzionale, situato, idealmente, in piazza Tiananmen.¹⁰⁷ Secondo Voci, la natura dei documentari di Pechino è intrusiva proprio

¹⁰⁶ DAN EDWARDS E MARINA SVENSSON, *op.cit.*, p.64.

¹⁰⁷ PAOLA VOCI, “Blow Up Beijing: the city as a Twilight Zone”, in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, CHRIS BERRY E XINYU LU (ed.), Hong Kong University Press, 2010, pp.99-100.

alla luce dell'esposizione che i registi compiono, tramite l'obiettivo della macchina fotografica, nei confronti delle comunità emarginate:

A causa della natura intrusiva delle loro esplorazioni o, in alcuni casi, dei legami personali tra la registrazione e i soggetti ripresi, i documentari di Pechino sono spesso il risultato incongruo di una complessa negoziazione tra soggettività e autenticità, tra pratiche empatiche e di allontanamento. Pur affrontando temi diversi e sperimentando approcci di ripresa e registrazione differenti, le narrazioni dei documentari di Pechino intercettano i percorsi reciproci. Non solo condividono lo stesso luogo di ripresa, ma ruotano anche intorno a comunità emarginate o a individui anomali che sono esclusi dalla cultura tradizionale o scelgono deliberatamente di prenderne le distanze. Pur vivendo tutti ai margini, queste persone non sono in grado o non vogliono entrare in contatto tra loro.¹⁰⁸

La riunificazione di tali soggetti marginali nei documentari e le similitudini che intercorrono tra “punk urbani, artisti d'avanguardia, omosessuali, tossicodipendenti ed immigrati”¹⁰⁹ fa sì che questi partecipino alla creazione di una sfera culturale alternativa, legittimata da una collaborazione reciproca tra regista e protagonisti, oltre ad essere riposizionati dai margini al centro stesso della città.¹¹⁰

Entriamo adesso nel nucleo tematico del capitolo. Per evidenti ragioni di spazio, si è scelto di riflettere principalmente su tre categorie ricorrenti nelle opere indipendenti ambientate a Pechino: gli artisti, i giovani bohémien (*liulangzhe* 流浪者) ed i lavoratori migranti (*mingong* 民工). Ognuno di questi macro gruppi sarà approfondito mediante esempi pertinenti di documentari indipendenti.

2.3.1 Gli artisti

In seguito alla scelta spontanea intrapresa da Wu Wenguang nel filmare alcuni amici in *Bumming in Beijing* (1991), lo sviluppo delle produzioni successive ha corroborato il tropo della relazione tra artisti e documentario indipendente. È soprattutto nell'ambito del documentario di Pechino che affiora, con maggiore potenza, la performance artistica portata avanti da comunità marginali. Alcuni esempi ci sono forniti da *The Other Bank* (1995) di

¹⁰⁸ *Ivi*, pp.112-115.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.113.

¹¹⁰ *Ivi*, p.112.

Jiang Yue, *Dance with Farm Workers* (2001) di Wu Wenguang e *Swing in Beijing* di Wang Shuibo (2000).¹¹¹ Un caso di film narrativo è *The Days (Dongchun de rizi 冬春的日子)* di Wang Xiaoshuai (1993), incentrato sulla vita fallimentare di una coppia di pittori a Pechino. Quasi tutto il film è girato all'interno del piccolo appartamento della coppia, nel campus di un istituto artistico di Pechino. La pellicola esprime la desolazione della generazione post-Tiananmen: Xiaodong teme di non riuscire a completare e vendere i suoi quadri, mentre la moglie Xiaochun non sembra possedere alcuna ambizione artistica. La voce fuori campo che scandisce le scene, fa sì che il film ricordi un semi-documentario incentrato sul crollo psichico degli artisti negli anni Novanta.¹¹² Dopo essere stato lasciato da Xiaochun, nelle ultime scene, vediamo Xiaodong rompere le finestre e le porte di vetro dell'edificio. Un atto simile sembrerebbe confermare nuovamente il legame tra artista e follia.¹¹³

Negli anni della Febbre culturale – sul finire degli anni Settanta – la Cina è percorsa da uno spirito umanista, artistico e di sperimentazione che coinvolge la letteratura, l'arte, il cinema ed il teatro. Pertanto, la figura dell'artista, è una delle prime ad affacciarsi nel panorama neo-liberale delle prime riforme economiche. Come è stato analizzato nel primo capitolo, la disgregazione dell'unità di lavoro e del salario statale garantito – la “ciotola di riso di ferro” (*tiefanwan 铁饭碗*) – fa sì che gli artisti diventino alcuni tra i primi liberi professionisti della nazione.¹¹⁴ Durante i primi novanta, l'insorgere di un numero sempre più sostanzioso di artisti indipendenti, si traduce nella formazione di alcuni villaggi (*huajia cun 画家村*), precursori degli attuali “distretti artistici” (*yishu qu 艺术区*).¹¹⁵

The Other Bank (Bi'An 彼岸), girato nel 1995, costituisce il perfetto raccordo tra aspiranti artisti, la performance e la crisi spirituale. I protagonisti del documentario sono giovani studenti provenienti da differenti province, arrivati a Pechino per prendere parte alla messinscena del riadattamento di un'opera teatrale scritta da Gao Xingjian, *The Other Shore* (1986). L'impulso verso l'avanguardia e la sperimentazione artistica può essere rintracciato, in particolar modo, nel movimento teatrale emerso a partire dagli anni Ottanta, definito “teatro di esplorazione” (*tansuo xiju 探索戏剧*), “teatro di sperimentazione” (*shiyan xiju 实验戏剧*)

¹¹¹ Ivi, p.102.

¹¹² PAOLA IOVENE, “A mad woman in the art gallery? Gender, mediation and the relation between life and art in post-1989 Chinese Independent Film”, in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.8 no.3, 2014, p.191.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ IZABELLA ŁABĘDZKA, “Chinese Avant-garde Theater: New Trends in Chinese Experimental Drama Near the Close of the Twentieth Century” in Philip F. Williams (ed.), *Asian Literary Voices*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, pp.93-94.

¹¹⁵ CHRISTEN CORNELL, “The temporal pocket: 1990s Beijing artist colonies”, in *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.18 no.1, 2018, p.59.

o “teatro d’avanguardia” (*xianfeng xiju* 先锋戏剧).¹¹⁶ Lo scrittore Gao Xingjian, insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 2000, è una delle figure di spicco della drammaturgia sperimentale. Inizialmente, *The Other Shore* di Gao doveva essere prodotta dal “Teatro d’arte del popolo di Pechino” (*Beijing renmin yishu juyuan* 北京人民艺术剧院), ma l’opera viene vietata e mai messa in scena in Cina. Il titolo si riferisce al concetto di “Paramita”, la terra dell’illuminazione buddhista a cui si accede dopo aver vissuto un’esistenza all’insegna di moralità, pazienza, meditazione e saggezza. Gao Xingjian concepisce l’opera come un esercizio di formazione per gli attori. Nel corso della rappresentazione teatrale, gli interpreti cambiano personaggio più volte, poiché lo scopo dello spettacolo è proprio quello di creare una dimensione che permetta agli attori di reinterpretare continuamente il proprio ruolo, senza inscenare la vita in modo realistico.¹¹⁷

Per quanto riguarda il documentario, il regista teatrale Mou Sen viene inviato dal “Centro di scambio e formazione per attori” dell’Accademia del Cinema di Pechino per dirigere un laboratorio di recitazione. Mou Sen è uno dei cinque protagonisti di *Bumming in Beijing*, oltre ad essere uno dei maggiori interpreti della seconda fase del teatro d’avanguardia cinese. Dopo essersi laureato alla Normale di Pechino, fonda la Compagnia indipendente di teatro sperimentale “Rana” (*Wa shiyan jutuan* 蛙实验剧团).¹¹⁸ Nel 1993, per quattro mesi, prende parte all’esperimento di recitazione, ripreso dalla telecamera del regista Jian Yue nell’omonimo documentario *The Other Bank* (1995). Il fine ultimo dell’intenso laboratorio è la creazione dello spettacolo *Una discussione grammaticale sull’Altra Riva* (*Guanyu Bi'an de hanyu yufa taolun* 关于彼岸的汉语语法讨论), ispirato all’opera di Gao, “un tripudio di grida, gesti e movimenti eseguiti tra labirinti intricati di funi e ammassi di fogli di giornale, basata principalmente sull’improvvisazione, l’istintualità e il coinvolgimento emotivo degli interpreti”.¹¹⁹ Nell’interpretazione di Mou Sen, “l’altra sponda” è uno stato mentale d’illusione ed un falso ideale che non esiste nella realtà, concepito per evitare che i giovani attori affrontino la crudeltà della vita. Il suo ruolo consiste nell’aiutare i giovani partecipanti a

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ “The Other Shore”,

<https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/other-shore> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹¹⁸ “Mou Sen”,

https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2124&cHash=20420eb7f1662a3fb5f76e762849f528 (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹¹⁹ *Ibidem*.

non essere raggirati dall'ideologia, usando il teatro come strumento di auto-educazione per comprendere il mondo esterno.¹²⁰

La performance è il tema cardine del documentario di Jiang Yue e motivo ricorrente di altre opere del nuovo movimento. Ad esempio, in *Bumming in Beijing*, abbiamo osservato lo stesso Mou Sen dirigere l'opera *The Big God Brown* di Eugene O'Neill. Secondo Zhang Yingjin, l'obiettivo primario della performance nei documentari è quello di "sconvolgere la stabilità dei sistemi ideologici ed istituzionali per creare nuovi significati nel processo".¹²¹ Sempre per lo studioso, le performance sono in grado di dare vita ad un nuovo spazio, un'utopia in cui il potere incontra la sua alterità e l'assente è reso presente.¹²²

Se per Mou Sen l'opera è lo strumento grazie al quale l'idealismo viene smascherato, la partecipazione degli attori al progetto corrisponde, invece, al culmine dell'idealismo e dell'afflato artistico che interessa la generazione degli anni Novanta. Nella prima parte del film, seguiamo l'allestimento e la messinscena dello spettacolo teatrale: gli attori svolgono esercizi fisici sotto la guida di Mou Sen, recitano, suonano e ricoprono interamente i muri ed il pavimento della sala prove con fogli di giornale. La seconda parte del documentario si concentra sulla vita degli attori post-spettacolo, attraverso un montaggio che alterna interviste ai protagonisti e ricordi occasionali delle prove. L'entusiasmo che aveva caratterizzato i giovani nel corso del laboratorio teatrale, si disintegra di fronte alla telecamera di Jiang Yue. Il regista documenta per circa tre mesi le esistenze degli attori dopo la rappresentazione teatrale, poiché molti di loro scelgono di rimanere a Pechino perdendo, progressivamente, l'entusiasmo ed il fervore dell'utopia artistica. Per gli studenti, la partecipazione all'opera rappresenta la prima esperienza nel campo dell'arte: l'intensità dei mesi vissuti assieme ha, inevitabilmente, persuaso molti di loro a perseguire il sogno di una carriera in ambito cinematografico o teatrale.¹²³ Leary sostiene che la macchina da presa di Jiang produca un senso tangibile del lavoro degli attori, nel quale è incluso il "residuo della performance", inteso come la perdita di energia e fervore da parte dei protagonisti. In questo senso, il documentario registra sì lo spettacolo, ma ne prende anche le distanze.¹²⁴

¹²⁰ DENIS SALTER, "China's Theatre of Dissent: A Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang", in *Asian Theatre Journal*, vol. 13 no.2, 1996, p.221.

¹²¹ CHIU KUEI-FEN E ZHANG YINGJIN, *op.cit.*, p.75.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ CHARLES LEARY, "Performing the Documentary, or Making It to the Other Bank", no.27, 2003, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/performing_documentary/#8 (ultima consultazione: 16/02/2023).

¹²⁴ *Ibidem*.

L'idea di Mou Sen – l'esposizione della menzogna di ideologie ed illusioni – sembra effettivamente incarnarsi nella delusione e demoralizzazione esperita dai giovani attori a Pechino. La ricerca di una nuova utopia sembra concretizzarsi nel momento in cui l'attore Cui Yapu – insieme a Mou Sen, sua moglie, Jiang Yue e altri due compagni – fa ritorno nel suo villaggio, nell'Hebei, per lavorare nella fattoria di famiglia e recitare nell'opera teatrale da lui composta, *A Black Bird Flying Over Paradise*. Il palcoscenico è un campo ed il pubblico si compone degli abitanti del villaggio che circondano gli attori, i quali tentano di riparare un vecchio trattore attraverso il coinvolgimento degli spettatori nella performance.¹²⁵ Lü Xinyu ritiene che la partecipazione degli abitanti all'opera sia il segno di una plausibile “utopia di azione collettiva verso un futuro migliore”¹²⁶. Tuttavia, in un'intervista del 1996 a Mou Sen, egli dichiara di aver consigliato agli stessi attori di abbandonare le proprie aspirazioni teatrali e perseguire le attività agricole delle famiglie:

Dopo aver lavorato con me, alcuni dei giovani attori di *The Other Shore* sono tornati nel loro villaggio per creare uno spettacolo all'aperto per gli abitanti del villaggio. Quando ho visto quello spettacolo, ho pensato che i giovani attori stessero creando un lavoro troppo avulso dal loro ambiente immediato, dalle preoccupazioni del loro villaggio. Ho consigliato loro di abbandonare il teatro per aiutare le loro famiglie con le fattorie. Hanno seguito il mio consiglio. Recentemente ho saputo che le loro fattorie sono molto migliorate. Per me, è stato il teatro a permettere loro di prendere la giusta decisione personale.¹²⁷

In breve, *The Other Bank* simboleggia l'utopia dell'idealismo artistico ed il suo rovescio ineluttabile, mentre Pechino è il palcoscenico sul quale la disfatta delle illusioni si compie.

Dopo aver osservato le dinamiche che intercorrono tra artisti e performance, ho reputato interessante proseguire l'analisi dello status degli artisti a Pechino, fornendo un esempio di documentario indipendente più recente, girato a ridosso della pandemia di Covid-19. Si tratta dell'opera *Gone East Outside Chaobai* (*Dong chu Chaobai* 东出潮白) di Chen Bo (2021). Il regista nasce ad Anze, nello Shanxi, nel 1976. Dal 2000 in poi, dedica la maggior parte della sua produzione documentarista agli artisti di Songzhuang, testimoniando i cambiamenti del villaggio e le condizioni di vita degli amici. Attualmente possiede circa

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ LÜ XINYU, “Rethinking China’s New Documentary Movement”, in CHRIS BERRY, LU XINYU E LISA ROFEL (ED.), *op.cit.*, p.33.

¹²⁷ DENIS SALTER, *op.cit.*, p.222.

50.000 pellicole di negativo girate all'interno della comunità.¹²⁸ Relativamente alla realizzazione di *Gone East Outside Chaobai*, il regista dichiara:

Ho vissuto a Songzhuang per 21 anni e ho sempre usato la pellicola in bianco e nero per registrare i cambiamenti del villaggio dei pittori. Negli ultimi anni, ho iniziato a registrare in digitale. A causa del trasferimento del governo municipale di Pechino, il villaggio è andato incontro a turbolenze. Il ritmo dell'urbanizzazione ha catalizzato la trasformazione dell'ecologia originale di Songzhuang, gli artisti che ne fanno parte sono tutti colpiti da questo cambiamento.¹²⁹

Nel primo capitolo si è anticipato come, in seguito allo smantellamento del villaggio di Yuanmingyuan e alla dispersione dei suoi artisti, siano nati il “798 Art District” (*yishuqu*, 798 艺术区) e Songzhuang (*Songzhuang yishuqu* 宋庄艺术区), nel distretto di Tongzhou, ad oggi la comunità di artisti più grande e popolosa di Pechino. Nel 2015, il quotidiano britannico *The Guardian* pubblica un articolo chiamato “How long can Beijing's biggest artist colony survive?”, nel quale vengono indagati il passato, il presente e le prospettive future della colonia. Nel 2005, si stima che a Songzhuang vivessero circa 3000 artisti tra pittori, poeti, registi e musicisti, al punto in cui il governo di Pechino dichiara la colonia "base dell'industria culturale". La situazione precipita in occasione delle Olimpiadi del 2008, quando le autorità iniziano a guardare alla zona artistica come potenzialmente pericolosa. Di conseguenza, i controlli e la censura si inaspriscono di anno in anno. La repressione più significativa avviene nel 2014, quando la polizia impedisce l'organizzazione del “Festival indipendente di Pechino” (*Beijing duli dianying jie* 北京独立电影节), evento a cadenza annuale del villaggio di Songzhuang, organizzato da Li Xianting e Fan Rong.¹³⁰ Nel frattempo, il progetto di Pechino ha previsto il trasferimento di gran parte del governo municipale a Tongzhou, il distretto in cui si trova Songzhuang, per far sì che questo diventi il centro amministrativo dell'agglomerato urbano integrato tra Pechino, Tianjin e la provincia dell'Hebei.¹³¹ Gli artisti hanno prontamente protestato contro gli sfratti, le demolizioni ed il significativo aumento degli immobili nel distretto.

¹²⁸ “CHEN Bo”, <https://www.cathayplay.com/en/star/chen-bo> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ “How long can Beijing's biggest artist colony survive?”, <https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/27/how-long-can-beijings-biggest-artist-colonies-survive> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹³¹ *Ibidem*.

In un simile contesto si inserisce, sei anni dopo, *Gone East Outside Chaobai* di Chen Bo. Ci troviamo nel villaggio artistico di Songzhuang nel 2021, anno in cui la pandemia di Covid-19 continua ad imperversare nella nazione e nel mondo. Una breve introduzione del regista fornisce allo spettatore le coordinate spazio-temporali in cui avvengono i fatti registrati:

Nel 2020, con l'esplosione della pandemia, gli artisti considerati "scomodi" sono stati costretti a trasferirsi da Songzhuang. Qualcuno ha fatto ritorno alla propria città natale, altri sono andati alla ricerca di un Paese straniero. Molti altri, invece, non vogliono lasciare la capitale e si sono trasferiti a Yanjiao¹³², nella provincia dell'Hebei, di fronte a Songzhuang attraverso il fiume Chaobai o al confine tra Dachang e Sanhe.¹³³

La telecamera di Chen Bo è irrequieta e appare come un'estensione del suo sguardo, spostandosi senza tregua all'interno della capitale. La struttura del documentario è estremamente frammentata e scomposta: il regista si muove da Songzhuang alle nuove dimore degli artisti, principalmente localizzate nel villaggio di Xidian (distretto di Chaoyang) e Dachang (大厂).¹³⁴ Fin dalle prime inquadrature si incontrano gli amici artisti del regista, i quali discutono del significativo aumento del prezzo degli affitti. Ad esempio, lo scultore Shi Shuai afferma di essersi trasferito circa trenta volte: "ho bisogno di spazio per scolpire. L'affitto aumenta, erano 12.000 yuan quando sono arrivato, ora 15.000. La vita è così adesso, tutti lasciano Songzhuang". Un altro artista, Zhang Haitao, afferma malinconicamente che il villaggio non esiste più: "Songzhuang costa troppo ora. Bisogna avere un reddito di 150.000 yuan per spendere 100.000 yuan per sopravvivere lì. La situazione è negativa adesso, è difficile entrare a Pechino".

Un elemento di novità nell'ambito dei villaggi artistici di Pechino è rappresentato dalla pandemia del 2020. Scopriamo, infatti, che gli artisti si sono reinventati attraverso la vendita delle proprie opere in bancarelle di strada. Lungo il marciapiede, di fronte all'entrata del villaggio, gli artisti espongono dipinti e oggetti d'artigianato, nella speranza di catturare l'interesse dei passanti. Riferendosi allo stratagemma delle bancarelle, un collezionista d'arte contemporanea dichiara:

L'arte contemporanea è troppo difficile adesso, soprattutto dopo la pandemia. Tanti pittori non riescono a vendere i loro quadri. Molti di loro se ne sono andati, i prezzi delle case stanno aumentando, le persone non riescono a

¹³² Yanjiao è amministrata dalla città di Sanhe, nella provincia dell'Hebei, ma confinante con il distretto di Tongzhou attraverso il fiume Chaobai (ovest).

¹³³ CHEN BO, *Gone East Outside Chaobai*, 2021.

¹³⁴ Contea autonoma situata nell'Hebei.

sopravvivere. Quindi sostengo questo comportamento [bancarelle di strada].
È un'arte performativa.¹³⁵

Dopo alcune sequenze relative alle bancarelle e all'entusiasmo rinnovato degli artisti del villaggio, una didascalia segnala che la gestione urbana della capitale ha disperso le bancarelle. Gli artisti si vedono, pertanto, privati di un mezzo importante per la vendita e promozione dei propri manufatti. Un altro espediente che viene mostrato in *Gone East Outside Chaobai* è la vendita di opere d'arte attraverso alcune dirette streaming sulla piattaforma di Taobao (淘宝). Ad esempio, un maestro di calligrafia cinese, si esibisce di fronte ai potenziali acquirenti online di Taobao, vendendo con successo i dipinti. Alcuni artisti non sembrano apprezzare la nuova modalità, dichiarando che “la vita nel quartiere artistico è praticamente finita [..]. Songzhuang è cambiata molto, adesso è un gruppo attivo di persone strane ed è diventata il mercato di Taobao.”

Nel corso del documentario, il regista visita i numerosi amici artisti disseminati in altri villaggi per discutere della loro condizione. A Kexu (科煦), nel distretto di Haidian, da più di un anno vive il pittore Tang Cheng, il quale ha ormai rinunciato a Songzhuang e conseguenti propositi artistici. Tang Cheng elabora di fronte alla telecamera di Chen Bo una dolorosa riflessione su sé stesso e sullo stato dell'arte contemporanea cinese:

La Cina si è impegnata nella pittura dagli anni Ottanta fino ad oggi. L'intera carriera da pittore è una carriera di attore. Tutte le biografie dei maestri occidentali hanno influenzato la mia esistenza, ma questo è problematico. Il mio cuore non ha seguito il giusto percorso tra la cultura ed il terreno sul quale sono cresciuto. Non abbiamo trovato il nostro contesto. Bisogna trovare il contesto della vera crescita, invece di farsi del male ogni giorno con questi espedienti. Sono troppo stanco per vivere, quindi non credo di voler partecipare alle mostre. Penso che stare in un posto e vivere una vita insipida, mi faccia sentire molto bene. Ho vissuto a Songzhuang per più di 10 anni, penso che sia quasi una carriera da attore, ma penso anche di dover mettere fine a questa carriera. Ho scoperto che alcune persone che non hanno ottenuto fama e fortuna dall'inizio alla fine, sono infelici. L'ordinario è ottimo, anche se non ha un significato nobile. Io sono povero e felice.¹³⁶

Dal flusso di coscienza del pittore, emerge una profonda disillusione nei confronti dell'arte stessa e dell'operato della generazione di artisti contemporanei, il cui errore fatale risiede

¹³⁵ CHEN BO, *Gone East Outside Chaobai*, 2021.

¹³⁶ *Ibidem*.

nell'incapacità di adattare la propria produzione artistica all'*humus* culturale della Cina. La falsità che Tang Cheng, in primis, ha messo in atto nei confronti del proprio operato artistico nel villaggio di Songzhuang è paragonata alla carriera di un attore ed è interconnessa ad una profonda disillusione.

Nel documentario non mancano le performance artistiche degli stravaganti protagonisti. L'esibizione più distintiva è quella organizzata in un bosco di Songzhuang, quando gli artisti decidono di appendere alcuni quadri ai tronchi degli alberi. Un uomo inaugura la mostra annunciando al microfono che, nonostante le difficoltà affrontate nel corso della pandemia, gli artisti di Songzhuang continuano a tenere alta la fiaccola dell'avanguardia, bruciando la propria rabbia. Subito dopo, un artista si esibisce in una performance di pittura con l'inchiostro, dipingendo su un lungo foglio bianco incastonato tra gli alberi. Un altro si posiziona di fianco ad un ritratto di Vincent Van Gogh, simulando l'orecchio tagliato del pittore olandese con una benda insanguinata. La presenza visiva di Van Gogh sembra confermare le parole di Tang Cheng riguardo all'influenza dell'arte straniera sulla produzione artistica del villaggio di Songzhuang.

L'opera si conclude con l'inaugurazione di una mostra presso la "Galleria Langbowan", nella contea di Dachang. Ivi sono riuniti molti degli artisti incontrati nel corso dell'opera, tra cui l'irriverente Chang Quan. Il pittore è entusiasta della mostra e del villaggio di Dachang (大厂), il nuovo ritrovo degli artisti di Songzhuang:

Dachang è come Songzhuang 20 anni fa. Poiché questo posto non è lontano da Songzhuang, non importa che tu venga o meno, gli artisti di Songzhuang si sono stabiliti a Dachang. *Se la storia dell'arte contemporanea cinese parte da Yuanmingyuan*, passando per Songzhuang, fino ad arrivare all'attuale Dachang, è possibile allora che Dachang segua questa traiettoria. C'è la possibilità di questo miracolo. Oggi a Dachang ci sono già più di 100 artisti [enfasi dell'autrice].¹³⁷

Nel 1995 la comunità di Yuanmingyuan, punto di partenza nello sviluppo dei villaggi artistici, viene smantellata. La dispersione degli artisti all'interno della capitale produce la formazione di un'altra colonia artistica, quella di Songzhuang. Nel 2020, anche Songzhuang sembra affrontare, per motivazioni differenti, l'epilogo dell'Antico palazzo d'estate. Tuttavia, vi è ancora la possibilità per l'ennesimo "miracolo": dall'altra parte del fiume Chaobai, una nuova comunità artistica si sta nuovamente formando. Ciò vuol dire che il fenomeno dei villaggi

¹³⁷ *Ibidem*.

artistici, tipico della città di Pechino, è in procinto di spostarsi al di fuori della capitale, sconfinando in province altre? È complesso, se non impossibile, rispondere alla seguente domanda. Indubbiamente, risulterà di notevole interesse osservare e monitorare gli sviluppi e le implicazioni future di un simile spostamento dell'epicentro artistico pechinese.

2.3.2 I giovani *liulangzhe*

Si è già discusso nel primo capitolo di come i giovani *liulangzhe* 流浪者 possano essere intesi come figure collocabili a cavallo tra l'epilogo della febbre culturale (*wenhua re* 文化热) e del suo entusiasmo umanista (anni Settanta e Ottanta), i tragici accadimenti di piazza Tiananmen (1989) e l'avvento di una nuova era di riforme economiche in cui l'afflato idealista e collettivista lascia il posto ad un atteggiamento scettico ed individualista (anni Novanta). Ho deciso di riflettere su due opere indipendenti che ritengo particolarmente esplicative nella loro presentazione dei giovani bohèmien: *Dou Dou* (窦豆) di Du Haibin (1999) e *Paper Airplane* (*Zhi feiji* 纸飞机) di Zhao Liang (2001). Entrambi i film sono girati sul finire del XX secolo e hanno come protagonisti giovani cinesi – quasi tutti emigrati da altre province – alle prese con la vita pechinese. Un'altra affinità tra i due è la presenza della componente artistica sotto una connotazione differente: *Dou Dou* è impegnato in uno spettacolo di teatro sperimentale, mentre i ragazzi del documentario di Zhao Liang sono musicisti di rock and roll. Al contrario dei personaggi incontrati nel paragrafo precedente, i quali sono artisti più o meno tormentati alla ricerca di un'affermazione professionale, i *liulangzhe* in questione sono caratterizzati da aspirazioni creative totalmente deludenti. Come si vedrà, i già deboli propositi artistici dei giovani sfumeranno nell'abuso di sostanze stupefacenti (*Paper Airplane*) o nella più totale assenza di aspirazioni (*Dou Dou*).

Du Haibin è indubbiamente uno dei principali protagonisti del movimento documentarista indipendente. Nato nel 1972 a Baoji (Shaanxi), studia fotografia all'Accademia del cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院). Con i compagni di corso forma un piccolo gruppo chiamato "Daoguang" ed inizia a filmare i primi

cortometraggi grazie ad una videocamera.¹³⁸ Dou Dou è la sua opera prima, un documentario di circa quarantacinque minuti girato durante il terzo anno di università, nel 1998. Du incontra Dou nel corso dei suoi studi, i due trascorrono quasi ogni giorno in uno scantinato di Pechino a discutere di arte. Quando Du Haibin prosegue gli studi all'Accademia del cinema, racconta di aver visto l'amico "andare alla deriva". Le strade dei due cambiano radicalmente finché non si ricongiungono nel 1998, "la sua esistenza mi attraeva così tanto che ero tentato di filmarla. La mia vita e la sua erano come un'autostrada. Una volta che ci siamo separati ad un certo incrocio stradale, abbiamo incontrato situazioni diverse e visto paesaggi diversi".¹³⁹

Il documentario si apre con una domanda – posta da quella che presumibilmente è la voce di Du Haibin – relativa all'esperienza di Dou Dou a Pechino:

DU: Sei qui [a Pechino] da un paio di anni, cosa ti ha colpito di più?

DOU: Qui c'è più libertà, la gente sembra più consapevole delle cose, proprio come lo sono io. Sono venuto qui con speranze, *un ragazzino pieno di sogni*. [...] Non voglio più andare a scuola.¹⁴⁰

Subito dopo, sullo schermo nero, compare la presentazione del protagonista: Dou Dou, dalla provincia dello Shaanxi. Impiegato presso un'azienda di produzione di computer di Pechino. Partecipa alla produzione teatrale sperimentale "The High Art of the Professional Killer" nel novembre del 1998, nell'ambito del festival di teatro sperimentale di Guangzhou, previsto per l'otto dicembre. Dou Dou si posiziona esattamente a metà tra la categoria di artisti di cui si è appena discusso e quella dei *liulangzhe* 流浪者, i giovani "vagabondi" dalla vita senza meta. Egli fa sì parte di una produzione teatrale sperimentale – similmente a quella di *The Other Bank* (1995) – ma si scopre ben presto come questa scelta non sia dettata da alcun tipo di ispirazione o vocazione artistica:

DU: Come mai ti sei unito a questa produzione?

DOU: Per divertimento (*hao wan* 好玩). Non lo so, al momento non ho uno scopo nella vita. Il mio personaggio è un uomo moderno, interessato solo a avere ogni cosa per sé, non gli importa di nessun altro, vuole ottenere tutto

¹³⁸ "Du Haibin", <https://www.chinesenewart.com/chinese-artists17/duhaibin.htm> (ultima consultazione: 16/02/2023).

¹³⁹ "Documentaries About People", <https://www.chinaindiefilm.org/documentaries-about-people/> (ultima consultazione: 16/02/2023).

¹⁴⁰ DU HAIBIN, *Dou Dou*, 1999.

senza guadagnarselo. Riesco a comprendere questo ruolo, perché la mia vita non è come la sua.

DU: Puoi descrivere allora il tuo ruolo nella vita?

DOU: Il mio ruolo nella vita è probabilmente un ruolo *disordinato*.

Dal breve dialogo, comprendiamo che Dou Dou si unisce alla produzione teatrale senza essere mosso da un particolare interesse e che, attualmente, non ha uno scopo nella vita. La sua esistenza e quella dei compagni si sviluppa tutta nelle stanze del dormitorio e nella sala in cui, ogni giorno, si svolgono le prove per lo spettacolo teatrale. I giovani consumano le giornate tra una sigaretta e l'altra, ascoltando musica, pranzando insieme e scherzando. Nel corso delle riprese, lo spettatore viene fugacemente introdotto ad altri personaggi della compagnia teatrale, come il professore Li Xiaoming, attore non professionista laureatosi in scultura nel 1978. Discutendo relativamente alla vita di Dou Dou a Pechino, Li Xiaoming afferma:

Se si porta qui un cane dalla Russia, si scontrerà con i cani e gatti locali, deve adattarsi al nuovo ambiente. [Dou Dou] Ha ancora addosso lo Shaanxi, non è ancora un abitante del posto, né tantomeno è qui da molto tempo. La sua generazione che arriva in questa città vuole sempre realizzare i propri *sogni* originari. Dou Dou, alla sua età, non so cosa provi. Probabilmente sente paura, incertezza, insoddisfazione.¹⁴¹

Proprio come Du Haibin, Dou Dou arriva a Pechino dalla provincia dello Shaanxi con sogni e speranze che vengono sostituite da angoscia e spaesamento, sentimenti tutti dettati dai corollari del nuovo sistema economico e sociale degli anni Novanta. Non a caso, Liu Xiangjie, un altro attore non professionista e dallo stato lavorativo “sconosciuto”, confessa alla telecamera del regista che “non si tratta solo di Dou Dou. Chiunque venga a Pechino perderà le proprie radici (一来北京以后, 他的根找不到了)”. Reputo interessante l'accostamento della parola radice (*gen* 根) al concetto di perdita, specialmente se associato al movimento letterario della “Ricerca delle radici” (*xungen wenxue* 寻根文学) degli anni Ottanta. Nel manifesto fondativo del movimento – il saggio “Le radici della letteratura” (*wenxue de gen* 文学的 “根”) – Han Shaogong scrive: “la letteratura ha radici e le radici letterarie devono affondare nel suolo della cultura delle leggende popolari, se le radici non sono profonde, le foglie non saranno rigogliose”.¹⁴² Tredici anni dopo, la risposta alla fantomatica ricerca

¹⁴¹ DU HAIBIN, *Dou Dou*, 1999.

¹⁴² HAN SHAOGONG 韩少功, “Wenxue de gen” 文学的跟根, in *Zuojia*, Vol.4, 1985.

sembra essere negativa: le radici sono perse. Pechino appare, ancora una volta, come città della scomparsa di ambizioni, speranze e del sé, a favore di una vita pervasa da incertezza e precarietà. Dou Dou non sembra avere altra alternativa se non abbandonare il bagaglio culturale dello Shaanxi che “ha ancora addosso” per adattarsi pienamente alle esigenze del nuovo ambiente.

Un altro *leitmotiv* che incontriamo nel documentario è la performance teatrale. La telecamera di Du Haibin segue la compagnia nel corso delle prove dello spettacolo "The High Art of the Professional Killer" e riprende più volte quella che sembra essere la scena cardine dell'esibizione (cfr. fig.12): gli attori si muovono a tempo di musica, in quattro file da due persone ciascuna, eseguendo una semplice coreografia mentre fingono di fumare una sigaretta. Durante la danza, il gruppo esclama allo stesso tempo: “Siamo tutti persone non istruite!” (*women dou shi meiyou wenhua de ren* 我们都是没有文化的人). Poiché la “pièce” teatrale che il gruppo ha inscenato non è reperibile, non è possibile approfondire ulteriormente la seguente frase, né tantomeno contestualizzare l'accezione della breve coreografia. Tuttavia, si può in qualche misura affermare che l'idea di essere persone non istruite e senza cultura sia concorde con il periodo di sconforto culturale ed intellettuale, vissuto nel decennio degli anni Novanta. Oltre a tre sequenze della medesima coreografia, vediamo qualche rapida immagine di Dou Dou nei panni del suo personaggio.

L'otto dicembre del 1998, la troupe si reca nella città di Guangzhou per prendere parte al festival di teatro sperimentale, ma Du Haibin rimane nella capitale per registrare l'arrivo da Parigi di Wang Yinan, la fidanzata di Dou Dou. Nonostante la comparsa della ragazza a Pechino segni l'unico elemento di novità nella vita ripetitiva del protagonista, i giorni tra i due decorrono senza che nulla accada davvero. La coppia trascorre la maggior parte del tempo in un piccolo appartamento, ascoltando musica e parlando sporadicamente. “Mi piace stare con lui, gli piace davvero vivere la vita anche se non ha voglia di fare nulla” confessa Wang Yinan a Du Haibin. Il documentario si conclude il cinque gennaio del 1999, quando la ragazza di Dou Dou fa ritorno a Parigi per proseguire gli studi. Il protagonista rimane nell'appartamento e discute delle prospettive future con il regista:

DU: La performance è finita, come ti senti?

DOU: Non sento molto, se è finita è finita. In questo momento sono a corto di soldi, voglio farne un po'. Lo spettacolo era solo per divertimento, non per la fama. *Volevo solo divertirmi, capisci?* Adesso voglio solo trovare un lavoro, lavorare 100 secondi e guadagnare 100 dollari. Sono un po' idealista.

Quando avrò risparmiato un po' di soldi, voglio andare in vacanza. *Non ho obiettivi, guardo solo gli anni che passano* [enfasi dell'autrice].¹⁴³

Né l'arte, né la storia d'amore, né tantomeno la mancanza di un lavoro sembrano minare l'imperturbabilità del protagonista, il quale si limita a contemplare il fluire del tempo. Dou Dou è un uomo moderno, un autentico *flâneur* che si muove in claustrofobici spazi all'interno della capitale: l'affollata stanza nel dormitorio, l'appartamento che affitta con la sua ragazza, i taxi, l'aula in cui recita per lo spettacolo teatrale, i locali di musica underground di Pechino ed i ristoranti in cui mangia. La capitale è una grande assente e ne cogliamo soltanto parzialità sfuggenti: l'aeroporto, i palazzi decadenti, strade trafficate e niente di più, tutto si gioca in una dimensione spaziale e temporale che non la riguarda. Pechino sembra rappresentare un luogo in cui tanto gli artisti quanto persone comuni come Dou Dou perdono radici, identità, rapporti familiari e amorosi, aspirazioni e sogni. Pechino è la Mecca dei sognatori ma, una volta raggiunta quest'ultima, i nuovi abitanti della capitale sembrano dimenticare l'afflato poetico ed idealistico che li aveva spinti a trasferirsi, a favore di un interesse sempre maggiore verso aspetti pratici della vita, come i soldi, l'affitto e la mancanza\ necessità di un impiego.



Figura 17. Performance in *Dou Dou* (Du Haibin, 1999)

¹⁴³ DU HAIBIN, *Dou Dou*, 1999.

Paper Airplane (*Zhi feiji* 纸飞机) è il secondo lungometraggio del regista Zhao Liang, girato alla fine del 1997:

Un gruppo di giovani si allontana dalla propria città natale per raggiungere Pechino e realizzare i propri sogni; a Pechino vivono insieme e suonano rock and roll. La vita li rende confusi e, cercando di fuggire più che mai dalla realtà, finiscono per diventare dipendenti dalle droghe. Dopo che le loro esistenze diventano sempre più caotiche, impareranno una lezione dall'instabilità della vita.¹⁴⁴

Nel 1993, il regista abbandona la città natale Shenyang, capoluogo della provincia del Liaoning, per intraprendere gli studi universitari presso l'Accademia del cinema di Pechino. In una conversazione con Dong Bingfeng, Zhao Liang confessa di aver scelto Pechino perché “credendo che fosse sia una città romantica e artistica, ho pensato che dovevo venire”.¹⁴⁵ Nel corso degli studi, Zhao gira brevi cortometraggi su pellicola utilizzando una telecamera da 35mm e, in mancanza di fondi per la post-produzione del film, sviluppa direttamente le pellicole senza montare il girato. Abbiamo già osservato la sua co-partecipazione alla realtà del villaggio di artisti di Yuanmingyuan nel primo lungometraggio *Farewell, Yuanmingyuan*, opera considerata dal regista “un video di famiglia”.¹⁴⁶ In seguito allo smantellamento della comunità, Zhao entra in contatto con la realtà underground delle band di rock and roll cinesi.

È interessante effettuare una digressione circa il rapporto tra il rock ed i primi documentari indipendenti della “Sesta generazione”, *trait d'union* nell'articolazione del dissenso generale condiviso tra musicisti e registi.¹⁴⁷ Il rock si diffonde in Cina intorno alla metà degli anni Ottanta, in quei “marginari subculturali” composti principalmente da musicisti, artisti e studenti universitari che sviluppano, simultaneamente, un'ideologia alternativa e di opposizione alla cultura mainstream. Zhang Yingjin delinea tre funzioni principali del genere musicale all'interno dei documentari indipendenti: in primis, il rock corrisponde ad “un'autentica espressione del sé” (*ziwo biao xian* 自我表现) e ad una “catarsi emotiva” (*xuanxie* 宣泄). In secondo luogo, la performance collettiva rappresenta non solo un rituale di

¹⁴⁴ “Paper Airplane”, <http://zhaoliangstudio.com/work/paper-airplane-2> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹⁴⁵ “Interviewer and Interviewee: Dong Bingfeng, Zhao Liang (1)”, <http://zhaoliangstudio.com/p/interviewer-and-interviewee> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ ZHANG YINGJIN, “Rebel without a Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking” in ZHEN ZHANG, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, Durham 2007, p.61.

liberazione e resistenza, ma è soprattutto un processo di "auto-scoperta e ridefinizione morale". In ultimo luogo, dal punto di vista istituzionale, i musicisti ed i registi mancano entrambi di sostegno statale, dipendendo dai finanziamenti di privati o stranieri.¹⁴⁸ Zhang Yuan è il primo regista a creare un sodalizio tra la musica rock e le esplorazioni della cinematografia indipendente della Sesta Generazione in *Beijing Bastards*, film in cui la celebre rockstar Cui Jian recita come protagonista.¹⁴⁹ Nel corso di un'intervista con Zhao Liang, il produttore indipendente Dong Bingfeng afferma:

Negli anni Novanta, il rock and roll era underground e spontaneo. I documentari sul rock che si sono susseguiti sono diventati qualcosa di diverso, i villaggi urbani si erano allargati e più gruppi marginali potevano unirsi: c'erano concerti rock, scuole di rock. Il rock si diffuse anche in altre città, sembrava avere un proprio territorio. [...] Negli anni Novanta c'era l'arte underground, il rock and roll underground...*Non vi era altra scelta se non vivere in quel modo* [enfasi dell'autrice].¹⁵⁰

Nel 1997, l'obiettivo della telecamera di Zhao Liang si rivolge verso l'ambiente rock e punk: "erano nuovi e strani, mi attraevano. Ho girato molti filmati, ma all'epoca era difficile per me strutturare tutto, quindi ho scelto di concentrarmi sull'uso delle sostanze stupefacenti".¹⁵¹ *Paper Airplane* si apre con una veduta su alcuni palazzi di Pechino: siamo nel gennaio del 1998 quando Wang Yinong e Zhang Wei, i primi ad apparire sullo schermo, discutono della tecnica del "frozen turkey", ovvero smettere drasticamente di assumere sostanze stupefacenti. "Questa è la mia ultima dose" annuncia Wang a Zhao Liang e aggiunge: "se avessi una buona vita familiare, un ambiente migliore, non userei questa merda, ma comunque chi ha bisogno di tutte queste stronzate sulla famiglia?". Tre giorni dopo, il ragazzo si droga nuovamente.

La vita di Wang Yinong e dei suoi amici si svolge in una fatiscente abitazione nell'*hutong* "Cento fiori" (*Baihua shenchi* 百花深处), a nord-est di Pechino. Descritto dallo scrittore Lao She e dal poeta Gu Cheng, l'*hutong* diventa ancora più celebre durante gli anni d'oro del rock and roll cinese. Il numero sedici dell'*hutong* Baihua di Xinjiekou (新街口) è la sede del "Baihua studio" di Zhang Xiaowei, uno dei primi studi di registrazione della capitale,

¹⁴⁸ *Ivi*, pp.61-62.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ "Interviewer and Interviewee: Dong Bingfeng, Zhao Liang (1)", <http://zhaoliangstudio.com/p/interviewer-and-interviewee> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹⁵¹ "Every Official Knows What the Problems Are: Interview with Chinese Documentarian Zhao Liang", <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/every-official-knows-what-the-problems-are-interview-with-chinese-documentarian-zhao-liang/> (ultima consultazione: 16\02\2023).

considerato la culla del rock cinese.¹⁵² Ivi registrano musicisti del calibro di Cui Jian, Tang Dynasty (*Tang chao* 唐朝) e Black Panther (*hei bao* 黑豹), pionieri assoluti del genere musicale.¹⁵³

I giovani protagonisti di *Paper Airplane* vivono di stratagemmi quotidiani, ad esempio, vendendo illegalmente cassette musicali piratate all'angolo della strada. Le condizioni del gruppo si complicano sensibilmente quando la polizia, scoperto il ritrovo ed il traffico di stupefacenti, arresta Wang Yinong, Zhang Wei, Zhao Jin e Zhang Fanglei ad aprile. In seguito a tali avvenimenti, la casa nell'*hutong* dei Cento fiori si svuota per timore che la polizia sorvegli l'abitazione, mentre Zhao Liang perde i contatti con i giovani fino al mese di giugno. Zhang Wei viene arrestato e condannato a tre anni in un campo di rieducazione, mentre Wang Yinong e gli altri si perdono di vista. La telecamera di Zhao segue l'unico componente del gruppo ad essere rimasto in circolazione, Zhang Fanglei. Al ventiseiesimo minuto di girato il padre di Zhang, stremato dalla tossicodipendenza del figlio, si rivolge direttamente alla telecamera del regista:

Il nostro Paese ha bisogno di vedere tutto ciò. Ci sono molti giovani là fuori proprio come lui [Zhang Fanglei]. Il nostro Paese dovrebbe iniziare a prestare attenzione a questa situazione. Il nostro governo dovrebbe mostrare un po' di calore, di preoccupazione. Ci sono troppi giovani che girovagano aspettando solo un lavoro. Sono nati negli anni Settanta, ora stanno crescendo. Non sono cattivi ragazzi, se solo potessero...[sospira]. La società sta lasciando indietro questi ragazzi, nessuno dà loro una possibilità.¹⁵⁴

L'appello del genitore è perfettamente in linea con il sentimento di sconforto e spaesamento esperito dalla generazione di ragazzi nati nell'era del post-maoismo, di Tiananmen e del nuovo ordine consumistico della nazione. L'intento del regista è proprio quello di “esprimere un sentimento di confusione, la sensazione di sentirsi persi e impotenti, un tipo di dolore tipico della gioventù che si è formata in Cina negli anni Novanta”.¹⁵⁵ Oltretutto, manifesta l'importanza del documentario come medium efficace per far luce su questioni sociali, altrimenti ignorate dal governo.

¹⁵² “百花深处”, <https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BE%E8%8A%B1%E6%B7%B1%E5%A4%84/8596> (ultima consultazione: 1\02\2023).

¹⁵³ “Baihua Recording Studio 百花录音棚”, <https://www.thebeijinger.com/blog/2012/09/13/hit-factory-beijing-s-legendary-recording-studio> (ultima consultazione: 10\01\2023).

¹⁵⁴ ZHAO LIANG, *Paper Airplane*, 2001.

¹⁵⁵ “ND/NF Interview: Zhao Liang”, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-zhao-liang-behemoth/> (ultima consultazione: 16\02\2023).

Nel 1999, Zhao Liang continua a seguire gli intricati spostamenti del gruppo all'interno dei sobborghi pechinesi. Conclude il film quasi due anni dopo, nell'agosto del nuovo millennio. Scopriamo che la band rock composta da Wang Lei e Mu Yang si è sciolta e i due sono costretti a suonare in piccoli bar per sopravvivere, Zhang Fenglei è riuscito a disintossicarsi, Zhang Wei viene condannato alla rieducazione rurale e Wang Yinong, a causa dell'abuso di eroina, è in ospedale per una grave insufficienza renale. Quando Zhao Liang visita l'amico, la telecamera è in grado di cogliere il momento più toccante, lirico e drammatico dell'intera opera:

W: Hai già trovato un nome per il tuo film?

Z: Sì, ma non piace a nessuno.

W: Ho pensato ad un bel nome per te. "Aeroplano di carta" (*zhi feiji* 纸飞机). Un aeroplano di carta non è altro che un pezzo di carta piegato, giusto? Vuole volare, a volte riesce a voltare anche piuttosto in alto, ma non vola mai a lungo. Finisce sempre per schiantarsi a terra, proprio al punto di partenza. Vola una sola volta, ma che prezzo paga per quella piccola possibilità di volare.

L'idea di inserire nel montaggio finale il delicato ed intenso momento, in cui uno dei protagonisti suggerisce al regista stesso il titolo del film, è la prova provata del livello di partecipazione collettiva all'opera, oltre a dimostrare che Zhao Liang "è ben lontano dall'essere il grande fratello che guarda, poiché condivide lo stesso spazio culturale ed emotivo delle persone sullo schermo".¹⁵⁶ Inoltre, la scena serve da tramite per affermare i soggetti marginali come co-creatori dell'opera filmica.¹⁵⁷ Al tempo stesso, per Dan Edwards, la relazione intenzionale instaurata da Zhao è offuscata da una componente etica: "a causa del suo coinvolgimento, tracciato nel film, nel comportamento tragicamente autolesionista che ha portato Wang a questo punto".¹⁵⁸ Il film espone e disvela la complicità tra soggetto che osserva e soggetti osservati, lo stesso Zhao dichiara un coinvolgimento eccessivo nel corso dei due anni di riprese:

Nella maggior parte dei miei film mi sentivo uno dei personaggi. Gestire il rapporto tra il regista e il soggetto del film, equilibrarlo, è una sorta di arte. Non bisogna avvicinarsi troppo. In effetti, in *Paper Airplane* ero troppo coinvolto. Avevo bisogno di lavorare insieme a loro per risolvere alcuni

¹⁵⁶ PAOLA VOCI, *op.cit.*, 2010, p.100.

¹⁵⁷ DAN EDWARDS, "Petitions, addictions and dire situations: The ethics of personal interaction in Zhao Liang's *Paper Airplane* and *Petition*", in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.7 no.1., 2013, p.70.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

problemi e superare le difficoltà, il rapporto era come quello tra fratelli. Anche se vivi con loro, non devi dimenticarti che sei tu a girare. In termini di etica del documentario, ogni regista deve pensare a questo. Durante le riprese si creano molte situazioni complicate. Per esempio, se qualcuno è inseguito, vuoi davvero continuare a riprendere o vuoi davvero aiutarlo? In realtà la linea di demarcazione tra questi due aspetti è molto labile. Potete offrire un aiuto autentico, ma dovete sempre tenere presente che siete lì per registrare.¹⁵⁹

Il rapporto di fratellanza instauratosi tra Zhao Liang ed i giovani è, indubbiamente, uno dei punti di forza del film. Difatti, la totale assenza di soggezione dei protagonisti nei confronti del regista, permette loro di dimenticare la presenza dell'occhio della cinepresa, accettando di essere ripresi nei momenti più struggenti della propria esistenza. In più di un'occasione, i protagonisti del documentario si appellano direttamente a Zhao Liang. Nella prima scena, uno dei ragazzi entra nel ritrovo della comitiva ed esclama scherzando “ah, stai girando un film oggi?”. In un'altra sequenza, uno dei protagonisti riceve una chiamata da parte dei genitori proprio nel momento in cui fa uso di sostanze stupefacenti. Subito dopo la chiamata, egli confessa a Zhao Liang: “ho detto ai miei genitori che sono a casa tua e si sono sentiti subito rassicurati”. Quando Fenglei effettua un test che conferma l'assenza di sostanze tossiche nell'organismo, il padre, al culmine della gioia, esclama: “fallo vedere a Zhao Liang!”. L'uomo guarda in camera e aggiunge: “Zhao Liang, quante volte nella vita un uomo può sentirsi così felice?”. Questi esempi comprovano il ruolo di Zhao non tanto come regista, quanto come amico e figura familiare di cui potersi totalmente fidare.

Non sorprende, invece, la quasi totale assenza di Pechino. Al di fuori dell'anonima inquadratura panoramica che apre il documentario, la città affiora in altre sequenze di strade trafficate, incroci, palazzi e malandati *hutong*. Le didascalie inserite da Zhao Liang, atte a scandire lo scorrere del tempo, evocano una parvenza di città attraverso la menzione di una serie di luoghi decentrati: l'*hutong* dei Cento Fiori, l'ospedale Xizhimen, il quartiere Wei Gong Cun (魏公村), la stazione di polizia di Xinjiekou (新街口) e il sobborgo di Bali Zhuang (八里莊).¹⁶⁰

In conclusione, è stato affrontato il tema del disagio generazionale che interessa i giovani *liulangzhe* di Pechino. In *Dou Dou* (1999) di Du Haibin, il protagonista è un

¹⁵⁹ “Every Official Knows What the Problems Are: Interview with Chinese Documentarian Zhao Liang”, <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/every-official-knows-what-the-problems-are-interview-with-chinese-documentarian-zhao-liang/> (ultima consultazione: 16\02\2023).

¹⁶⁰ PAOLA VOCI, *op.cit.*, 2010, p.106.

bohémien senza progetti, né ispirazioni che consuma le sue giornate pechinesi in uno stato di serena rassegnazione. Nel documentario si ripropone il *topos* della performance artistica: il protagonista, infatti, recita in uno spettacolo sperimentale, pur non nutrendo particolari velleità verso il teatro. *Paper Airplane* (2001) di Zhao Liang, girato in un arco temporale di due anni (1998-2000), è un tragico ritratto di un gruppo di giovani tossicodipendenti nei sobborghi pechinesi. I protagonisti appartengono all'ambiente del rock underground, ma i loro sogni musicali si infrangono nel momento in cui, per rifuggire da una realtà deludente, entrano nel mondo delle sostanze stupefacenti.

2.3.3 I lavoratori migranti

Dopo aver affrontato la questione dell'umanità pechinese dal punto di vista delle comunità artistiche e del disagio generazionale vissuto negli anni Novanta, andiamo adesso ad esaminare la condizione della categoria dei lavoratori, principalmente migranti (*mingong* 民工), a Pechino. I lavoratori migranti sono uno dei soggetti più ricorrenti nei documentari indipendenti cinesi, alcuni esempi comprendono *Out of Phoenix Bridge* di Li Hong (1997), *Beijing Cotton-Fluffer* di Zhu Chuanming (1999), *Jianghu: Life on the Road* di Wu Wenguang (1999), *Drifting* di Huang Weikai (2004), *Last Train Home* di Fan Lixin (2010), *Street Life* di Zhao Daoyong (2010), *Wheat Harvest* di Xu Tong (2012), *When the Bough Breaks* di (2012), *My Land* di Fan Jian (2010) e *Bitter Money* (2016) di Wang Bing.¹⁶¹ Nel paragrafo seguente, si analizzeranno una serie di opere indipendenti ambientate esclusivamente nella capitale che vanno dal 1997 al 2015, coinvolgendo differenti tipologie di classi proletarie.

Nel dominio delle produzioni indipendenti cinesi, Voci parla di una “creatività subalterna” che si sviluppa internamente e in conflitto con il progresso economico, l'elitarismo degli intellettuali ed i pregiudizi di classe nelle metropoli (Pechino, nel nostro caso particolare). In Cina, la subalternità è ulteriormente concatenata al flusso migratorio dai margini della campagna alla centralità del contesto urbano:

¹⁶¹ Altri esempi di documentari indipendenti con protagonisti i lavoratori migranti includono: *A Home Far Away from Home* di Chen Xiaoqing (1993), *Little House* di Dai Yi (2002), *Artistic Migrant Workers* di Zhu Xiaoguang (2006), *Where Should I Go?* di Li Junhu (2010), *Out of Focus* di Zhu Shengze (2014), *Another Year* di Zhu Shengze (2016) e *Shanghai Youth* di Wang Bing (2018).

In Cina, il documentario ha svolto un ruolo importante, seppur ambiguo, di promozione e potenziamento, ma anche di formula e costrizione, nel plasmare il discorso sul subalterno (più precisamente, nel contesto cinese, il lavoratore migrante rurale o il lavoratore a pagamento) come soggetto creativo. Il documentario è una delle forme espressive esplorate nelle pratiche creative subalterne ed è diventato un mezzo privilegiato per la loro rappresentazione e interpretazione. [...] La creatività subalterna è stata colta come una qualità estemporanea o amatoriale, che interviene criticamente nella modernità della città, anche se solo grazie alla mediazione delle élite intellettuali (come in *Dance with Farm workers* o *Whose Utopia?*). In alternativa, la creatività subalterna è stata identificata come una professionalità non apprezzata (come in *Jiang Hu* o *To Live to Sing*), in contrasto con la città che la emargina e la rifiuta.¹⁶²

I lavoratori rurali migranti sono comunemente soprannominati “*nong mingong*” (农民工), letteralmente “lavoratori contadini”. Per Sun Wanning, il neologismo coglie a pieno l'identità ambigua del gruppo sociale: per definizione sono residenti nelle zone rurali, ma hanno un ruolo da lavoratori in città. L'ambivalenza dello status dei *nong mingong* è ulteriormente aggravata dal sistema di registrazione dell'*hukou*. A partire dagli anni Novanta, si è potuto osservare come i lavoratori migranti si occupino principalmente di manifattura, servizi e ospitalità, edilizia, lavorazione degli indumenti, raccolta di rifiuti e scarti e lavori domestici.¹⁶³ Dalla metà degli anni Duemila, il discorso della “Società armoniosa” (*hexie shihui* 和谐社会) è diventato uno dei concetti chiave dell'agenda politica cinese, in risposta alla crescente ed incontrollata disuguaglianza socioeconomica. Negli ultimi trent'anni, le condizioni dei *mingong* hanno subito un sensibile mutamento: due terzi della popolazione fluttuante sta conseguendo titoli di studio più elevati, accedendo ad una gamma più diversificata di settori occupazionali. Al tempo stesso, il sistema del permesso di soggiorno temporaneo e l'accesso ad alcuni servizi pubblici, continua ad essere soggetto alla giurisdizione dei governi locali, rimanendo ambiguo per ciò che concerne l'ottenimento del permesso di soggiorno permanente.¹⁶⁴

Al di fuori della sfera politica, la figura del lavoratore rurale si è man mano affermata come uno dei soggetti prediletti nelle opere filmiche che si focalizzano sulle identità

¹⁶² PAOLA VOCI, “This is Not Reality: Capturing the Imagination of the People Creativity, the Chinese Subaltern, and Documentary Storytelling”, in *Global Storytelling*, vol.2 no.1, 2022, pp.45-58.

¹⁶³ SUN WANNING, “The cultural politics of recognition: Rural migrants and documentary films in China”, in *Journal of Chinese Cinema*, vol.7 no.1, 2013, p.1.

¹⁶⁴ “5 Things to Know About China’s Floating Population”, <https://www.paulsoninstitute.org/archives/five-things-to-know-about-chinas-floating-population/> (ultima consultazione: 10\01\2023).

marginali.¹⁶⁵ Come vedremo, i nuovi documentaristi sono apprezzati per la dedizione e la cura impiegate nella creazione di un rapporto paritario e di fiducia – dentro e fuori lo schermo – con i lavoratori migranti. Oltretutto, i documentari sulla condizione dei subalterni hanno permesso agli spettatori di intravedere le complesse dinamiche che si celano dietro alla scelta di abbandonare la propria città natale, come “l’impellente povertà rurale (debiti, costi della salute e dell’istruzione), il desiderio di diventare più indipendenti dalla famiglia e la speranza di scoprire il mondo”.¹⁶⁶ D’altro canto, l’impegno dichiarato con la subalternità dei *mingong*, porta con sé una sequela di problematiche di natura etica; i registi vengono criticati per l’approccio invadente ed interventista nella creazione dell’opera filmica. D’altronde, la macchina da presa è un “mezzo di narrazione crudele”¹⁶⁷: se da una parte garantisce una visibilità importante a soggetti emarginati, dall’altra costringe i protagonisti a riflettere sull’indigenza della propria esistenza, senza garantire risoluzioni concrete per operare un cambiamento concreto.¹⁶⁸

Uno dei casi più emblematici di documentario sui lavoratori migranti, ambientato a Pechino, è *Out of Phoenix Bridge* (*Hui dao feng huang qiao* 回到凤凰桥) di Li Hong (1997). La regista nasce nella capitale nel 1967 ed intraprende gli studi in produzione di film e di serie tv presso il Beijing Broadcast Institute. Dopo aver girato alcuni cortometraggi, per due anni segue le vicissitudini di quattro ragazze migrate da Phoenix Bridge (*Feng huang qiao* 凤凰桥), nella provincia dell’Anhui (安徽), a Pechino.¹⁶⁹ L’opera porta con sé un innovativo *female gaze* che prima di allora non era ancora emerso nell’ambito del nuovo documentario indipendente, caratterizzato da una preponderante visione maschile. A partire da *Out of Phoenix Bridge*, emergono numerose registe donne che affrontano la tematica del cambiamento sociale da una prospettiva femminile, come Yang Lina, Ai Xiaoming, Ying Weiwei, Liu Xiaojin e Tan Danhong.¹⁷⁰ Diversamente, a partire dal Movimento del Quattro Maggio e l’avvento dell’era maoista, la letteratura e l’arte cinese – nota Gina Marchetti –

¹⁶⁵ SUN WANNING, *op.cit.*, p.2.

¹⁶⁶ ERIC FLORENCE, “Rural Migrant Workers in Independent Films: Representations of Everyday Agency”, in *Dog Days*, AA.VV., ANU Press, 2018, p.271.

¹⁶⁷ SUN WANNING, *op.cit.*, p.27.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ “Li, Hong”, <https://chinesewomenfilmmakers.wordpress.com/li-hong-2/> (ultima consultazione: 1\02\2023).

¹⁷⁰ CHAO SHI-YAN, “Coming out of the Box, Marching as Dykes”, in CHRIS BERRY, LU XINYU E LISA ROFEL (ED.), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, p.77.

proliferano di rappresentazioni visive di lavoratrici femminili, come metafora di trionfi e tribolazioni nazionali.¹⁷¹

Un tagliente proverbio cinese apre il documentario: “I capezzoli di una fanciulla sono come l'oro \ quelli di una sposa sono d'argento \ ma dopo i figli, sono mammelle di cane”. Le inquadrature successive sono girate di notte in un fatiscente *hutong* di Pechino, lo spettatore viene subito inserito in una claustrofobica baracca in cui quattro giovani ragazze vivono: le sorelle Jialing e Ah Feng, la cugina Xiazi e Jiao Wang. A differenza di altri documentari indipendenti presi in esame, nei quali non era presente la voce narrante del regista, in *Out of Phoenix Bridge* il cinese standard (*putonghua* 普通话) di Li Hong – in contrasto con l’accento dialettale dei protagonisti – descrive e commenta molte delle sequenze dell’opera. La regista racconta allo spettatore di come è entrata in contatto con la realtà delle ragazze:

Le ho incontrate nella loro baracca, venivano da un villaggio chiamato Phoenix Bridge (*Feng huang qiao* 凤凰桥). Non sapevo che a Pechino esistessero posti come questi. Quando mi sono trasferita qui, sono rimasta ancora più stupita del loro modo di sopravvivere. Dopo un mese, hanno cominciato a chiamarmi "sorella maggiore" (*jiejie* 姐姐) [enfasi dell’autrice].¹⁷²

Nonostante la regista sia nata e cresciuta a Pechino, riconosce di non essere a conoscenza delle condizioni dei lavoratori migranti e aggiunge: “per me, a cinquanta metri da questo *hutong*, c’è la città che conosco”. L’inconsapevolezza da parte di Li Hong suggerisce che, molto probabilmente, anche l’interesse della capitale e della nazione non siano al corrente dello stato in cui vertono i *mingong* (民工). Le giovani migranti vengono definite dai pechinesi “lavoratrici ad ora”, poiché sono principalmente domestiche che ricevono un compenso di denaro in base alle ore di lavoro svolte. Inoltre, più della metà dello stipendio mensile che le ragazze guadagnano faticosamente, viene inviato alle proprie famiglie per finanziare i matrimoni dei fratelli.

Out of Phoenix Bridge è costruito su due livelli narrativi alternati: da una parte osserviamo la vita pechinese delle quattro ragazze, dall’altra la regista si reca personalmente nella cittadina di Phoenix Bridge, per approfondire la realtà della campagna e conoscere la

¹⁷¹ GINA MARCHETTI, “Working Women in the People’s Republic of China: *Out of Phoenix Bridge*, *Women from the Lake of Scented Souls*, and *A Little Life Opera*” in *From Tiananmen Square to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens 1989-1997*, Temple University press, Philadelphia 2006, pp.71-72.

¹⁷² LI HONG, *Out of Phoenix Bridge*, 1997.

famiglia di Xiazi. Lo snodo centrale dell'opera ruota attorno al divario culturale, sociale ed economico tra la città – in questo caso la capitale – e la campagna. L'arretratezza del sistema ideologico è incarnata dalla madre di Xiazi e dal suo nuovo marito, mentre le ragazze sono le esponenti di una nuova generazione che, timidamente, inizia ad opporsi ai dogmi del passato. Attraverso una prospettiva femminista, Li Hong ritrae le sue protagoniste non come semplici migranti alla mera ricerca di fortuna economica in città, ma soprattutto come donne il cui animo rifugge da una società apertamente patriarcale e da un'esistenza mediocre, già predestinata dal volere famigliare.¹⁷³

In campagna, le conversazioni avvengono nel salone da barbiere di proprietà del patrigno di Xiazi, un vero e proprio luogo di ritrovo per gli abitanti di Phoenix Bridge. Ivi uomini e donne discutono del trasferimento delle giovani a Pechino, di matrimoni e soldi: “come può una donna di 31 anni essere ancora single?”, “ho vissuto a Pechino per tre anni, ma noi abitanti dell'Anhui non abbiamo spina dorsale” e ancora “l'agricoltura non è abbastanza? Cosa c'è di bello a Pechino? I soldi, ecco cosa. I giovani d'oggi sono strani”. Inoltre, scopriamo dalle parole del patrigno che Xiazi aveva precedentemente tentato la fuga verso la capitale:

Voleva fare la cameriera a Pechino. Una volta che è scomparsa a Pechino, ho fatto di tutto per riportarla indietro. Sono preoccupato per lei, sono rimasto sconvolto quando ha rotto il suo fidanzamento. Potrebbe trovare un ragazzo in città, sposarsi in città è molto meglio. *È ambiziosa, ma ora sta andando alla deriva come una vagabonda.*¹⁷⁴ Va bene così, ma ho paura [enfasi dell'autrice].

Similmente, nel tugurio di Pechino, le ragazze discutono della propria famiglia, dell'infanzia, di relazioni e matrimonio. Xiazi ricorda di quando ha interrotto il fidanzamento, fortemente voluto dai genitori, perché “volevano scambiarmi per qualche migliaia di *yuan*, ma io valgo di più, quindi l'ho scaricato”. Quando Ah Feng e Xiazi parlano del nuovo fidanzato di Xiao Wang, Ah Feng confessa alla regista che se in campagna i genitori avessero scoperto della relazione tra i due, “lei si sarebbe dovuta impiccare”. L'apice della rottura tra le due generazioni è raggiunto quando Xiazi, riflettendo circa l'esistenza della madre, afferma che

¹⁷³ CHRIS BERRY AND LISA ROFEL, “Alternative Archive: China's Independent Documentary Culture”, in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, CHRIS BERRY E XINYU LU (ed.), Hong Kong University Press, 2010, p.138.

¹⁷⁴ Si riferisce al termine cinese *fuping* 浮萍, letteralmente “lenticchia d'acqua”. La pianta galleggia sulla superficie dell'acqua e proprio per questa ragione, in senso figurato, il termine viene usato per descrivere qualcuno che girovaga continuamente.

sarebbe disposta a morire piuttosto che vivere come lei, “l’ho giurato a me stessa, preferirei la morte”. Pechino appare come vera e propria alternativa alla morte: nella capitale, le ragazze possono vivere liberamente relazioni amorose senza vincoli di matrimonio, circostanza che in campagna corrisponderebbe alla perdita della reputazione e all’isolamento sociale. Pertanto, campagna e città sembrano essere escluse da ogni possibilità di coesistenza e compromesso.

Ciononostante, Pechino non è altro che simulacro di libertà e benessere. Il documentario genera, difatti, un’ulteriore frattura di disuguaglianza tra abitanti della città e migranti. Le ragazze non vivono soltanto un’incompatibilità con la mentalità della campagna, ma subiscono anche una serie di discriminazioni da parte dei pechinesi, affermando che “sono tutti crudeli e ci trattano come degli animali”. L’insensibilità di Pechino è impersonificata dalla padrona di casa delle giovani lavoratrici. Ad esempio, nella prima scena del documentario, le ragazze raccontano l’esperienza della sera precedente, quando un uomo sconosciuto ha fatto irruzione nella stanza per via della porta rotta. La padrona di casa sminuisce la reazione eccessiva delle quattro, affermando in modo lapidario che “voi dell’Anhui siete persone cattive”. Un altro ostacolo all’inserimento nel tessuto sociale della capitale è legato all’*hukou* e all’acquisto del costoso permesso di residenza temporaneo. Non a caso, per Berry e Rofel, l’opera di Li Hong contribuisce alla creazione di un archivio alternativo di soggetti emarginati dall’era neo-liberista, dal governo e dalla cultura attuale che elogia l’elitarismo:

Out of Phoenix Bridge non condanna direttamente il governo, ma affronta piuttosto una questione più profonda di potere di rappresentanza. Così Li contrasta indirettamente l’atteggiamento dei pechinesi mostrando l’articolata critica di queste donne migranti alla loro situazione. Vivendo e filmando queste donne nel loro monolocale per un anno, Li utilizza il *cinéma vérité* per mostrare come queste donne rispondano ai pechinesi, ai media, alla loro padrona di casa, alle forze patriarcali dei loro villaggi e persino alla polizia locale di Pechino.¹⁷⁵

Ancora una volta, Pechino delude gli ideali e le aspettative di coloro che fuggono dal proprio paese alla ricerca di circostanze migliori. Più volte le ragazze esprimono rammarico nei confronti di una città che tradisce le proprie speranze: “anche le prigionie sono meglio di questo posto. È dura vivere lontano da casa” e ancora, “immaginavo che Pechino fosse perfetta, ma è una *grande delusione*”. In una conversazione con Xiazhi, Li Hong domanda alla ragazza come mai abbia scelto proprio Pechino:

¹⁷⁵ *Ibidem*.

X: Non mi piace fare le pulizie, quindi voglio imparare a fare la parrucchiera. *Noi non siamo come voi cittadini*. In campagna le mogli puliscono, cucinano e crescono i figli. Chi ti aiuta? Imparerò il lavoro da parrucchiera e lascerò Pechino, sono stanca di fare la domestica.

L: Non sapevi che qui è dura?

X: Sapevo che la vita era dura a Pechino, ma sono voluta venire lo stesso.

L: Perché?

X: Matrimonio e figli, che noia! Non potevo sopportarlo. Anche se qui è dura, mi accontento. [...] Non voglio sposarmi. Mi renderebbe felice solo al 60%. Lavorare in fabbrica è il mio ideale, ma ora sono a un punto morto. Mi chiedo perché faccio tanta fatica. La vita in campagna è solo lavorare e mangiare.¹⁷⁶

Proprio come i protagonisti dei documentari di Yuanmingyuan, *Dou Dou e Paper Airplane*, le giovani donne di *Out of Phoenix Bridge* si trovano tagliate fuori dal precedente sistema di valori e dalla struttura neo-liberale degli anni Novanta, incapace di garantire la sicurezza delle unità di lavoro (*danwei* 单位) e delle comuni rurali di epoca maoista.¹⁷⁷ "Non c'è futuro qui, non c'è futuro a casa. Non ho futuro da nessuna parte", dichiara una di loro. In una delle scene finali, Xiazi torna a Phoenix Bridge per un'offerta di matrimonio che fallisce. Successivamente, tenta di lavorare in fabbrica, ma dopo un solo giorno sceglie di tornare a Pechino. La ragazza crolla davanti alla telecamera di Li Hong: inizialmente ride, poi si fa seria, infine una lacrima inizia a scorrerle sul volto mentre confessa alla regista di sentirsi completamente persa.



Figura 18. Il crollo emotivo di Xiazi (*Out of Phoenix Bridge*, 1997).

¹⁷⁶ LI HONG, *Out of Phoenix Bridge*, 1997.

¹⁷⁷ GINA MARCHETTI, *op.cit.*, pp.69-89.

Per ciò che concerne la costruzione del rapporto tra regista e protagoniste, Li Hong vive per mesi insieme alle quattro ragazze e guadagna, progressivamente, la loro fiducia, al punto in cui viene soprannominata “sorella maggiore” (*jiejie* 姐姐). In un primo momento, le giovani – da sole in un’enorme città – mostrano diffidenza nei confronti della regista:

La prima volta che ci siamo incontrate ho proposto di andare a Piazza Tiananmen, ma solo due di loro si sono presentate. Le altre avevano paura che fossi un rapitore. Erano a Pechino da ormai un anno e non avevano ancora visitato nessun luogo tipico. Quando ho portato loro le foto scattate a Tiananmen, hanno cominciato a fidarsi di me.¹⁷⁸

Il documentario si conclude con la foto ricordo di Jialing e Ah Feng davanti al celebre ritratto di Mao Zedong, in piazza Tiananmen. Marchetti vede l’immagine come l’ironica concretizzazione della mancanza di opportunità per le giovani donne, nonostante l’accento posto sulle riforme matrimoniali e l’insistenza sulla parità dei sessi durante il maoismo, tutte speranze vanificate dalla nuova economia urbana. Non sappiamo quale sarà il futuro delle due giovani migranti, ma la voce della regista informa lo spettatore che Jialing custodisce l’immagine nella sua nuova casa perché “a Phoenix Bridge, ogni ragazza che è stata a Pechino ha una foto che lo dimostra”.¹⁷⁹

Un documentario del 2012 che condivide molti punti in comune con *Out of Phoenix Bridge* è *When the Bough Breaks* (*Wei chao* 危巢) di Ji Dan (2012). La regista nasce nel 1963 nell’Heilongjiang e studia letteratura cinese all’Università Normale di Pechino. Dopo un periodo trascorso in Giappone, entra a far parte dell’Asia Press International, un collettivo di giornalisti indipendenti. Dal 1994 produce e gira documentari indipendenti, come *Dream of the Empty City* (*Kong cheng yi meng* 空城一夢) e *Spiral Staircase of Harbin* (*Haerbin xuanzhuan louti* 哈尔滨旋转楼梯).¹⁸⁰

When the Bough Breaks (*Wei chao* 危巢) narra le vicissitudini di tre ragazzi adolescenti di una famiglia di immigrati nella periferia di Pechino: “è come la guerriglia. L’importante è trovare l’acqua. Tutto ciò che ci circonda è stato demolito”.¹⁸¹ I protagonisti Xia, Ling e Gang, crescono in una baracca costruita in un terreno pieno di rifiuti. La sorella maggiore è scomparsa, probabilmente rapita e venduta alla prostituzione. Xia e Ling lottano per

¹⁷⁸ LI HONG, *Out of Phoenix Bridge*, 1997.

¹⁷⁹ GINA MARCHETTI, *op.cit.*, pp.69-89.

¹⁸⁰ “Dan, Ji”, <https://chinesewomenfilmmakers.wordpress.com/ji-dan-3/> (ultima consultazione: 1\02\2023).

¹⁸¹ JI DAN, *When the Bough Breaks*, 2012.

guadagnare i soldi necessari per pagare gli studi del fratello minore Gang. Quando la scuola che aveva garantito loro una borsa di studio chiude, il complesso sistema di registrazione delle famiglie, impedisce alle giovani di frequentare una scuola pubblica gratuita. Inoltre, il padre alcolizzato e la madre non sembrano in alcun modo comprendere la gravità della condizione educativa dei propri figli. Il documentario esplora le delicate dinamiche di una famiglia, esponendo le difficoltà affrontate dagli immigrati che vivono ai margini della società cinese.¹⁸² L'inquadratura iniziale ritrae delle figure intente a rovistare in una discarica. Subito dopo, lo spettatore comprende che genitori e figli vivono in una catapecchia, circondata completamente da rifiuti, in procinto di essere demolita.¹⁸³

Il progetto del documentario inizia nel 2004, quando Ji Dan gira un film sul tema dell'istruzione in una scuola di Pechino, la Xingzhe School. In tale occasione, viene a conoscenza della complicata situazione familiare delle ragazze. I fratelli erano già abituati alla presenza di media e giornalisti che tentavano di intervistarli per qualche centinaio di yuan, ma “sembravano felici. Vivevano nel sito dei rifiuti, il che è piuttosto complicato, ma sembravano comunque felici. [...] Inizialmente non pensavo avessero grandi difficoltà, avevo un bel rapporto con tutta la famiglia”.¹⁸⁴ Cinque anni dopo, nel 2009, gli stessi ragazzi contattano nuovamente la regista per comunicarle la scomparsa della sorella maggiore. Quando le sorti della famiglia cambiano drasticamente, Ji Dan inizia le riprese. Inizialmente, la regista è interessata a raccontare la ricerca della sorella maggiore, osservando le ripercussioni della sua scomparsa sui membri della famiglia, in particolare sul rapporto tra fratelli. Sorprendentemente, l'attenzione dei ragazzi si sposta interamente sull'assicurarsi che il fratellino Gang possa ricevere un'istruzione dignitosa.¹⁸⁵

Prima del 1996, l'ammissione dei bambini migranti nelle scuole pubbliche era proibita e subordinata all'esibizione dell'*hukou* urbano. All'aumentare del contributo della popolazione migrante allo sviluppo economico del Paese, sono state promulgate una serie di politiche per affrontare la problematica dell'accesso all'educazione da parte dei figli dei migranti interni.¹⁸⁶ Di fatto, i governi ospitanti sono i maggiori responsabili dell'istruzione dei

¹⁸² “When the bough breaks”, <https://worldcat.org/it/title/827226044> (ultima consultazione: 1\02\2023).

¹⁸³ “Cycles of Familial Abuse – Ji Dan’s *When the Bough Breaks*”, <http://screeningchina.blogspot.com/2012/06/cycles-of-familial-abuse-ji-dans-when.html> (ultima consultazione: 1\02\2023).

¹⁸⁴ “CinemaTalk: A Conversation with Filmmaker Ji Dan”, <https://www.dgeneratefilms.com/post/cinematalk-a-conversation-with-filmmaker-ji-dan> (ultima consultazione: 1\02\2023).

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ SHU ZHOU E MONIT CHEUNG, “Hukou system effects on migrant children’s education in China: Learning from past disparities”, in *International Social Work*, vol.60 no.6, 2017, p.1332.

migranti e questa responsabilità ha la precedenza sui governi di origine. Sebbene le revisioni legislative abbiano indubbiamente contribuito a ridurre gli ostacoli all'istruzione, tuttavia, il sostegno politico cessa automaticamente dopo il completamento del ciclo di studi delle scuole elementari (sei anni) e medie (tre anni). Il Ministero dell'istruzione esige che tutti gli studenti sostengano l'esame di ammissione alla scuola superiore e all'università nel luogo dove l'*hukou* è registrato. Vi è, dunque, una schizofrenia tra i governi "ospitanti" che rendono il governo d'origine responsabile dell'educazione superiore ed il governo nazionale che riconosce al governo "ospitante" tale compito. Inoltre, i bambini nati in città da lavoratori migranti sono automaticamente "figli di migranti", uno stigma che contribuisce all'isolamento sociale di tutta la famiglia.¹⁸⁷

In *When the Bough Breaks*, l'unica speranza economica è racchiusa nel signor Chen, un misterioso benefattore che non compare mai sullo schermo. L'uomo si offre di pagare le tasse scolastiche di entrambe le ragazze, ma Xia si rifiuta categoricamente: scopriamo che il signor Chen è malato e un dottore gli ha suggerito di curare la malattia attraverso rapporti sessuali con donne vergini.¹⁸⁸ L'orrore di una simile proposta è indicativo non soltanto di un pericoloso retaggio di superstizioni e credenze popolari, ma soprattutto della continua oggettificazione e strumentalizzazione a cui le donne sono sottoposte. In un contesto simile, Xia guarda al fratello minore come l'unica speranza di riscatto per la famiglia ed è disposta a "vendere il suo sangue" pur di far sì che quest'ultimo riceva una buona educazione. Ad ogni modo, il padre è altresì convinto che la salvezza della famiglia risieda esclusivamente nel lavoro manuale.

La figura del padre è ambivalente: da una parte egli incarna l'identità di una società patriarcale e tirannica, dall'altra rappresenta la vittima di un sistema elitario e non inclusivo. Ad esempio, l'uomo perde metà della gamba sinistra ma, non possedendo l'*hukou* cinese, ha scarso accesso ai servizi sanitari della capitale. Tale mobilità fisica limitata si riflette in una mobilità sociale ancora inferiore e proprio questa condizione spinge l'uomo ad assumere una posizione dominante nei confronti dei componenti familiari. Nonostante i figli sembrano essere intolleranti verso il sadismo del padre, esasperato dall'alcolismo, continuano a

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 1332-1335.

¹⁸⁸ "Cycles of Familial Abuse – Ji Dan's *When the Bough Breaks*", <http://screeningchina.blogspot.com/2012/06/cycles-of-familial-abuse-ji-dans-when.html> (ultima consultazione: 16/02/2023).

rispettarne l'autorità.¹⁸⁹ Sono esemplificative le parole dell'uomo nel corso di uno dei numerosi litigi con la figlia Xia:

Potete andare [all'università] in base alle seguenti condizioni:

1. Il governo cambia la sua politica.
2. Ottenete un finanziamento.
3. Io sono d'accorso
4. Se non state attenti, cancellerò i vostri registri di famiglia.¹⁹⁰

Il primo punto, probabilmente il più importante, riguarda un cambiamento nell'agenda politica del partito. Il padre – oppressore dei propri figli – è, a sua volta, oppresso da un sistema politico che emargina i migranti, senza garantire loro misure necessarie all'integrazione nella società urbana. Il corpo dell'uomo è “pieno di cicatrici, stanchezza, difficoltà e sofferenza. Il suo corpo è indice di precarietà, sussistenza liminare, che tende al collasso fisico e psicologico, all'alcolismo e alla violenza”.¹⁹¹ In una sequenza Xia, guardando il padre sopra una collina, chiede al fratello: “È papà quello lì? Vorrei che si buttasse in un fosso e morisse. Meglio un orfano morto che uno vivo. Ci toglierebbe sicuramente dalla nostra miseria. Vorrei che morisse”. Al tempo stesso, man mano che Xia si sostituisce alla figura paterna, assumendosi la responsabilità economica della famiglia, a sua volta inveisce contro i fratelli che tenta di aiutare. La ragazza “sembra replicare, a livello inconscio, i vincoli pratici ed emotivi della famiglia, cercando di dare al fratello l'opportunità di sfuggire da questi”.¹⁹² Per Eric Florence, il personaggio del padre e quello della figlia riescono a far luce sulla “complessità di ciò che forma l'agency dei migranti rurali nella Cina di oggi: un mix di aspirazioni per migliorare la propria condizione e forze altrettanto potenti che tendono a mantenerli in una posizione di subalternità”.¹⁹³

“Credo che, in termini di storia del film, la famiglia sia diventata il vero regista. Erano loro i registi di questo film”¹⁹⁴, dichiara Ji Dan. Dal punto di vista di quella che Pernin descrive come “intimità ambivalente”, ovvero il rapporto che s'instaura tra autore e soggetto, *When the Bough Breaks* apre una serie di interrogativi. Per ciò che concerne la presenza più o

¹⁸⁹ RALPH A. LITZINGER, “Regimes of Exclusion and Inclusion: Migrant Labor, Education, and Contested Futures,” in *Ghost Protocol: Development and Displacement in Global China*, CARLOS ROJAS E RALPH A. LITZINGER (ed.), Duke University Press, London 2016, p.199.

¹⁹⁰ JI DAN, *When the Bough Breaks*, 2012.

¹⁹¹ ERIC FLORENCE, *op.cit.*, p.271.

¹⁹² RALPH A. LITZINGER, *op.cit.*, p.200.

¹⁹³ *Ivi*, p.273.

¹⁹⁴ “CinemaTalk: A Conversation with Filmmaker Ji Dan”, <https://www.dgeneratefilms.com/post/cinematalk-a-conversation-with-filmmaker-ji-dan> (ultima consultazione: 1\02\2023).

meno visibile della telecamera, in un'intervista Ji Dan ammette di non aver tentato di nasconderla:

Quando iniziavo a filmare i ragazzi, segnalavo che la telecamera era presente e che stava girando dicendo "start". Penso che quando dico "start", la loro coscienza si sposti naturalmente che la loro consapevolezza della telecamera influenzi le cose. Ma credo che si possa anche dire che, su scala più ampia, dicevo "start" quando si stava verificando una serie di eventi molto importanti e seri per questi ragazzini, in un momento cruciale e drammatico della loro vita. Quando dico "inizio", c'è un senso reale di un cambiamento che avviene naturalmente, un cambiamento di coscienza. Proprio come io sono consapevole di loro, i bambini erano consapevoli della mia presenza che li ascoltava e li guardava. [...] Mi piace molto presentare la telecamera come una *presenza deliberata*. Ho lasciato che i ragazzi si prendessero il tempo necessario per conoscermi e capirmi, così come io ho conosciuto e mi sono sforzata di capire loro. Volevo che capissero chi ero e perché ero interessata a filmarli. [...] All'inizio i bambini odiavano la telecamera. La vedevano come un *simbolo di persone che non li capivano* - i media che venivano a intervistarli. I reporter pensavano che i bambini amassero questa attenzione. In realtà, i bambini la detestano. [...] Quindi, l'intero atto di ripresa è stato piuttosto complesso [enfasi dell'autrice].¹⁹⁵

Oltre alla "presenza deliberata" della macchina da presa, che può influire più o meno relativamente sull'autenticità degli eventi registrati, una controversia relativa all'etica della registrazione sorge nel momento in cui la regista ammette di aver aiutato economicamente i ragazzi:

Sono solo bambini, quindi mentre giravo volevo davvero proteggerli. Quindi, per quanto riguarda la questione dei soldi e in particolare il loro bisogno di denaro per la retta scolastica, è stato estremamente difficile vederlo accadere. I loro genitori non li hanno aiutati. Li stavo filmando e non potevo stare a guardare mentre si avvicinavano a un mondo di sofferenza e di possibile pericolo, visto quanto erano disposti a fare per assicurarsi i soldi. Quindi, quando giro un documentario, sento che essere coinvolta in questo modo è uno dei miei punti di forza, qualcosa che posso fare per aiutare. Questa è la vita reale, sapete. Non ho molti soldi, ma queste persone sono diventate mie amiche. Avevano bisogno di 3.000 RMB per la retta. Così, come farei con qualsiasi amico che ha bisogno del mio aiuto, li ho aiutati e ho dato loro 3.000 RMB. All'epoca delle riprese, ovviamente, dovevo considerare l'impatto che avrebbe avuto sul nostro rapporto e sul film, ma ho pensato che non aiutarli sarebbe stato un peccato vedere questi bambini sopportare una tale sofferenza. Non si trattava solo di fare un grande film.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ *Ibidem.*

Il mancato inserimento all'interno del film di un dettaglio così essenziale, solleva una serie di quesiti relativi al momento in cui Ji Dan decide di aiutare economicamente i ragazzi: “ha deliberatamente aspettato fino a quando non ha avuto abbastanza girato o li ha fatti esibire in questa disperazione pur sapendo che li avrebbe aiutati?”.¹⁹⁷ Ad ogni modo, è innegabile che la sofferenza e la speranza dei giovani protagonisti riflettano senza pietà le aporie di un sistema ingessato che persevera nell'emarginazione di determinate categorie sociali.

Dopo aver affrontato due documentari incentrati sulle complesse esperienze di giovani donne all'interno di Pechino, prendiamo ora in considerazione due documentari di Zhu Chuanming. Il regista nasce nel 1971 a Lushan, nella provincia del Jiangxi. Prima di intraprendere gli studi presso l'Accademia del Cinema di Pechino, lavora per cinque anni in una fabbrica petrolchimica, esperienza che, va da sé, lo avvicina sensibilmente alle tematiche del proletariato.¹⁹⁸

Nel 1999, gira il documentario *Beijing Cotton-Fluffer* (*Beijing dan jiang* 北京弹匠)¹⁹⁹. Il film partecipa al Festival Internazionale del Documentario di Yamagata, in Giappone, grazie al supporto di Jia Zhangke e Wu Wenguang.²⁰⁰ Le riprese del documentario durano circa tre mesi, dall'ottobre del 1998 fino alla partenza del protagonista da Pechino. Zhu utilizza una telecamera Hi8mm e gira a colori ma, nel processo di post-produzione, due apparecchiature si confondono ed il film si presenta in bianco e nero.²⁰¹ Il protagonista di *Beijing Cotton-Fluffer* è Tang Zhendan, un *mingong* giunto a Pechino insieme allo zio e alla cognata. Il ragazzo vive in una baracca costruita vicino ad una strada e si guadagna da vivere sprimacciando il cotone di cuscini e coperte (*tan mianhua* 弹棉花). Il particolare impiego è uno dei tradizionali mestieri cinesi, il cui compito è rendere più morbido e confortevole il materiale. Il mestiere è tutt'ora ancora molto diffuso tra contadini ed artigiani delle zone rurali del Paese.²⁰²

¹⁹⁷ RALPH A. LITZINGER, *op.cit.*, pp.201-202.

¹⁹⁸ “On Zhu Chuanming’s films: the Second Meet with Reality” <https://www.chinaindiefilm.org/on-zhu-chuanmings-films-the-second-meet-with-reality-2007/> (ultima consultazione: 6\01\2023).

¹⁹⁹ Sfortunatamente, la versione originale di *Beijing Cotton-Fluffer* non sembra essere più reperibile. Pertanto, nell'analisi, mi riferisco ad una versione ridotta e adattata per un format televisivo, con l'aggiunta di narrazione ed interviste a Zhu Chuanming. Non si tratta, dunque, del documentario in tutta la sua interezza. La versione di un'ora mi è stata gentilmente fornita dall'autore americano Sam C. Mac, il quale ha provato a contattare personalmente il regista Zhu Chuanming senza, tuttavia, ricevere risposta. Inoltre, nessuna università statunitense possiede una copia del documentario.

²⁰⁰ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *op.cit.*, p.373.

²⁰¹ *Ivi*, p.378.

²⁰² “弹棉花”, <https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%B9%E6%A3%89%E8%8A%B1/10677984> (ultima consultazione: 5\01\2023).

Tra Zhu Chuanming e Tang Zhendan si instaura un rapporto di profonda complicità ed intimità, al punto in cui una buona parte delle conversazioni tra i due avviene nella minuscola baracca del ragazzo. Ogni sequenza è impregnata del senso di solitudine, di abbandono e vergogna che il protagonista prova nei confronti di sé stesso e della sua esistenza. In uno dei dialoghi più intensi del film, Tang si espone di fronte alla telecamera:

T: Mi sento stremato.

Z: Perché?

T: Quando si è influenzati dall'ambiente che ti circonda, non si riesce a vedere al di fuori di questo, non si possono vedere le opportunità, non si riesce a coglierne le opportunità. Non come te, tu non fai parte di questo ambiente. Io ho una visione oggettiva del mondo. Riesco a vederci chiaro, per questo ho detto che ho degli obiettivi, ma sono tutti sospesi. La mia idea fondamentale è...Innanzitutto, la cosa più importante è avere i soldi. Se non si hanno i soldi, non si ha forza neanche per camminare. Nessuna forza. [...] L'unica cosa da fare sono i soldi. Se si hanno i soldi, allora si può parlare.²⁰³

Similmente a *When the Bough Breaks* (2012), l'assenza di educazione è una delle tematiche più sofferte. Ad esempio, quando il regista chiede allo zio di Tang cosa pensa di Pechino, l'uomo risponde dicendo: "Pechino non è male. Le persone che studiano sono tutte qui. I pechinesi hanno potere. C'è molto potere (读书的人都在北京的、北京人有权、权力大)". Se una buona parte di potere risiede nell'educazione, è palese che i *mingong*, impossibilitati per numerosi motivi a riceverne una, sono condannati ad un'esclusione ineluttabile. Nelle scene successive, vediamo Tang recarsi all'Università di Pechino per incontrare quello che, un tempo, era il suo migliore amico. Nel corso di un'intervista, il regista ammette di aver spronato Tang Zhendan a cercare il compagno:

Frequentavano la stessa scuola. Qualche anno dopo, uno è andato all'università di Pechino e l'altro a sprimacciare cotone per strada. Prima di incontrarmi, [Tang] non voleva nemmeno cercare quel compagno di scuola. L'ho incoraggiato a portarmi lì, perché può rappresentare un attributo drammatico della vita.²⁰⁴

La sera stessa dell'incontro tra i due, il ragazzo è palesemente turbato e si confida con l'amico regista: "era il mio migliore amico. Probabilmente adesso mi disprezza ed io disprezzo lui allo

²⁰³ Zhu Chuanming, *Beijing Cotton-Fluffer*, 1999.

²⁰⁴ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *op.cit.*, pp.378-379.

stesso modo”. È indubbio che il tipo di disprezzo provato dall'ex compagno sia strutturalmente diverso da quello di Tang: il primo, studente dell'università di Pechino, guarda con superiorità alla condizione penosa del lavoratore. All'opposto, Tang Zhendan, consapevole della sua posizione di miseria, non ha altra scelta se non biasimare sé stesso e disdegnare l'amico per il suo status privilegiato. Nel corso di un'intervista, viene fatto notare al regista il dolore che quest'ultimo, convincendo Tang a cercare il compagno, gli ha arrecato. Pur riconoscendo la sua responsabilità all'interno dell'evento, Zhu crede fermamente nel ruolo attivo della realtà: “L'ho indotto, ma tutto quello che è successo dopo è reale. Se è una rappresentazione della realtà, allora è reale. Ho innescato questo dramma nella sua vita, ma poi tutto è accaduto in quel modo, senza altri interventi da parte mia”.²⁰⁵

Anche in questo caso, l'esempio di Zhu mette in discussione la correlazione tra l'immagine e l'etica che l'ha prodotta. In una delle scene finali, vediamo il protagonista recarsi in piazza Tiananmen insieme al fratello maggiore, la cognata ed il nipotino. A Pechino nevicava ed il paesaggio è particolarmente suggestivo, i quattro scattano delle foto ricordo e appaiono felici della gita. In seguito, il ragazzo discute con Zhu della sua complessa situazione familiare e del rapporto con il fratello maggiore, aggiungendo dettagli privati e raccomandandosi più volte di non filmare. È innegabile che la relazione tra i due sia ormai profonda, non a caso Tang aggiunge: “quando parlo con te, ti tratto come un amico intimo, per questo mi fido che non gli dirai nulla [al fratello].” Tuttavia, durante l'intervista sopracitata, quando al regista viene chiesto se desiderasse incontrare nuovamente il protagonista del film, la risposta rivela un certo senso di colpa nei confronti di Tang Zhendan:

Sono stato con lui per tre mesi. Devo dire che abbiamo instaurato un rapporto di amicizia. Per quanto riguarda la possibilità di incontrarlo di nuovo, la speranza e il timore si combattono dentro di me. Spero di vederlo perché non ci siamo più sentiti da quando è partito e non ha visto il film che ho fatto. Se un giorno ci incontrassimo per strada o altro, ne saremmo entusiasti. [...] *Ma ho anche paura di incontrarlo, perché quando lo incontrerò, dovrò mostrargli il film e questo potrebbe ferirlo gravemente.* Dato che stavo girando delle cose a caso, non si aspettava che si trattasse di un vero e proprio film. *Sono sicuro che non avrebbe voluto che la sua situazione imbarazzante fosse testimoniata da così tante persone. È la natura crudele del documentario.* Non possiamo evitarla. Dobbiamo affrontarla [enfasi dell'autrice].²⁰⁶

²⁰⁵ *Ivi*, p.379.

²⁰⁶ *Ivi*, p.381.

Sebbene Zhu Chuanming sia consapevole del dolore che l'opera arrecherebbe al suo protagonista, la "natura crudele" del documentario sembra non poter evitare di innescare un simile processo. Secondo Wang Yiman, ciò avviene per la necessità di espressione di sé e di una documentazione fedele degli eventi, che si traduce nel ricorso deliberato alla "crudeltà" da parte del regista documentarista. Con crudeltà, si intende la deliberata violazione dei codici di decoro dell'etica documentaristica che tentano di preservare la dignità dei soggetti.²⁰⁷ Mostrando le condizioni di vita di Tang, le sue delusioni e le confessioni personali, Zhu contravviene scientemente a questi codici non scritti: il bisogno istintivo di espressione e documentazione li trascende in toto.

Nel 2001, Zhu realizza *Extras* (*Qunzhong yanyuan* 群众演员), documentario sulla vita di giovani comparse cinematografiche. Una didascalia iniziale presenta il contesto dell'opera: "le comparse arrivano da tutto il Paese e si radunano davanti agli studi cinematografici di Pechino, in attesa di essere scelte dagli addetti al casting". Successivamente, il regista introduce i protagonisti del film tramite delle brevi presentazioni. Bao Hehua ha 20 anni e proviene da Wenzhou, nel Zhejiang, i suoi genitori non sanno che lavora come comparsa. Li Wenbo ha 27 anni, viene dallo Shanxi ed è il capo delle comparse, vive in una casa di contadini che ha affittato nella periferia di Pechino. Wang Gang ha 20 anni, viene dall'Hubei e fa la comparsa da circa tre anni. Ogni giorno i ragazzi, diventati ormai amici, trascorrono ore di fronte agli studi cinematografici nell'attesa, quasi sempre vana, di essere scelti.

Il documentario non entra nei dettagli di alcuna tematica, limitandosi a riprendere le aspettative di successo che trapelano dai personaggi. Come abbiamo appurato, un febbrile idealismo caratterizza i giovani che abbandonano la propria città natale per cercare fortuna a Pechino. L'esempio più eclatante è Wang Gang, fermamente convinto di poter diventare un attore. Dopo aver lasciato la provincia dell'Hubei, decide di interrompere i rapporti con la famiglia finché non otterrà una parte minore di successo:

Quando potrò avere un ruolo minore? Raggiungerò il mio obiettivo se potrò recitare in un ruolo minore e, in caso di successo, tornerò a casa a vedere i miei genitori. Mi vergogno troppo di me stesso per chiamare. Non ho mandato soldi a casa. Un ruolo minore può fruttare almeno 10000 RMB, i miei genitori sarebbero orgogliosi di me. Sicuramente continuerò a farlo, sono venuto a Pechino per questo, non ho mai pensato a un altro modo di guadagnarmi da vivere [enfasi dell'autrice].²⁰⁸

²⁰⁷ WANG YIMAN, *op.cit.*, p.20.

²⁰⁸ ZHU CHUANMING, *Extras*, 2001.

In un'altra sequenza vediamo la giovane Bao Hehua discutere con la madre. La donna vorrebbe che la figlia prendesse le redini dell'attività di famiglia, ma la ragazza vuole diventare una celebrità: "ho 20 anni e voglio stare con le star". La donna non può far altro che accettare la decisione della figlia e le dice, sconsolata: "a casa avevi tutto, ma sei partita lo stesso". Le giovani comparse appaiono naïf nell'approcciarsi alla capitale e al mondo dello spettacolo, sognando di diventare stelle emergenti del cinema cinese.

Quando il documentario viene proiettato al Festival del Cinema Indipendente di Hong Kong, il pubblico critica Zhu per il "violento assalto ai soggetti" che egli compie nell'espone le condizioni di vita precarie, sgradevoli e quasi animalesche in cui vivono le comparse.²⁰⁹ Difatti, il film risalta il tagliente contrasto tra il sogno dei giovani migranti e la cruda realtà della povertà, della mancanza di un'abitazione e della sessualità opprressa.²¹⁰ Tuttavia, il regista è cosciente dell'impatto del documentario su sé stesso e sui soggetti, indulgiando deliberatamente nell'estremo realismo che emerge dalla condizione dei giovani, resi "cristallini" (*yilan wuyu de ren* 一览无余的人) nel processo della documentazione.²¹¹

Un documentario di Pechino che coniuga la performance artistica alla classe operaia è *Dance with Farm Workers* (*He mingong tiaowu* 和民工跳舞) di Wu Wenguang (2001). Nell'agosto del 2001, a Pechino, Wen Hui, direttrice del gruppo di danza indipendente "Living Dance", insieme a 14 performer professionisti e 30 operai edili, dà vita allo spettacolo documentato da Wu. La maggior parte degli operai proviene dalla contea di Wan, nella provincia del Sichuan. Le prove si svolgono al terzo piano dello "Yuanyan Art Center" di Pechino, uno studio privato un tempo adibito a fabbrica tessile statale.²¹² I protagonisti non sono a conoscenza della natura del progetto e chiedono a Wu Wenguang e Wen Hui delucidazioni circa il compenso in denaro. Il secondo giorno, la direttrice spiega loro il motivo della partecipazione nello spettacolo:

Ci siamo interessati a questa vecchia fabbrica, poi abbiamo iniziato a capire che è legata al nostro ambiente attuale. Ora a Pechino si stanno costruendo tantissime case e tutte coinvolgono i lavoratori edili contadini. Non abbiamo mai avuto la possibilità di avvicinarci a voi, di parlare con voi, di lavorare con voi. *Vi abbiamo chiesto di venire qui perché sentivamo che eravate in fondo alla gerarchia sociale, ma siete indispensabili per il cambiamento di*

²⁰⁹ WANG YIMAN, *op.cit.*, p.20

²¹⁰ WANNING SUN, "The Cultural Politics of Recognition: Rural migrants and Documentary Films in China", in *Journal of Chinese Cinema*, vol.7 no.1, 2013, p.21.

²¹¹ WANG YIMAN, *op.cit.*, p.20.

²¹² MIAO FANGFEI, "Here and Now—Chinese People's Self-Representation in a Transnational Context", in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, Cambridge University Press, 2015, p.113.

Pechino. Senza il vostro lavoro, la città non sarebbe così. Pertanto, cerchiamo di esprimere ciò che voi volete esprimere o volete dire [enfasi dell'autrice].²¹³

Le spiegazioni fornite dalla donna sono, di per sé, autoesplicative della discrepanza tra intellettuali e classe operaia. I *mingong* si trovano così in fondo alla gerarchia sociale, al punto in cui i due artisti non hanno mai avuto la possibilità di “avvicinarli”, pur riconoscendone l'indispensabilità nel progresso economico della capitale. Il divario si accentua nella risposta di un giovane operaio:

Ho una domanda: siamo venuti a Pechino per lavorare, lavoriamo per fare soldi. Ma alcune persone non vogliono pagarci dopo aver finito il lavoro. Questa prestazione può aiutarci a ottenere i salari non pagati? Un'altra cosa è che dobbiamo ottenere un certificato di residenza a Pechino. L'abbiamo ottenuto tutti, ma quando un poliziotto ci ha beccato abbiamo mostrato i nostri certificati, li ha stracciati e ci ha detto di prendere il treno per tornare a casa. Cosa dobbiamo fare quando ci troviamo di fronte a cose del genere? Pechino ha già vinto la candidatura per le Olimpiadi, avrà bisogno di più costruzioni e di più persone come noi. Perché ci trattano così?

Wen Hui: Questi problemi, temo di non poterli risolvere.

Emergono due problematiche: il certificato di residenza a Pechino e lo sfruttamento manuale non retribuito. Per ciò che concerne l'*hukou* ed il permesso di soggiorno temporaneo, abbiamo avuto ampiamente modo di osservare che questo rappresenta uno dei più grandi ostacoli alla vita nella metropoli. In questo caso, l'ostilità ed il rifiuto delle forze dell'ordine cinesi sono ulteriormente accentuate dal permesso di soggiorno fatto a pezzi. Se gli operai vengono intimati a tornare a casa – nonostante abbiamo tutte le carte in regola per permanere all'interno di Pechino – allora chi contribuirà al potenziamento urbano della città?

In secondo luogo, il ragazzo domanda a Wen Hui se la prestazione artistica permetterà loro di recuperare del denaro. Come nota Miao Fengfei, l'oggettivazione dei lavoratori da parte di Wen Hui e Wu Wenguang si concretizza nel salario proposto. Sappiamo che in cambio della partecipazione al progetto, i costruttori vengono pagati 30 yuan al giorno per quattro ore (dalle 15 alle 19), cena esclusa. Tuttavia, nel 2001 il salario medio dei *mingong* ammonta a circa 30 yuan al giorno. Questo dimostra che i lavoratori non vengono pagati né più né meno del salario medio, “rafforzando il basso reddito dei braccianti e il loro basso

²¹³ WU WENGUANG, *Dance with Farm Workers*, 2001.

status sociale di gruppo sfruttato. Inoltre, posiziona Wu Wenguang e Wen Hui come sfruttatori. La pretesa di aiutare i braccianti e di lasciarli parlare da soli, si scontra con il salario che hanno pagato”.²¹⁴ In altre parole, il regista e la ballerina reiterano e contribuiscono al rafforzamento della condizione subalterna alla quale sono assoggettati i lavoratori migranti.

Alla sua uscita, *Dance with Farm Workers* viene apprezzato come progetto non convenzionale che riposiziona i lavoratori migranti al centro assoluto del palcoscenico, concedendo loro una voce e uno spazio negato, oltre a mettere in discussione il sistema socialista cinese. Nel corso delle riprese, alcuni operai confessano alla telecamera che, nonostante l’incertezza iniziale, si sentono onorati di aver preso parte alla performance e si sono divertiti. Ciononostante, prosegue Miao Fengfei, il valore degli operai risiede nella fisicità del loro corpo e non nel loro ruolo di soggetti attivi. Nello spettacolo, i *mingong* lanciano mattoni, cuciono giornali, cantano canzoni popolari, trascinano barili e scalano corde, tali scelte artistiche e coreografiche finiscono inevitabilmente per rafforzare gli stereotipi delle classi elitarie nei confronti dell’operato del proletariato.²¹⁵ Per Zhang Yingjin, il tentativo da parte di Wu di mettere in relazione “l’altro con il sé” nel documentario risulta fallimentare: pur riconoscendo il potenziale creativo dell’opera, l’inconciliabilità tra l’artista ed i lavoratori emerge troppo visibilmente. Sebbene la performance sembri unire idealmente le due categorie, una volta terminato lo spettacolo ed il suo entusiasmo, gli operai faranno ritorno alla propria condizione di individui emarginati e sfruttati. Siamo di fronte alla medesima dinamica dei giovani attori migranti di *The Other Bank*, i quali retrocedono alla vita rurale dopo aver sperimentato l’euforia artistica pechinese.

L’opera che chiude il capitolo non ha come protagonisti i *mingong*, bensì una categoria peculiare di lavoratori: i pastori. *Regarding Lambs in the City* (*Chengli de yang* 关于城里的羊) è un mediometraggio del 2015 del giovane regista indipendente Zhao Xu. Zhao è un artista visuale che vive a Pechino, le sue opere sono state selezionate da “Visions du Réel”, “FIRST International Film Festival” ed il “West Lake International Documentary Film Festival”. Ha, inoltre, proiettato alcuni dei suoi film presso il “Centro d’Arte Contemporanea (UCCA)” (*You lun si dangdai yishu zhongxin* 尤伦斯当代艺术中心) di Pechino e la “Power Station of Art” (*Shanghai dangdai yishu bowuguan* 上海当代艺术博物馆) a Shanghai.²¹⁶

²¹⁴ MIAO FANGFEI, *op.cit.*, p.114.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ “Zhao Xu”, <https://cargocollective.com/ZhaoXu/about> (ultima consultazione: 16\02\2023).

Regarding lambs in the city è un ibrido tra stile documentaristico e arte sperimentale. Sin dalla prima sequenza, vediamo un gregge di pecore aggirarsi tra strade, detriti di appartamenti demoliti e palazzi appena costruiti. Le scene autentiche della realtà dei sobborghi pechinesi si alternano a disturbanti inquadrature di un uomo vestito da agnello: “mi chiamo Liu Hao Dong. Ho sentito che stai girando un film del genere, così mi è venuta in mente un’idea: potrei interpretare un agnello”, afferma una voce fuoricampo. La presenza della figura antropomorfa mette in risalto l’atmosfera di assurdità e straniamento che percorre il breve documentario.

La telecamera di Zhao Xu si muove tra la marginalità urbana della periferia, catturando una serie di personaggi particolari che fanno capolino sullo schermo senza presentazioni: un uomo porta a spasso un agnello al guinzaglio, un altro ripara bici mentre ascolta musica da discoteca a petto nudo nel bel mezzo di un prato. Quando Zhao incontra un anziano, questo gli confessa di essere stato un pastore per dieci anni ma, a causa delle continue demolizioni, non ha avuto altra scelta se non trasferirsi: “tutte le vecchie abitazioni del mio villaggio sono state demolite. *Chaiqian* (拆迁)!”.

Nell’opera, la figura del pastore è centrale. Il regista è interessato a documentare gli ultimi barlumi di una professione che, almeno nel contesto urbano, è in pericolo di estinzione. Zhao Xu intervista i pochi pastori rimasti a Pechino, chiedendo loro per quanto tempo continueranno a prendersi cura del gregge:

- Non terrei gli agnelli se mi venisse tolto lo spazio.

Z: Quale spazio?

- Intendo lo spazio per la pastorizia. Niente più erba, niente più pastorizia. Per il momento quest’area non è occupata da qualcos’altro. Quando costruiranno degli edifici su questo terreno, l’area sarà occupata. Non ci sarà più erba. Ora non c’è ancora nessuna costruzione, ma quando costruiranno edifici, non ci sarà più spazio. Allora smetterò di tenere gli agnelli.²¹⁷

In un campo dove le pecore brucano, una donna si lamenta con il regista delle pressioni subite da parte di alcuni ufficiali governativi riguardo al suo gregge:

[I funzionari del governo] sono venuti l’altro giorno e mi hanno chiesto di smettere di nutrire gli agnelli. L’anno scorso c’è stata l’influenza aviaria e mi hanno chiesto di smettere di nutrire gli agnelli. Hanno detto che gli agnelli

²¹⁷ ZHAO XU, *Regarding Lambs in the City*, 2015.

avevano causato l'influenza aviaria. Ho risposto che avrebbero anche potuto opprimere gli altri, ma io capisco tutto. Allora chi ho chiesto di riprendere le case che sono state parzialmente demolite. Sembrano talmente consumate, come se fossero state spazzate via dall'esercito giapponese. Gli ho detto: riprendi quelle case e mostrale in TV! Fallo sapere al pubblico e ai tuoi capi! Da quando gli ho detto questo, non è più tornato. Mi proibiscono di nutrire gli agnelli, che buffonata.²¹⁸

Gli agnelli e le pecore sono i silenziosi protagonisti del documentario. La loro presenza costante invade completamente lo spazio urbano del sobborgo di Pechino: il gregge attraversa la strada, pascola sull'erba di un luna park ormai dismesso, si arrampica su appezzamenti di terreno e detriti. La silente caparbità e tenacia dell'animale sembra riflettere la tempra dei protagonisti ai margini della città e della società. Al tempo stesso, l'agnello comunica la fragilità di un'esistenza esposta a numerosi rischi, proprio come la vita dei pastori. Tale vulnerabilità si riflette nelle disturbanti immagini di una Pechino composta da spazi liminari, luna park deserti, strade vuote, macerie di palazzi demoliti e decadenti e nuovi complessi residenziali che appaiono totalmente disabitati. L'opera si colloca in una porzione di tempo compresa tra gli ultimi bagliori di mestieri antichi e lo spettro di una modernizzazione incalzante che sembra divorare qualsiasi cosa, a partire dall'erba dei campi dove le pecore traggono il proprio nutrimento. Come si approfondirà nell'ultimo capitolo, gli insoliti protagonisti del documentario sono la cartina di tornasole dei repentini cambiamenti urbani e sociali che continuano ad interessare la nazione.

Nel corso della mia indagine, ho avuto modo di mettermi in contatto con il regista Zhao Xu e di porgli alcune domande relative a *Regarding Lambs in the City* (*Guanyu chengli de yang* 关于城里的羊) ed il suo rapporto con i soggetti marginali che abitano la capitale. Di seguito, riporto la breve intervista con il regista, tradotta in italiano.

AUTRICE: Attualmente sto cercando di indagare il rapporto tra i registi cinesi indipendenti di Pechino ed alcune delle loro opere ambientate nella capitale. Ognuno di questi registi instaura un rapporto estremamente complicato con la città e, nella maggior parte dei casi, si tratta di un rapporto doloroso. Come descriverebbe la sua relazione con Pechino?

²¹⁸ *Ibidem.*

ZHAO XU: In realtà, non sono un pechinese tipico. Sono cresciuto in una zona periferica di Pechino, ma sono nato in un'altra città della Cina. Probabilmente questa identità particolare mi porta a vedere Pechino da una prospettiva speciale. Quando ero più giovane, il luogo in cui vivevo non era sviluppato come una città moderna. Nuovi edifici e nuove persone hanno cambiato la città molto velocemente. Quando ho girato questo cortometraggio vivevo anche io in un quartiere della periferia di Pechino, dove ho trovato quei pastori e quelle pecore. Per me Pechino è un luogo pieno di possibilità e vitalità. Naturalmente il mio lavoro sarebbe diverso se fossi cresciuto in un altro luogo, ma credo che questo non sia molto importante perché per me un film non riguarda solo l'ambiente fisico, ma qualcosa di più grande.

AUTRICE: Uno dei temi e delle questioni preponderanti nella produzione di film indipendenti ambientati a Pechino riguarda la condizione di persone che vivono ai margini della società. Nel suo caso, incontriamo alcuni pastori e un uomo che ripara biciclette e ama esibirsi per strada. Come è venuto a conoscenza della loro situazione e come li ha avvicinati? Secondo lei, come hanno reagito alla presenza della telecamera?

ZHAO XU: Ho trovato la coppia di pastori e le loro pecore per caso, mentre guardavo fuori dalla finestra. Quella scena interessante è probabilmente la motivazione che mi ha spinto a realizzare questo cortometraggio. Sono andato a casa loro e ho fatto alcune interviste, poi ho sviluppato un'idea generale di ciò che avrei filmato in seguito. Successivamente, mi sono imbattuto nell'uomo che ripara le biciclette, sempre nella stessa zona. All'inizio si è rifiutato di farsi filmare, ma ha cambiato idea dopo che abbiamo familiarizzato un po'. Quando ho girato il film non ho pensato molto al rapporto tra la macchina da presa e i personaggi perché ero più giovane e inesperto. Se me lo chiedi adesso, credo che la cosa più importante sia non disturbare la vita dei personaggi piuttosto che girare un film di successo.

AUTRICE: Pechino ha cambiato le sue caratteristiche urbane nel giro di pochissimi anni. Anche i suoi personaggi vivono questo cambiamento improvviso, ad esempio quando uno di loro è in autobus e guarda fuori dicendo: "Cazzo! La mia vecchia casa era proprio qui! Vedi, è già diventato un fottuto edificio" o quando il pastore la informa che smetterà di radunare il gregge quando non ci sarà più erba. Come si relaziona la sua arte al tema del cambiamento

urbano, in particolare quello di Pechino? Un'altra curiosità: è ancora in contatto con i protagonisti del suo film? Se sì, come sono cambiate le loro vite?

ZHAO XU: Non sono più in contatto con loro. Nel periodo in cui ho girato il film, ciò che mi attirava era una sorta di assurdità in quella zona di Pechino. Non si tratta solo di cambiamenti urbani, ma anche delle lotte interiori dei personaggi. All'epoca tutto si sviluppava rapidamente e le persone non avevano il tempo di pensare al significato di questi rapidi cambiamenti. Questo sviluppo così rapido è stato interrotto dalla crisi provocata dal Coronavirus. In questi anni di pandemia, le persone sono rimaste a casa per molto tempo, iniziando a pensare di più alla loro vita. Oggi presterei più attenzione ai piccoli cambiamenti intorno a me, per esempio al cambiamento di un albero davanti alla mia finestra. Il colore delle foglie mi ricorda che la vita cambia continuamente.

AUTRICE: Come descriverebbe l'attuale scena cinematografica indipendente di Pechino? Pensa che ci saranno innovazioni in futuro o sarà sempre più difficile creare arte?

ZHAO XU: È difficile da descrivere per quanto mi riguarda, perché i diversi registi che conosco hanno ognuno uno status diverso. Penso che come registi dovremmo riflettere sul rapporto tra le nostre opere ed il pubblico. La cosiddetta "innovazione" non si basa solo sugli ambienti esterni, ma anche sulla sincerità nei confronti delle persone che filmiamo e del pubblico che guarda il film.²¹⁹

²¹⁹ Zhao Xu, messaggio di posta elettronica all'autrice, 12 gennaio 2023.

2.4 Riepilogo conclusivo

In conclusione, il capitolo ha tentato di delineare un quadro più chiaro relativo all'umanità di Pechino, cristallizzata dalle macchine da presa – talvolta invadenti e “crudeli” – dei protagonisti della scena cinematografica indipendente. La premessa di tipo teorico su alcuni concetti chiave del movimento documentarista, come la contingenza, l'autenticità e la marginalità, è stata propedeutica all'indagine del rapporto tra soggetti osservati e soggetti che osservano, il cui comune obiettivo è portare alla luce la verità dell'esperienza di persone marginali. Pechino è il luogo privilegiato in cui si concentrano gli obiettivi delle mdp dei registi: questi si muovono negli spazi periferici, decentrando il cuore istituzionale, senza mai fornire un ritratto esaustivo o riconoscibile della capitale.

Alla luce dell'inegabile interesse verso i “marginari” della capitale da parte dei registi indipendenti, si può notare come una parte della Pechino filmica, sin dai primi anni Novanta, sia abitata principalmente da aspiranti artisti, performer, giovani bohémien e lavoratori migranti. Ognuno di questi gruppi esperisce, seppur in modalità differenti, le implicazioni del nuovo sistema socioeconomico della Cina e la scomparsa dell'ordine precedente, il desiderio di integrarsi nel tessuto sociale della capitale e gli ostacoli che si frappongono tra aspirazioni e realtà. La comparsa dei soggetti marginali di Pechino sullo schermo, fa sì che questi vengano riposizionati al centro della città stessa, creando una sfera culturale alternativa a quella mainstream.²²⁰

Dopo aver attraversato il villaggio artistico di Yuanmingyuan ed aver percorso la sfera più esterna della capitale, nel capitolo successivo si prenderà in considerazione una porzione più centrale e conosciuta di Pechino. A partire da una breve premessa sulla struttura architettonica e urbana, si rifletterà su alcune produzioni indipendenti ambientate a Tiananmen, per poi affrontare i cambiamenti spaziali che si sono succeduti negli ultimi decenni e l'influenza di questi sul *modus vivendi* degli abitanti.

²²⁰ PAOLA VOCI, *op.cit.*, p.132.

APPARATO FOTOGRAFICO



Figura 19. *Beijing Cotton-Fluffer* (Zhu Chuanming, 1999).



Figura 20. *Regarding Lambs in the City* (Zhao Xu, 2015).



Figura 21. *Paper Airplane* (Zhao Liang,2001).



Figura 22. *Out of Phoenix Bridge* (Li Hong, 1997).



Figura 23. *The Other Bank* (Jiang Yue, 1995).



Figura 24. *Extras* (Zhu Chuanming, 2001).



Figura 25. *Gone East Outside Chaobai* (Chen Bo, 2021).



Figura 26. *Dou Dou* (Du Haibin, 1999).



Figura 27. *When the Bough Breaks* (Ji Dan, 2012).



Figura 28. *Dance with Farmworkers* (Wu Wenguang, 2001).

3. DEMOLIRE E RILOCARE: PECHINO E LO SPAZIO

我心中有个北平,可是我说不出来

“C'è una Pechino nel mio cuore, ma non riesco a parlarne”

(Lao She, *Xiang Beiping* 想北平, 1936)

3.1 Premesse sulla struttura di Pechino

Pechino era un'idea molto prima di essere una città. È stata un'idea che ha dato forma e sostanza alla città, ai suoi dintorni, alla Cina e, in ultimo, al mondo intero. Ha creato un mondo, *dal centro alla circonferenza*. Parlava non con le parole, ma con il linguaggio dell'architettura, della massa e dello spazio. I palazzi, i giardini, le strade, le mura, le porte, gli altari ed i templi di culto si combinarono insieme per creare una dichiarazione straordinariamente chiara [enfasi dell'autrice].²²¹

Fondata nel 1215 dalla dinastia degli Yuan, Pechino è la capitale della Cina da circa 600 anni. Il primo nome scelto per la città è Khanbaliq o Dadu (大都), letteralmente “la grande capitale”. In seguito alla distruzione da parte dei mongoli, l'imperatore Kubilai Khan ricostruisce la città secondo i caratteri distintivi che ancora oggi la contraddistinguono: le case a cortile (*siheyuan* 四合院) e gli *hutong* 胡同. La configurazione urbana si consolida definitivamente sotto la dinastia Ming, in particolar modo durante il regno di Yongle, il quale richiede la costruzione di un palazzo imperiale capace di emanare ordine e potere. Il risultato finale è la Città proibita (*zijicheng* 紫禁城), simbolo senza tempo della cultura cinese e cuore pulsante dell'istituzione imperiale. Successivamente, i Qing aggiungono un ulteriore livello gerarchico all'ordinamento di Pechino, delimitando una città manciù al di fuori dalla città imperiale.²²²

I primi costruttori ed urbanisti della capitale si ispirano all'antico ideale presente in uno dei Cinque Classici, il *Libro dei Riti* (*lijì* 礼记). Tali canoni prevedevano che la città ideale venisse costruita su una superficie di nove *li*, con tre porte su ogni lato e circondata da

²²¹ JEFFREY F. MEYER, *The Dragons of Tiananmen: Beijing as a Sacred City*, University of South Carolina Press, Columbia 1991, cit. in Yingjin Zhang, *The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations of Space, Time, and Gender*, Stanford University Press, Stanford 1996, p.61.

²²² SHIVSHANKAR MENON, “From Peking to Beijing”, in *India International Centre Quarterly*, vol.36 no.3/4, 2010, pp.361-365.

mura. La piazza del mercato dovrebbe essere situata a nord, mentre la corte nella parte meridionale della città. Tali linee guida attingono a piene mani dalla cosmologia tradizionale cinese, dall'arte geomantica del *fengshui* (风水) e dalla teoria dello Yin e Yang (阴阳), oltre a riflettere un'esigenza per le gerarchie e l'ordine sociale dettati dai precetti confuciani. Pechino è, fondamentalmente, un quadrilatero circondato da mura e fossati che dividono la città interna da quella esterna, mentre dentro la città interna è presente un'ulteriore città fortificata. In ultima istanza, la Città proibita è separata dal resto della città da mura e fossati aggiuntivi (cfr. fig.1).²²³

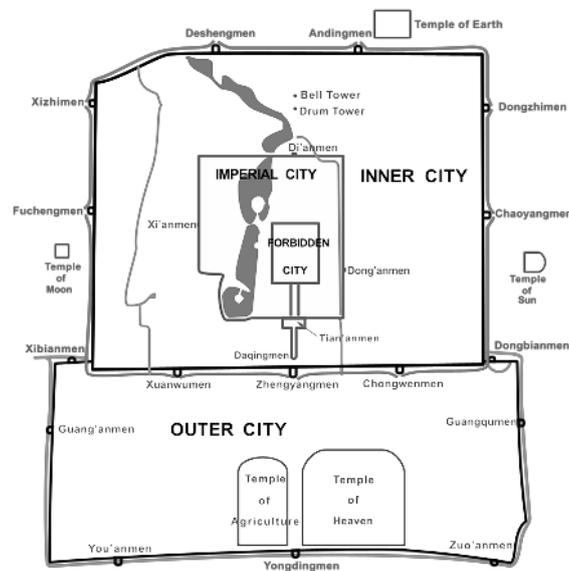


Figura 29. Struttura di Pechino

Nella tradizione cinese il cielo ha forma circolare, mentre la Terra ha forma quadrata. In quanto “massima autorità terrena”, oltre che contrappunto terrestre del cielo, la capitale assume inevitabilmente una forma quadrangolare.²²⁴ È interessante notare come la pianificazione urbana di Pechino corrisponda non soltanto alla gerarchia sociale tradizionale della cultura cinese, ma innanzitutto ad una preoccupazione dei governanti per l'ordine assoluto. Nonostante i primi progettisti fossero consapevoli che la Città proibita e la Città imperiale avrebbero ostacolato il traffico cittadino, creando congestione nella mobilità, scelgono comunque di sacrificare gli interessi della circolazione per dimostrare la supremazia

²²³ SHI MINGZHENG, “Rebuilding the Chinese Capital: Beijing in the Early Twentieth Century”, in *Urban History*, vol.25 no.1, 1998, pp.61-62.

²²⁴ ZHENG YIRAN, *Writing Beijing: Urban Spaces and Cultural Imaginations in Contemporary Chinese Literature and Films*, Lexington Books, Lanham 2016, pp.53-54.

della città, testimonianza e prova fisica dell'egemonia dell'impero e del mandato celeste (*tianming* 天命).²²⁵

In breve, Pechino è stata “attentamente pianificata come città imperiale; ogni muro, porta, tempio, palazzo, strada e cortile aveva un posto appositamente designato, secondo un elaborato sistema di gerarchia imperiale”.²²⁶ Il desiderio di perfezione fisica – espletato dal disegno geometrico della città, dalle strade orientate in base ai punti cardinali e dall'imponenza dei monumenti – trova corrispondenza nel desiderio di una società che sia altrettanto stabile ed armoniosa.²²⁷ Yi-Fu Tuan analizza Pechino come esempio di città che si fonda sui principi di centralità ed elevazione (cfr. fig.2), realizzati attraverso la sua struttura simmetrica: al centro del quadrato troviamo l'imperatore, circondato dalla nobiltà e seguito dalle classi inferiori (artisti, musicisti e mercanti) nello strato esterno.

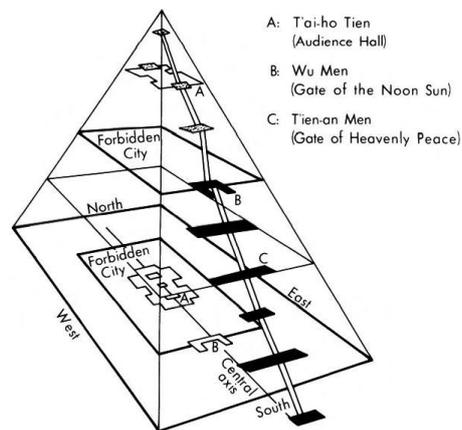


Figura 2. Struttura di Pechino Nord (Yi-Fu Tuan, p.39)

In questo capitolo si tenterà di rispondere ad una serie di interrogativi relativi allo spazio urbano e alle modalità di rappresentazione di quest'ultimo da parte di alcuni registi cinesi indipendenti. Oltre ai documentari indipendenti, si offriranno ulteriori esempi tratti da lungometraggi narrativi degli anni Ottanta e Novanta, per poter fornire una visione d'insieme più stratificata. Che tipo di correlazione sussiste tra le persone ed i luoghi simbolici della capitale, come piazza Tiananmen? Che tipo di cambiamenti sono avvenuti a Pechino? Tali cambiamenti si sono riversati nel tessuto sociale? Come viene rappresentata visivamente la capitale nei documentari indipendenti?

²²⁵ *Ivi*, p.63.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ YI-FU TUAN, *Landscapes of Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1980, p.145.

In *Mapping Modern Beijing*, Song Weijie analizza la topografia emotiva della città attraverso una lente prettamente letteraria, delineando cinque modalità attraverso le quali gli scrittori partecipano alla creazione della Pechino città-testo:

1. Una città natale distorta
2. Una città di istantanee
3. Una città estetica
4. Una capitale imperiale in prospettiva comparativa ed interculturale
5. Una città ricollocata nella post-memoria sinofona e diasporica.²²⁸

Similmente, come vedremo nelle prossime pagine, anche i registi cinesi prendono parte alla creazione di una Pechino città-filmica fatta di ricordi, distorsioni, istantanee e dalla nuova estetica urbana.

3.2 Il centro: Piazza Tiananmen

Piazza Tiananmen, a Pechino, in un giorno di maggio: abbiamo cominciato il nostro breve viaggio nella Cina d'oggi puntando qui le nostre macchine da presa. La canzone che avete appena ascoltato dice “Amo la piazza Tiananmen”²²⁹ [...]. Per i cinesi questo grande spazio silenzioso è il *centro del mondo*. La Porta della Pace Celeste è il *cuore* di Pechino e Pechino è il *centro* politico e rivoluzionario della Cina e la Cina è il 中国, il paese del *centro*. [...] È la piazza delle parate, dei discorsi, dei cortei, la Repubblica popolare è stata proclamata qui. Noi abbiamo preferito venirci in un giorno qualunque, quando i cinesi vengono qui a fare la coda per farsi fotografare.²³⁰

Con queste parole si apre il documentario *Chung Kuo, Cina*, girato dal regista italiano Michelangelo Antonioni nel 1972, dietro invito del governo cinese. Si è scelto di aprire il paragrafo su piazza Tiananmen con l'introduzione di *Chung Kuo* poiché significativa sotto

²²⁸ SONG WEIJIE, *Mapping Modern Beijing: Space, Emotion, Literary Topography*, Oxford University Press, Oxford 2018, p.15.

²²⁹ Si riferisce alla canzone per bambini *Wo ai Tiananmen* 我爱北京天安门, scritta e cantata nel periodo della Rivoluzione Culturale (1966-1976). Il testo della canzone consiste in una sola strofa che recita: Amo Tiananmen \ Il sole sorge sopra Tiananmen \ Il grande leader Presidente Mao \ guida tutti noi in avanti. In *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*, Wu Hung associa la canzone ad uno dei suoi primi ricordi relativi alla piazza, “abbiamo imparato fin da bambini che Tiananmen era la sede del Grande Leader ed era immersa nella luminosità solare di Mao. In effetti, per alcuni anni ho davvero creduto che Mao vivesse a Tiananmen. [...] Ogni volta che disegnavo Tiananmen la ciruivo anche con linee radianti, un motivo di luce solare che pensavo fosse una caratteristica standard del monumento [p.53].

²³⁰ MICHELANGELO ANTONIONI, *Chung Kuo, Cina*, 1972.

diverse angolazioni. In primo luogo, la troupe di Antonioni sceglie di intraprendere il proprio viaggio cinematografico per la Cina nella piazza-simbolo della capitale, paragonata al “cuore” di Pechino e al centro politico della Cina; è sottinteso che tale elezione denoti un riconoscimento a livello internazionale dell’importanza culturale e politica di Tiananmen. In secondo luogo, il regista si reca nella piazza in un “giorno qualsiasi” di maggio per osservarne la realtà quotidiana, ad esempio, catturando dettagli di persone che si fotografano davanti al ritratto di Mao Zedong. La casualità di un giorno qualunque, i dettagli, i primi e primissimi piani, le fotografie ricordo, sono, questi, tutti elementi individuabili – come vedremo nelle pagine successive – nei documentari indipendenti girati a Tiananmen. Non si affronterà in questa sede un’analisi di tipo politico della piazza, piuttosto si prenderanno in esame la sua rappresentazione visiva, simbolica e le implicazioni, se ce ne sono, che quest’ultima riveste nell’ambito dei documentari indipendenti. L’indagine verterà maggiormente su tre opere: *The Square (Guangchang 广场)* di Zhang Yuan e Duan Jinchuan (1994), *Outside (Waimian 外面)* di Wang Wo (2005) e *There’s a Strong Wind in Beijing (Beijing de feng hen da 北京的风很大)* di Ju Anqi (2000).

Come nota Braester, nonostante la sua posizione di centralità, Piazza Tiananmen non rappresenta il centro culturale o economico della capitale, al contrario, subisce un processo di trasformazione in simbolo nazionalista. Dal 2004, Tiananmen diventa un distretto municipale separato, il più piccolo di Pechino, oltre ad essere l’unico a non comprendere strutture residenziali abitate, ma solo edifici statali e municipali. Il risultato di un simile status di isolamento, continua lo studioso, ha fatto sì che la piazza si sia fundamentalmente dissociata dalla vita quotidiana del resto della capitale.²³¹ Inoltre, i film di propaganda statale, hanno rafforzato l’idea della piazza come separata dalla città, conferendole un’ulteriore aurea di ieraticità. La riappropriazione in senso personale della piazza avviene attraverso la rivendicazione cinematografica dei registi nei primi anni Novanta. La produzione di immagini scevre da connotazioni politiche o propagandistiche, porta alla formazione di un contro-altare della Tiananmen simbolo del potere statale, affermando la piazza come parte integrante dell’esperienza cittadina.²³² È essenziale chiarificare questo punto: le “contro-immagini”, sebbene prodotte in seguito al disastroso epilogo del movimento studentesco del 1989, non sono tanto volte ad una ribellione di stampo politico, quanto genuinamente interessate a cogliere istantanee di vita quotidiana di soggetti comuni all’interno della piazza:

²³¹ YOMI BRAESTER, *Painting the City Red Chinese Cinema and the Urban Contract*, Duke University Press, Durham 2010, pp.152-153.

²³² Ivi, p.166.

L'obiettivo dei registi non è quello di mettere in scena una grossolana (e poco pratica) sfida al governo, ma piuttosto di rivendicare un'espressione più personale all'interno di un quadro di riferimento che risuona con le percezioni individuali della piazza. Anche se contestare la visione ufficiale di Tiananmen non equivale a un dissenso politico, fa parte di una lotta per il diritto a narrazioni contrastanti di sé, della storia, dello spazio urbano e della visualità.²³³

Nel corso degli anni Novanta, il primo documentario che tenta di cogliere la realtà della piazza è l'omonimo *Tiananmen* (1991). Si tratta di una serie televisiva divisa in otto parti, diretta da Chen Jue e Shi Jian tra il 1988 ed il 1990. La produzione di *Tiananmen* è curata dal gruppo "Structure, Wave, Youth, Cinema Experimental Group" (*Jiegou, langchao, qingnian, dianying shiyan xiaozu* 中国结构浪潮青年电影实验小组)²³⁴, un collettivo di giovani cineasti dedito alla produzione di documentari.²³⁵ Inizialmente la serie è destinata alla CCCTV ma, in seguito agli accadimenti dell'89, il canale ne vieta la distribuzione sia nazionale che internazionale.²³⁶ Ognuno degli otto episodi si apre con un primo piano del ritratto di Mao appeso in piazza, unendo filmati d'archivio e cinema diretto. *Tiananmen* affronta numerose tematiche: la vita di una famiglia e la loro routine, la situazione degli artisti (un comico, un cantante d'opera, rockstar, pittori), le condizioni dei lavoratori migranti, alcune interviste ai cittadini sui ricordi del passato. La realtà catturata nel documentario è frammentata e le contraddizioni sono lasciate aperte ed irrisolte ma, per la prima volta, si tenta di cogliere un lato più umano della piazza.²³⁷

Prima di procedere oltre con l'analisi di *The Square*, è essenziale chiarificare il valore quasi filosofico che il concetto di piazza riveste per il regista Duan Jinchuan:

Che cos'è la piazza? La sua superficie è come la punta di un enorme iceberg che fa capolino dall'acqua. Tutti i diversi personaggi che compaiono sulla piazza ed i vari

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ LI CHEUK-TO, WONG AIN-LING AND JACOB WONG, "New Chinese Cinema at the HKIFF: A Look Back at the Last 20 Years", in *China Perspectives*, 2010, p.79.

²³⁵ È di notevole interesse il manifesto del gruppo "Structure, Wave, Youth, Cinema Experimental Group": "Attraverso l'osservazione e la registrazione della realtà su vasta scala e, attraverso la contemplazione distaccata della realtà da parte degli autori, vogliamo presentare un documento più veritiero e più ampio della via del popolo cinese in un momento particolare, un momento della memoria. È anche nostra intenzione, nel contesto presente e dato, impegnarci in modo veritiero nella costruzione di una teoria e di una pratica della documentazione audiovisiva che sia genuina, aperta, penetrante ed estesa" [Structure, Wave, Youth Cinema Experimental Group production notes, citato nel catalogo del 16° Hong Kong International Film Festival, Urban Council, Hong Kong, 1992, p. 98, citato in Bérénice Reynaud, *Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary*, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/].

²³⁶ PAOLA VOCI, "From the Center to the Periphery: Chinese Documentary's Visual Conjectures", in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.16 no.1, 2004, p.80.

²³⁷ *Ivi*, pp.80-90.

eventi che vi si svolgono hanno una relazione estremamente complessa con l'iceberg che si trova sotto la superficie dell'acqua. Con una premessa del genere, è possibile comprendere le motivazioni delle persone che si esibiscono su questo *palcoscenico*. Potete fare un esperimento: andate in una piazza da soli a qualsiasi ora del giorno e osservate attentamente le persone che vi si trovano. Scoprirete che la maggior parte è in uno stato d'animo euforico, anche se siete lì soltanto per osservare il cambiamento di luce e la consistenza dell'aria, sentirete una forza inspiegabile [enfasi dell'autrice].²³⁸

Dalle parole dell'autore possiamo estrapolare e delineare tre punti chiave del documentario:

1. La piazza come punta visibile di una realtà più complessa che si cela al di sotto di questa.
2. La piazza come palcoscenico e teatro performativo in cui le persone, più o meno inconsciamente, si esibiscono.
3. L'importanza della contingenza e dell'osservazione di persone ed eventi in un dato spazio.

L'idea di girare a Tiananmen nasce nel momento in cui Duan Jinchuan mostra a Zhang Yuan *Central Park* (1989), del regista statunitense Frederick Wiseman.²³⁹ Il documentario di Wiseman osserva la relazione degli abitanti di New York con il famoso parco, ritraendoli mentre passeggiano, pattinano, ascoltano musica, fanno picnic, assistono a concerti e performance di artisti di strada.²⁴⁰ In seguito alla visione dell'opera, Zhang decide di riproporre lo stesso format in piazza Tiananmen. Le riprese in piazza durano per circa due mesi. Duan e Zhang girano il documentario con una telecamera di tipo Aflex 35mm, un microfono, un registratore digitale portatile ed un triciclo. Una peculiarità di *The Square* è il fatto di essere girato su pellicola (Leica) in bianco e nero, il valore di questa scelta risiede nel “senso di rappresentazione della verità, a una *texture* della storia”.²⁴¹ Per la maggior parte delle riprese vengono utilizzati obiettivi di focale corta, pertanto la distanza tra mdp e soggetti è piuttosto ridotta, inoltre, quasi tutti i soggetti ripresi sono consapevoli della presenza della telecamera e di essere filmati. Duan sottolinea come molte delle persone riprese siano in grado di ignorare l'esistenza della macchina da presa: “questo è un presupposto importante

²³⁸ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ed.), *Chinese Independent Cinema Observer*, vol.1 no.3, Chinese Independent Film Archive, 2022, p.413.

²³⁹ YOMI BRAESTER, *op.cit.*, p.182.

²⁴⁰ “Central Park”, <http://www.zipporah.com/films/12> (ultima consultazione: 16/02/2023).

²⁴¹ *Ivi*, p.414.

per il film: la piazza è come un enorme palcoscenico dove lo spettacolo non si è mai fermato un attimo, da molto tempo a questa parte”.²⁴²

The Square si apre, paradossalmente, all'interno della stazione di polizia di piazza Tiananmen: lo spettatore viene prontamente introdotto al commissario Zhen, al capo della polizia Liu e ad una crew della CCTV guidata da Shi Jian. Gli ufficiali discutono di cosa significhi essere un poliziotto nella piazza più importante della Cina, “Tiananmen è il *centro* della nostra capitale, quindi possiamo dire che qui la polizia simboleggia l'intera Pechino”²⁴³. Scopriamo presto che mezzo milione di turisti visita la piazza ogni giorno, che il numero di poliziotti è significativamente aumentato e che vi sono diversi casi problematici, come “pazzi e visitatori” che si recano a Tiananmen per protestare o chiedere aiuto al Governo. Risulta impossibile non notare come non vi sia alcun tipo di accenno alle proteste del movimento studentesco, risalenti a soli cinque anni prima.

Le inquadrature immediatamente successive al comando di polizia mostrano il ritratto di Mao Zedong che svetta su alcuni operai a lavoro. È importante notare come l'interezza del documentario sia costellata dalla costante presenza del ritratto di Mao in primo piano o sullo sfondo, il cui sguardo impenetrabile sembra perscrutare ogni movimento dei cittadini nel perimetro della piazza (cfr. fig.2). Il ritratto del leader occupa ininterrottamente la facciata del muro che separa Tiananmen dalla Città Proibita dal 1949, anno in cui viene fondata la Repubblica Popolare. Wu Hung ripercorre dettagliatamente la storia del ritratto di Mao nella monografia *Remaking Beijing* e ritiene che il ritratto abbia subito un processo di “ingrandimento”. L'ingrandimento in questione non riguarda tanto l'aspetto figurativo, quanto l'aumento dell'aura del soggetto ed il consequenziale accrescimento della stima e rispetto a lui dovuti: “Il ritratto enfatizza efficacemente il potere del suo sguardo. A partire dal 1953, Mao è stato raffigurato come se fissasse direttamente negli occhi di chi guarda: da allora, il suo sguardo ha dominato Piazza Tiananmen e la popolazione che simboleggia”.²⁴⁴ Nel caso particolare di *The Square*, l'ingrandimento dell'effigie di Mao è ottenuto attraverso la lente della macchina da presa dei registi che ora effettuano uno *zoom* sul ritratto, ora lo riducono. A rimanere immutata è la presenza perenne del suo sguardo alle spalle dei protagonisti o nel background di molteplici inquadrature.

²⁴² *Ivi*, p.412.

²⁴³ DUAN JINCHUAN E ZHANG YUAN, *The Square*, 1994.

²⁴⁴ WU HUNG, *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*, Reaktion Books, Londra 2005, pp.81-82.

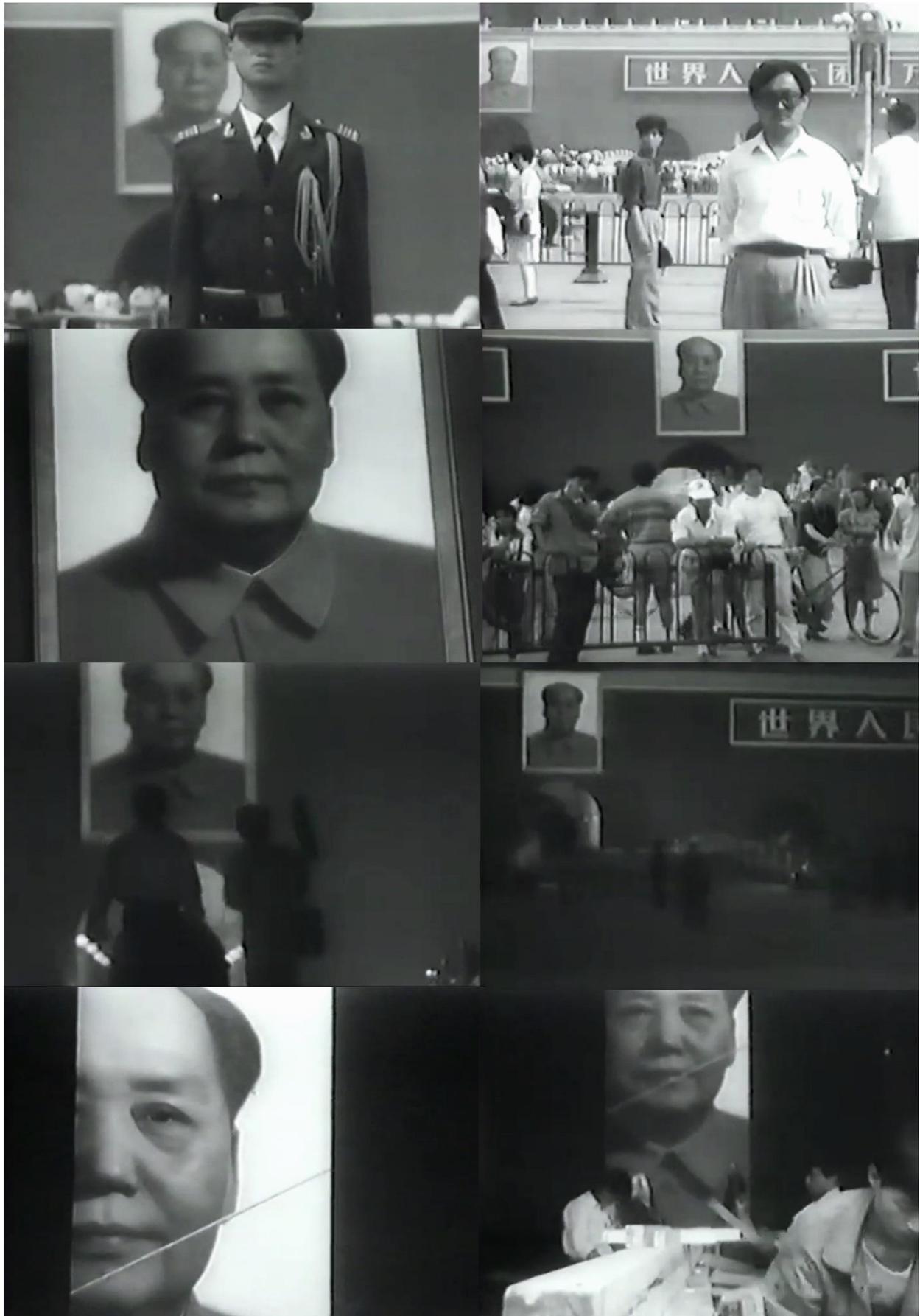


Figura 30. L'onnipresenza del ritratto di Mao Zedong in *The Square* (Duan Jinchuan e Zhang Yuan, 1994).

Nel documentario, la presenzialità simbolica del leader si salda alla presenza fisica del corpo di polizia, contrapponendosi “all’assenza strutturante cruciale”²⁴⁵ degli avvenimenti del 1989. Sono svariati i momenti in cui gli ufficiali prendono parola e raccontano alla telecamera le proprie vicissitudini. Ad esempio, al minuto diciannove, un poliziotto descrive il momento in cui ha evitato di essere ferito mortalmente da un uomo con un coltello. Subito dopo, un altro agente discute circa il suo rapporto con la piazza: “Appartengo a questo posto, anche se sono così piccolo e Tiananmen è così maestosa”.²⁴⁶ Verso la fine del documentario, l’assenza strutturale del massacro si fa meno rarefatta quando, tra la preparazione di un’intervista e l’altra, si odono delle flebili voci fuoricampo:

Bisogna ammettere che in questi anni da poliziotto in piazza Tiananmen, mi sento nervoso tutto il tempo. *Mi rimane sempre in mente.* [...] Lui ha detto che odia quando il cercapersone vibra ed il telefono squilla. Qualsiasi squillo lo spaventa. Questa è la personificazione dell’essere nervosi [enfasi dell’autrice].²⁴⁷

Purtuttavia, risulta impossibile ricondurre la voce ad uno dei tanti agenti che compaiono nel corso del documentario, né tantomeno stabilire a cosa si riferisca con la frase “mi rimane sempre in mente”. Potremmo, in qualche misura, avanzare l’ipotesi che vede il crescente nervosismo della polizia negli ultimi anni e la costante paranoia associata agli squilli del telefono e del cercapersone, come parte delle ripercussioni che hanno seguito la repressione del 1989. Questa breve sequenza, dalla durata di qualche secondo, rappresenta l’unica crepa che lascia intravedere una parvenza d’incertezza nei discorsi solenni delle forze dell’ordine. Subito dopo, infatti, viene intervistato il direttore Liu. L’uomo ripercorre la sua carriera come comandante della stazione di polizia, esprimendo il suo dovere nei confronti della nazione cinese: “sento responsabilità, una grave responsabilità. [...] Mi sento anche onorato”. Per ciò che concerne l’assenza\presenza del massacro, Zhang Yuan ammette che la sua intenzione non è mai totalmente osservativa, ma che “ogni inquadratura del film attesta il 1989 ed è piena di 1989”.²⁴⁸

L’onnipresenza di Mao Zedong, degli ufficiali e del senso di sacralità della piazza vengono messe in risalto dalle centinaia di cinesi in fila per farsi immortalare dalla

²⁴⁵ CHRIS BERRY, “Getting Real: Chinese Documentaries, Chinese Postsocialism” in *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, ZHEN ZHANG (ed.), Duke University Press, Durham 2007, pp.115-134.

²⁴⁶ DUAN JINCHUAN E ZHANG YUAN, *The Square*, 1994.

²⁴⁷ *Ivi.*

²⁴⁸ CHRIS BERRY, *Zhang Yuan*, p.42, cit. in ZHANG YINGJIN, *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, p.56.

fotocamera, proprio come nelle scene iniziali di *Chung Kuo*. Una buona parte del girato è riservata, difatti, a coppie o gruppi di persone in posa davanti al ritratto di Mao Zedong e alla Porta della Pace Celeste. Duan Jinchuan e Zhang Yuan sembrano essere incuriositi da tale fenomeno e catturano su pellicola l'emozione dei turisti nel fotografarsi di fronte al simbolo della nazione (cfr. fig.3). Vi è un'analogia visiva tra le inquadrature dei cinesi in posa e un quadro del medesimo anno, "Taking a picture in front of Tiananmen" (1994) di Wang Jinsong (cfr. fig.4). Wang si rifà, a sua volta, all'opera di Sun Zixi "In front of Tiananmen" (*Tiananamen qian 70 niandai* 天安门前 70年代) (1964). L'intento è quello di sottolineare il passaggio da una forte ideologia socialista ad una concezione consumistica ed improntata alla globalizzazione, al punto tale in cui l'iconico ritratto di Mao viene oscurato dalla presenza dei "nuovi cinesi":

È un'abitudine di tutti, la gente del mondo è così, quando si viaggia, si fotografano sempre i luoghi in cui si va. Così, quando eravamo piccoli e vivevamo fuori Pechino, *Tiananmen era un luogo dove sognavamo di andare*. Quindi scattare una foto davanti a Tiananmen è il ricordo di una vita intera. Adesso è ancora un po' come prima. [enfasi dell'autrice].²⁴⁹



Figura 31. Turisti in posa: *In front of Tiananmen* (Sun Zixi, 1964), *Taking a picture in front of Tiananmen* (Wang Jinsong, 1994) e *The Square* (Duan Jinchuan e Zhang Yuan, 1994).

²⁴⁹ ERIC KOEHN, "An Interview with Wang Jingsong", p.3
http://eckoehn.net/wp-content/uploads/2016/06/WangJinsong_2014interview.pdf
 (ultima consultazione 16/02/2023).

Tornando a *The Square*, l'intento nel registrare con assiduità il fenomeno fotografico è, probabilmente, riconducibile ad un interesse per il flusso degli avvenimenti che si svolgono in loco. Inquadrando e registrando più e più volte nel corso del film i turisti in procinto di scattarsi una foto, i due cineasti sembrano svuotare le icone della piazza dell'"aura sacrale" che le contraddistingue, convertendo Tiananmen in una sorta di "fondale fotografico". Inoltre, l'atto di scattare una fotografia potrebbe rientrare nella performatività che Duan menziona più volte. L'idea di "piazza" che i registi sembrano più interessati a ritrarre non è la Tiananmen imperiale, né istituzionale, né il luogo sanguinolento del massacro, bensì una piazza-teatro delle persone comuni che svolgono attività comuni. Tale contrasto è ottenuto brillantemente attraverso l'alternanza dell'ingombrante presenza degli ufficiali agli episodi ordinari che, nel frattempo, avvengono.

Il documentario spoglia Tiananmen del suo ingombrante immaginario simbolico, trasformandola in un semplice microcosmo sociale mediante l'osservazione diretta e priva di giudizio delle persone che la animano. Il documentario finisce per convertirsi in un poema visivo sulla "vita e nient'altro" (*shenghuo eryi* 生活而已)²⁵⁰ composto da turisti in posa, un uomo che fa volare il suo aquilone, primissimi piani e *regard caméra*, persone che camminano o corrono, l'entusiasmo dei bambini che visitano la piazza per la prima volta, il *qigong* (气功), gli anziani che giocano a carte, operai a lavoro, un uomo che pulisce le strade e un altro che mangia il gelato (cfr. fig.5). Abbiamo già visto come la performatività artistica sia un *leitmotiv* dei documentari indipendenti cinesi, in questo caso la performance è uno spettacolo dei dettagli che affonda le sue radici nella contingenza della quotidianità. Per Duan Jinchuan il desiderio di esibizione è incentivato dalla "forza inspiegabile" presente nella piazza ed è accentuato ulteriormente dallo sguardo della mdp:

Abbiamo deliberatamente enfatizzato la connotazione di queste performance, gli aquiloni, gli skateboard tra il memoriale e il monumento, persino i bambini innocenti! Se si è disposti a riflettere più a fondo, che cosa hanno a che fare queste performance? In questo senso, il soggetto ignora o dimentica la telecamera? Io credo che la presenza o l'assenza della macchina fotografica non sia un problema.

²⁵⁰ "Vita e nient'altro" (*Shenghuo eryi* 生活而已) è il titolo cinese della trilogia di film *The Days* (2011-2017) del regista Wei Xiaobo. Nei tre documentari una telecamera fissata in un angolo riprende ogni istantanea della loro vita quotidiana, mentre dormono, mangiano, litigano e sognano ad occhi aperti. [Fonte: tesi di dottorato *Vita, niente di più: video e soggettività nella Cina contemporanea* (2013) di BERETTA SARA]. Relativamente alla trilogia, Wei Xiaobo dichiara: "In questo Paese di *danse macabre*, la notizia è diventata storia, la società è diventata politica, la vita è diventata affari, le persone sono diventate simboli e la speculazione è diventata routine. Dietro a tutto ciò, la maggior parte delle innumerevoli "piccole persone" viene trascurata. Non hanno storie, né caratteristiche, né disastri catastrofici, *solo la vita di tutti i giorni*. Forse un giorno i demoni si disperderanno. Allora spero che le persone vedano due piccole vite ordinarie catturate in questo documentario" [Fonte: <https://www.chinaindiefilm.org/films/the-days/>].

Se andaste in piazza oggi, vi sorprenderebbe vedere che è *sempre la stessa piazza* [enfasi dell'autrice].²⁵¹

Undici anni dopo *The Square*, Wang Wo gira a Pechino un altro documentario sulla “vita e nient’altro”. Il regista raccoglie materiale video per circa quattro anni, dal 2001 al 2005, osservando la maggior parte degli avvenimenti dalla finestra del suo appartamento nella periferia pechinese.²⁵² Tuttavia, nonostante la marginalità del punto di osservazione, Wang sceglie di iniziare il suo percorso a partire da piazza Tiananmen. In una certa misura, ciò che accade nella piazza ritratta da Wang, rimanda all’operazione effettuata da Wang Jingsong in “Taking a picture in front of Tiananmen” (cfr. fig.4), nella maniera in cui il ritratto di Mao Zedong viene adombrato da una folla di turisti in posa. In *Outside*, il regista riprende i soggetti di fronte all’effigie del Presidente, ma l’angolazione dell’inquadratura è tale da far coincidere il loro volto con il ritratto. Il risultato finale ottenuto è una curiosa sovrapposizione e, sostituzione, del volto dei turisti con quello di Mao (cfr. fig.6). Una simile scelta stilistica non si limita semplicemente ad aprire una sequela di questioni di natura politica ma, nella mia personale interpretazione, mette in atto un riposizionamento dei comuni cittadini al centro assoluto dell’istituzione, oltre a segnalare allo spettatore la preminenza della marginalità all’interno dell’opera. Per ciò che concerne la rappresentazione visiva di Tiananmen, il primo motivo ricorrente incontrato – e riconfigurato dall’interpretazione che il regista ne fa – è la tendenza a scattare foto ricordo davanti alla celebre porta della Pace Celeste.

Un secondo motivo ricorrente, presente in tutte le opere che affronteremo nel paragrafo, è la presenza delle forze dell’ordine nella piazza. Subito dopo la sovrapposizione dei turisti al ritratto di Mao ed un’inquadratura controversa della bandiera cinese al rovescio, vediamo un aquilone solcare il cielo, mentre in sottofondo qualcuno intona la celebre canzone “Io amo Tiananmen” (*Wo ai Beijing Tiananmen* 我爱北京天安门). Lo spettatore segue il percorso dell’aquilone a forma di squalo mentre si libra in aria, avvicinandosi alla bandiera cinese che pure si muove a ritmo del vento, finchè non vola alle spalle di un uomo che scatta una fotografia. In quel momento, due file ordinate di un centinaio di poliziotti entrano nell’inquadratura: la prospettiva fa sì che proprio sopra la marcia degli agenti voli l’aquilone. A quel punto, la mdp di Wang Wo abbandona il movimento dell’aquilone per focalizzarsi sul corteo che sfila ordinatamente per la piazza. La ripresa successiva è il dettaglio di una

²⁵¹ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *op.cit.*, p.413.

²⁵² “Outside”, <https://www.chinaindiefilm.org/films/outside/> (ultima consultazione 16/02/2023).

videocamera di sorveglianza. L'idea di Wang Wo può rivelarsi estremamente semplice nel suo limitarsi a registrare la vita e gli eventi per come sono, eppure il montaggio ed i raccordi tra le inquadrature sono capaci di stratificare significati altri che trascendono il contenuto, apparentemente ordinario, delle scene riprese.

Proprio come in *The Square*, il regista segue con lo sguardo della sua cinepresa l'esibizione estemporanea dell'aquilone. Questo ci conduce al terzo ed ultimo nucleo tematico del documentario: la performance. Duan Jinchuan ritiene che piazza Tiananmen sia caratterizzata da una forza inspiegabile capace di stimolare nei suoi visitatori un'euforia performativa, oltre a costituire un palcoscenico alternativo. Come è stato anticipato, Wang Wo si muove dal centro politico e culturale, piazza Tiananmen, verso i margini di Pechino. Nel corso dei quattro anni di raccolta del materiale video, la macchina da presa di Wang è in grado di seguire appieno il flusso spontaneo della contingenza, cogliendo immagini al confine tra cinema e realtà. Le scene sono quasi tutte riprese dall'alto verso il basso attraverso lo zoom, poiché i soggetti si trovano, molto spesso, ad una grande distanza dalla mdp. La lontananza garantisce l'anonimato del regista e fa sì che i personaggi non siano in alcun modo consapevoli di essere registrati. Quasi tutte le scene sono prive di dialoghi e la maggior parte dei suoni presenti sono rumori della città.

Nel corso dei settantacinque minuti di girato, sono innumerevoli le performance non programmate alle quali assistiamo. Wang Wo inquadra centinaia di studenti in divisa alle prese con la ginnastica mattutina, un enorme gruppo che esegue una coreografia con ventagli rossi, persone che festeggiano in piazza Tiananmen la vittoria della Cina come ospite delle Olimpiadi, mentre sventolano bandiere, cantano e urlano "Viva la Cina" (*Zhongguo wansui* 中国万岁). Vediamo due giovani acrobati danzare in aria, un uomo e una donna cantare l'opera pechinese in un piccolo tempio, una band rock esibirsi per un evento pubblicitario e, ancora, una coppia improvvisare un ballo a due in un campo fatiscente. Un uomo in un parco appoggia la testa sul tronco di albero e muove le mani lungo la corteccia, un altro percorre le strade con uno strano microfono, una figura cammina sull'orlo di un muro (cfr. fig.7).

Il focus principale di *Outside* è rivolto essenzialmente verso il flusso vitale delle persone che abitano Pechino, "la loro indipendenza, la loro caotica, affascinante, folle, assurda o comica, comunque anarchica, lotta per la vita viene messa a fuoco in lontananza dalla macchina fotografica a mano con sottile umorismo e rispetto".²⁵³ L'osservazione

²⁵³ *Ibidem*.

silenziosa di tali personaggi e situazioni finisce per conferire alla “vita e nient’altro” un senso cinematografico più profondo. In altre parole, la vita appare così genuina e surreale da sembrare un film. Non solo piazza Tiananmen sembra stimolare i suoi visitatori a performare continuamente, ma è la capitale stessa a palesarsi come teatro urbano in cui la vita delle persone marginali è protagonista assoluta.



Figura 32. Il gioco prospettico di sovrapposizioni (*Outside*, 2005).



Figura 33. La vita e nient'altro in *Outside* (Wang Wo, 2005).

Il documentario *There's a Strong Wind in Beijing* (*Beijing de feng hen da* 北京的风很大) di Ju Anqi si apre con la definizione di “vento” (*feng* 风). Successivamente si sentono rumori di demolizione e una voce fuoricampo, quella del regista, porre la seguente domanda: “Pensi che il vento di Pechino sia forte?” (*ni jue de Beijing de feng da ma* 你觉得北京的风大吗?). Relativamente alla scelta del quesito, del vento e dell’originale format del documentario, Ju Anqi dichiara: “Il concetto di vento è particolarmente ricco, volevo rompere le regole. [...] Il mio punto di partenza era molto diretto, non avevo idee complesse. [...] La sola domanda che avevo in mente era: “c’è un vento forte a Pechino?”²⁵⁴

A differenza di *The Square*, l’opera di Ju ha un’impostazione di tipo sperimentale: per quarantacinque minuti osserviamo le reazioni dei passanti alla singolare domanda sul vento. La presenza inconfondibile della voce del regista scandisce non soltanto i momenti di incontro tra artista ed intervistati, ma anche quelli che intercorrono tra intervistati e spettatore. Questa pluralità di incontri esorta lo spettatore, in prima persona, ad elaborare una risposta soggettiva al quesito posto. Inoltre, ad essere davvero significativa non è tanto la risposta in sé, quanto la modalità con cui gli intervistati scelgono o meno di rispondere.²⁵⁵ *There's a Strong Wind in Beijing* non tenta in nessun modo di occultare la presenza del cineasta e della mdp ed è proprio tale “invasione” di spazi a rendere distintivo lo stile dell’opera.²⁵⁶ Alla luce di questo, è cruciale comprendere a pieno la visione di Ju nei confronti del documentario tradizionale. Per il regista, il documentario non ha nulla a che vedere con l’obiettività, ma è pura rappresentazione della vita:

Il documentario serve a *difendere la mia intuizione*. Quando vedo qualcosa di interessante, voglio riprenderlo, non importa se sono seduto su un autobus o se sto camminando per strada. Parlando di documentario, Krzysztof Kieślowski ha detto che non immaginiamo la vita, ma la rappresentiamo. Naturalmente, quello che voglio fare è rappresentarla e questo lavoro non è un documentario oggettivo. È *soggettivo*, è il mio documentario [enfasi dell’autrice].²⁵⁷

²⁵⁴ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *op.cit.*, pp.373-374.

²⁵⁵ ZHANG YINGJIN, *op.cit.*, p.130.

²⁵⁶ “Freedom is indivisible”, <https://www.chinaindiefilm.org/freedom-is-indivisible/> (ultima consultazione 16/02/2023).

²⁵⁷ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *op.cit.*, p.375.

There's a Strong Wind in Beijing è girato su una pellicola scaduta da otto anni²⁵⁸ in un arco temporale di soli tre giorni.²⁵⁹ Per il suono, Ju Anqi si reca nel mercato del quartiere e acquista un microfono da pochi yuan, torna a casa e rompe l'antenna del televisore per trasformarla nell'asta del suddetto microfono.²⁶⁰ Il *modus operandi* impiegato da Ju consiste nel registrare qualsiasi cosa lo colpisse particolarmente senza mai interrompere la registrazione audio e, proprio per questo motivo, in alcune sequenze possiamo sentire soltanto il suono delle interazioni senza vederne le immagini.²⁶¹

Quando il regista domanda ai passanti “pensa che il vento di Pechino sia forte?”, le risposte e le reazioni che ottiene sono molteplici e disparate: “sì \ no”, “non mi piace il vento di Pechino, perché non sono di Pechino”, “che diavolo stai facendo? Sei pazzo!”, “non lo so”, “prima era più forte”. Al contempo, è in grado di cogliere un affascinante caleidoscopio di volti e quotidianità fatto di bambini, operai nei cantieri, ufficiali di polizia in marcia, edifici residenziali, scuole elementari, bagni pubblici, persone sedute, al semaforo, in bici, a passeggio per gli *hutong*. Uno dei momenti più toccanti del film ha luogo quando, per strada, il cineasta si imbatte in una coppia di genitori, recatasi disperatamente a Pechino per salvare il figlio malato di cancro. La telecamera del regista segue i due fin dentro la stanza dell'ospedale dove il bambino è ricoverato, cristallizzando su pellicola la sua disperata e tenera fragilità.

Lo sguardo di Ju Anqi sembra essere particolarmente colpito dagli slogan affissi per tutta Pechino (cfr. fig.7). Tra questi leggiamo: “Cittadini civilizzati costruiscono una città civilizzata” (做文明市民, 建文明城市), “Tassazione socialista. Ciò che viene preso dalle persone, è usato per le persone” (社会主义税收, 取之于民, 用之于民), “Trarre piacere nell'aiutare gli altri” (助人为乐) e ancora “Rendi la città civilizzata e ordinata” (让城市文明整洁起来). La scelta di soffermarsi sugli slogan socialisti, includendoli nel montaggio finale, segnala in maniera più o meno conscia la costante presenza di un potere latente insito nel paesaggio urbano e nella sua quotidianità.

²⁵⁸ “Filming Poetry, Landscapes & Prostitutes: Ju Anqi Discusses *Poet on a Business Trip*”, <https://mubi.com/it/notebook/posts/filming-poetry-landscapes-prostitutes-ju-anqi-discusses-poet-on-a-business-trip> (ultima consultazione 16\02\2023).

²⁵⁹ SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON, *op.cit.*, p.374.

²⁶⁰ “Freedom is indivisible”, <https://www.chinaindiefilm.org/freedom-is-indivisible/> (ultima consultazione 16\02\2023).

²⁶¹ *Ibidem*.



Figura 34. I volti di *There's a Strong Wind in Beijing* (Ju Anqi,2000).



Figura 35. Gli slogan (*There's a Strong Wind in Beijing*, 2000).

Al contrario dei tre documentari precedenti, il movimento che il regista segue è quello dalla periferia al centro. Il peregrinare nei margini dei sobborghi pechinesi lo conduce, quasi inevitabilmente, nella centrale piazza Tiananmen. Lo spettatore comprende di trovarsi nella piazza perché una voce fuoricampo canta la celeberrima canzone, incontrata precedentemente nei documentari *Chung Kuo* e *The Square*, “Io amo Piazza Tiananmen” (*Wo ai Tiananmen* 我爱北京天安门). Ivi, la domanda non è più se il vento di Pechino sia forte o meno, al contrario, il regista è interessato allo stato d’animo dei visitatori. Il nuovo quesito da porre ai passanti diventa: “quali pensieri hai ora, stando qui in piazza Tiananmen?”. Esemplificative sono le risposte ottenute:

- È molto *bella*, non è vero? È la capitale della nazione, il *cuore* delle persone della Repubblica Popolare Cinese. Esprime a tutto il mondo la *grandezza* ed il *potere* della Cina.
- “Mi sento...molto *felice* nella capitale della madrepatria. Trovarsi in piazza Tiananmen è come essere a casa propria (在天安门, 好像在自己家一样). Il mio *cuore* scoppia di *gioia*.
- Quando ero piccolo cantavamo tutti la canzone su Tiananmen (*N.d.A*: “Io amo piazza Tiananmen”). Dopo essere arrivato a Pechino la prima cosa che ho pensato è stata venire qui. Il mio *sogno* d’infanzia si è realizzato adesso. Volevo solo vedere i monumenti di Tiananmen, la Grande Sala del Popolo e il Monumento agli eroi del popolo. Volevo venire qui e vederli con i miei occhi. Voglio ascoltare l’inno nazionale qui. Abbiamo appena chiesto a quei poliziotti l’orario della cerimonia dell’alzabandiera di domani.
- Sono davvero *orgoglioso*. Qui, nella piazza della capitale, mi sento un po’ nervoso.

J: “Sei commosso da piazza Tiananmen?”

Sì, è la piazza. Spero soltanto che la Cina sarà *prospera* e *potente*, che la nostra vita ed il futuro possano essere *luminosi*.

[enfasi dell’autrice].

Si osservi attentamente come tutti e quattro gli interventi facciano uso di un vocabolario che verte su aggettivi positivi e solenni: cuore, grandezza, potere, prosperità, madrepatria, felicità, gioia, sogno, orgoglio, casa. I seguenti attributi enfatizzano una certa sacralità propria di Tiananmen, oltre a segnalare l’esistenza di un pensiero condiviso che riconosce sì la piazza come centro istituzionale, ma soprattutto come una seconda casa, un sogno o un luogo di cui essere orgogliosi. Proprio come accade in *The Square*, dalle parole commosse dei passanti di *There’s a Strong Wind in Beijing*, emerge il ritratto di una piazza estremamente umana e intima.

Dal punto di vista della raffigurazione visiva di Tiananmen, il regista decide di non mostrarne i monumenti simbolici, limitandosi ad effettuare delle fugaci inquadrature di persone nella piazza. Vediamo allora alcuni operai sulle impalcature dello slogan “Lunga vita alla Repubblica Popolare Cinese” (中华人民共和国万岁) affisso sulla Porta della Pace Celeste, alcune persone sedute e una donna in posa davanti alla statua di un leone di pietra (sullo sfondo si intravede il ritratto di Mao Zedong). Per Ju Anqi, la soggettiva rappresentazione di Tiananmen è tutta qui.

Similmente a *The Square*, in misura ridotta, troviamo comunque la presenza delle forze dell’ordine e un rimando implicito alla complessa relazione con “l’iceberg” di cui parla Duan Jinchuan. In primis, la forte presenza degli slogan sottolinea una costante necessità di “ordine” e “civilizzazione” nella società e nel rapporto che questa intesse con la città. Un secondo riferimento alle istituzioni e al controllo è comunicato attraverso alcune inquadrature di agenti in marcia, due poliziotti che fanno “no” con il dito alla mdp di Ju, un altro poliziotto che rifiuta una sigaretta e il dettaglio di una telecamera di sorveglianza (cfr. fig.8). In *There’s a Strong Wind in Beijing*, il dialogo che crea uno spiraglio di incertezza avviene sul finire dell’opera. Non vediamo la persona con cui il regista interagisce, ma ne sentiamo solo la voce su sfondo nero:

- Non sei una spia di Taiwan, vero? [..]
- J: Perché pensi una cosa del genere?
- [..] Hai mai la sensazione che ci siano *sempre un paio di occhi che ti osservano?* [..]
Le persone sono come la società. Nella società c’è sempre una lotta tra bene e male.
Per le persone che vivono in questa società, ci sono cinque necessità di base:
 - 1.Sussistenza (*shengcun* 生存)
 - 2.Una sensazione di sicurezza (*anquan gan* 安全感)
 - 3.Amore e desiderio come fini ultimi della vita
 - 4.Rispetto (*zunzhong* 尊重)
 - 5.Realizzazione di sé stessiVedi...il secondo punto è molto importante. È il più fondamentale dei bisogni umani.
- J: In questo momento ti senti al sicuro?
- Solo se sei a più di un metro da me.

Il riferimento ad “un paio di occhi che ti osservano”, proprio come lo sguardo del ritratto di Mao Zedong, denota l’angoscia relativa ad un sistema di controllo capillare insito

nella nazione, al punto in cui il regista e la sua telecamera vengono scambiati per spie. È interessante notare come almeno tre delle questioni elencate dall'uomo – sussistenza, sensazione di sicurezza e realizzazione di sé stessi – siano alcuni dei motivi ricorrenti che abbiamo incontrato nel corso della ricerca, in particolar modo in relazione alla condizione di soggetti marginali, prima fra tutti la comunità artistica del villaggio di Yuanmingyuan.



Figura 36. Agenti e telecamere in *There's a Strong Wind in Beijing* (Ju Anqi,2000).

Un brevissimo cortometraggio che condivide alcune caratteristiche con *There's a Strong Wind in Beijing* è *A Day to Remember* (*Wangque de yitian* 忘却的一天) di Liu Wei (2005). Il Quattro giugno del 2005, nell'anniversario del massacro, il regista pone ai passanti la seguente domanda "Sai che giorno è oggi?". Contrariamente alla domanda sul vento di Ju Anqi, quella di Liu Wei è più esplicita a problematica. Proprio per questo motivo, le risposte ricevute sono più o meno le stesse: "non so di che parli", "so cosa intendi, ma devo andare", "non lo so, non ne ho idea", "non riprendermi, mi dispiace", "non mi ricordo". Sono solo tre le risposte in cui si accenna vagamente all'avvenimento: "è l'anniversario del 4 giugno, non ne so molto perché è sempre stato insabbiato negli ultimi sedici anni", "l'anniversario del 4 giugno. Non voglio parlarne" e "l'anniversario delle proteste studentesche".

All'inizio del documentario il regista si trova nel campus dell'università di Pechino per poi spostarsi a Tiananmen. La piazza che emerge dalla mdp di Liu Wei è simile a quella di *The Square* e *There's a Strong Wind in Beijing*: numerosissime inquadrature delle forze dell'ordine mentre marciano, le telecamere di sicurezza che costellano il perimetro di Tiananmen, persone che camminano o sono sedute, l'ammainabandiera al calare del sole. Purtroppo, Liu Wei sceglie di aggiungere al montaggio una sequenza decisamente trasgressiva: prima inquadra il ritratto di Mao sulla Porta della Pace Celeste e, subito dopo, vediamo i suoi piedi nudi in primo piano e la Porta della Pace Celeste sullo sfondo.



Figura 37. Piazza Tiananmen in *A Day to Remember* (Liu Wei, 2005).

In conclusione, dopo aver osservato le rappresentazioni di piazza Tiananmen affiorate in *The Square* (1994), *Outside* (2005) e *There's a Strong Wind in Beijing* (2000), ma anche in *Tiananmen* (1991) e *A Day to Remember* (2005), possiamo riassumerne i seguenti punti chiave:

1. Tiananmen come rappresentazione puramente soggettiva

La piazza non emerge come simbolo istituzionale o storico, salvo per alcune fugaci inquadrature dei monumenti simbolici. Primo fra tutti è il ritratto di Mao Zedong affisso al muro della Porta della Pace Celeste, presente in tutti i documentari. A prevalere sono le persone comuni, i loro volti e le emozioni che provano nel relazionarsi con la piazza. I passanti sono, inoltre, sollecitati dalle domande che i registi pongono loro. I registi osservano la contingenza e la rielaborano soggettivamente attraverso la propria macchina da presa. La piazza può essere anche letta come un teatro in cui hanno luogo performance spontanee ed istantanee della realtà. Tiananmen costituisce per i visitatori un sogno dell'infanzia ed uno spazio idealizzato (es: tutti conoscono e cantano la canzone per bambini "Io amo Tiananmen"). Il vocabolario impiegato per descrivere la piazza è sempre positivo, intimo ed incantato.

2. Presenza delle forze dell'ordine

In *The Square* gli agenti vengono intervistati ripetutamente, i discorsi sono estremamente solenni e ufficiali. La costante presenza della fisicità delle forze dell'ordine è convogliata visivamente da inquadrature di ufficiali che marciano o pattugliano la piazza e dai *close-up* sulle telecamere di sorveglianza.

3. Assenza del 1989

Gli accadimenti dell'Ottantanove, non sorprende affatto, non sono mai menzionati apertamente. I documentari analizzati coprono un arco temporale che va dal 1991 con *Tiananmen* al 2005 con *A Day to Remember*. La ferita non ancora rimarginata dell'evento emerge, tuttavia, da fessure e spiragli che a volte si aprono nei discorsi e nelle voci fuoricampo dei protagonisti.

3.3 Pechino

3.3.1 Luoghi simbolo

Dopo aver impostato l'analisi nel centro assoluto di Pechino, andiamo ora a decentrare la prospettiva per esaminare tutto ciò che gravita intorno al nucleo di Tiananmen. Prima di procedere con un'analisi di tipo cinematografico, è bene aprire una riflessione su alcuni spazi urbani di particolare rilevanza nella caratterizzazione della capitale cinese. In *Writing Beijing*, Zheng Yiran, rifacendosi alla teoria dello spazio di Lefebvre, sottolinea tre luoghi significativi di Pechino: i *compound*, gli *hutong* e il *siheyuan*.²⁶²

Il compound militare (*jundui dayuan* 军队大院) ed i compound dell'unità lavorativa (*danwei dayuan* 单位大院), si diffondono nella capitale a partire dagli anni Cinquanta e contribuiscono al cambiamento paesaggistico della Pechino contemporanea. Dal 1951 al 1961 si verifica un'espansione urbana a ovest, a nord-ovest e a est della città, in seguito alla costruzione di enormi complessi, di dipartimenti governativi centrali, militari ed istituzioni culturali. Per favorire la standardizzazione del progetto e la costruzione sistematica del compound, lo stile architettonico delle unità abitative riprende quello dell'Unione Sovietica, ovvero “edifici a tre o più piani costruiti in cemento, con accesso a ciascun gruppo di appartamenti tramite scale o corridoi interni”.²⁶³ Il compound concorre allo sviluppo di una città “a misura di passeggiata”, in quanto l'area ristretta permette ai residenti di recarsi a lavoro a piedi o in bicicletta. Inoltre, l'alta densità di popolazione in tali agglomerati permette al governo centrale di controllare e gestire più facilmente il singolo individuo. La comparsa di questi complessi segna uno dei cambiamenti strutturali più considerevoli nella storia architettonica e sociale della capitale, la quale sarà successivamente protagonista di un intenso ciclo di demolizioni, costruzioni e trasformazioni. Nel film *In the Heat of the Sun* (*Yangguang canlan de rizi* 阳光灿烂的日子) di Jiang Wen (1994), i protagonisti vivono nei compound militari, circondati da alte mura e sorvegliati dalla polizia. Il regista riflette sui cambiamenti spaziali e culturali, la cui differenza più lampante è quella tra i nuovi spazi residenziali dei

²⁶² ZHENG YIRAN, *op.cit.*, p.6.

²⁶³ *Ivi*, pp. 3-5.

complessi militari e gli *hutong* ormai abbandonati.²⁶⁴ Il film si apre con la voce del protagonista che ricorda la sua adolescenza a Pechino:

In soli vent'anni, Pechino si è trasformata in una città moderna. Si è trasformata così tanto che riesco difficilmente a trovare qualcosa di identico nella mia memoria. In realtà, *la trasformazione ha sfigurato il mio ricordo della città*, tanto che non riuscivo a distinguere l'illusione dalla realtà [enfasi dell'autrice].²⁶⁵

La composizione architettonica del *siheyuan* (四合院), consolidatasi sotto le dinastie Ming e Qing, funge da unità base della pianificazione urbana di Pechino. Nonostante esistessero distinzioni di classe, come abbiamo precedentemente appurato, quasi tutta la popolazione cinese viveva in una casa a corte. Un *siheyuan* standard include una famiglia di tre/quattro generazioni e un gruppo di cortili racchiusi da edifici ad un piano. Secondo i precetti del *fengshui* (风水), il cortile simboleggia lo *yang* (阳) ed è circondato dall'*yin* (阴) degli edifici circostanti. L'equilibrio tra queste due forze corrisponde all'armonia e all'equilibrio della famiglia. Al tempo stesso, la struttura del *siheyuan*, esemplifica il controllo centrale e gerarchico all'interno della famiglia tradizionale cinese: garantisce riservatezza dall'esterno, ma assenza di privacy tra i membri al suo interno.²⁶⁶

Attraverso un'analisi letteraria del *siheyuan*, Zheng Yiran nota come Pechino venga spesso descritta dagli scrittori come “agricola, patriarcale, maschile, semplice ed elegante”, specialmente se contrapposta alla più moderna, coloniale, industriale e patinata Shanghai. Il contrasto tra le due città risale alle due correnti letterarie degli anni Trenta, la scuola di Pechino (*Jing pai* 京派) e la scuola di Shanghai (*Hai pai* 海派). Uno dei tratti distintivi della *Jing pai* risiede proprio nell'elogio alla marginalità, intesa in termini spaziali e temporali. I testi fanno spesso riferimento a personaggi che hanno poco a che fare con il presente e ad un nostalgico sentimento per il passato. Possiamo in qualche modo affermare che l'elogio alla marginalità nel contesto della città di Pechino sia un *topos* rintracciabile tanto nella letteratura cinese, quanto nelle produzioni cinematografiche indipendenti.

²⁶⁴ ZOU HONGYAN e PETER PUGSLEY, “Chinese films and the Sense of Place: Beijing as a Thirdspace from *In the Heat of the Sun* and *Mr. Six*”, in *Making Publics, Making Places*, MARY GRIFFITHS E KIM BARBOUR (ed.), University of Adelaide Press, 2017, pp.117-188.

²⁶⁵ JIANG WEN, *In the Heat of the Sun* (1994), cit. in *ivi*, p.119.

²⁶⁶ PING XU, “Feng-Shui Models Structured Traditional Beijing Courtyard Houses”, in *Journal of Architectural and Planning Research*, vol.15 no.4, 1998, pp. 272-279.

“Se Pechino è una foglia, gli *hutong* sono le sue venature”.²⁶⁷ Gli *hutong* sono i tradizionali vicoli pechinesi, progettati durante la dinastia degli Yuan (1271-1368 d.C) e disposti su griglia ortogonale tra le varie porte della città. La pratica urbana degli *hutong* si mantiene praticamente intatta fino alla fondazione della Repubblica Popolare nel 1949. I *siheyuan* sono, dunque, gli edifici che formano il tessuto urbano, intervallato dagli *hutong*.²⁶⁸ La fulminea globalizzazione e modernizzazione della capitale e della Cina intera, ha sollevato e solleva tutt’ora una serie di discussioni relative alla preservazione e alla tutela del patrimonio storico, culturale ed architettonico. Il tentativo di riqualificazione delle aree più antiche ha essenzialmente riguardato demolizioni di massa, ricostruzioni e rilocalizzazioni, anziché una progressiva riabilitazione e riqualificazione delle abitazioni storiche.²⁶⁹ Tra il 1991 ed il 2003, più di mezzo milione di famiglie pechinesi viene sfrattato e rilocato in complessi residenziali periferici, mentre la distruzione di centinaia di *hutong* lascia il posto all’insorgere di moderne torri, palazzi e appartamenti di lusso.²⁷⁰

Fino al termine degli anni Ottanta vi è una certa tendenza da parte dei registi nel raffigurare la propria nostalgia per la perdita della “cinesità” di Pechino, convogliata attraverso immagini di case da tè, di *hutong* e *siheyuan*. I film realizzati a partire dalla metà degli anni Novanta si contraddistinguono per una preoccupazione sempre più crescente per il futuro della memoria, della perdita di identità e di un’esigenza di conservazione delle immagini della città.²⁷¹ Nell’era della globalizzazione, i registi sono costretti a rinegoziare le pratiche locali, culturali e nazionali, pertanto il “*re-mapping* cinematografico” di Pechino degli anni Novanta, consiste nel riconoscere l’immaginario degli antichi luoghi ed inventandone di nuovi allo stesso tempo.²⁷² Ad esempio, per Li Yinghong, *Sunflower* (*Xiangrikui* 向日葵) di Zhang Yang (2005) è esemplificativo del rapporto culturale della città con il *siheyuan*. Il film narra le vicissitudini di una famiglia nell’*hutong* di Houhai nel corso di trent’anni (1967-1999), evocando incessantemente un passato perduto e negato dall’amnesia collettiva. La nostalgia espressa dai personaggi “testimonia il bisogno inconscio

²⁶⁷ ZHENG YIRAN, *op.cit.*, p.80.

²⁶⁸ AA.VV., “The Hutong Urban Development Model Compared with Contemporary Suburban Development in Beijing”, in *Habitat International*, vol.49, p.260.

²⁶⁹ WU LIANGYONG, “Conservation and Development in the Historic City of Beijing” in *Ekistics*, vol.64 no.385, 1997, pp.240-244.

²⁷⁰ SHIVSHANKAR MENON, *op.cit.*, p.365.

²⁷¹ YOMI BRAESTER, *op.cit.*, p.225.

²⁷² YINGJIN ZHANG, *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, p.78.

di alleviare il dolore ricordando e dimenticando al tempo stesso”.²⁷³ La sua analisi di Pechino si estende anche a *Lost in Beijing* (*Pingguo* 苹果) di Li Yu (2007), in quanto l’opera presenta allo spettatore gli *hutong* come il ventre urbano dimenticato dalla maggioranza, nel contesto di una capitale post-socialista improntata alla corruzione spirituale dei suoi abitanti:

Le strutture ordinate e armoniose degli *hutong* hanno lasciato il posto a progetti edilizi che sfidano l’esistenza dignitosa e simbolica della capitale imperiale come centro politico e culturale della Cina. Il piano urbanistico, accuratamente definito, è stato smantellato e la città è in vendita a pezzi. [...] Pechino rischia di perdere la sua duratura “identità storica”.²⁷⁴

Un altro esempio è la trilogia di Ning Ying che segue i cambiamenti di Pechino negli ultimi decenni del ventunesimo secolo, composta dai film *For Fun* (*Zhao le* 找乐), *On the Beat* (*Min jing gushi* 民警故事) e *I Love Beijing* (*Xiari nuanyangyang* 夏日暖洋洋). Nell’iniziare le riprese dei film, la regista comprende l’impossibilità di stabilire un rapporto duraturo con la sua città natale a causa dei suoi continui cambiamenti spaziali. La mancanza e l’esigenza di stabilità spingono Ning Ying a documentare la vita dei pechinesi, i dettagli architettonici della città e l’ordine urbanistico attraverso i tre film.²⁷⁵

La scomparsa progressiva degli *hutong* apre inevitabilmente un’altra cruciale questione, relativa alla pratica della demolizione e della rilocalizzazione (*chaiqian* 拆迁). Nelle pagine successive, andremo ad analizzare la presenza del *chaiqian* nell’ambito di alcuni documentari indipendenti di Pechino.

3.3.2 Demolizioni

Zhang Dali è uno dei cinque protagonisti del documentario *Bumming in Beijing* di Wu Wenguang, analizzato nel caso studio relativo alla comunità artistica di Yuanmingyuan. Nel 1999, l’artista intraprende un progetto artistico all’interno dei cantieri presenti nella zona più antica di Pechino. L’artista scava dei buchi a forma del suo profilo stilizzato sui muri di alcuni

²⁷³ LI YINGHONG, “Absences and Excesses in Cinematic Representations of Beijing”, in *Asian Cultural Studies*, no.38, International Christian University, 2012, pp.189-191.

²⁷⁴ *Ivi*, p.193.

²⁷⁵ YOMI BRAESTER, *op.cit.*, p.224.

edifici destinati alla demolizione.²⁷⁶ Il caso di Zhang Dali è emblematico in primo luogo perché parte della sua storia è narrata nei documentari indipendenti di Wu Wenguang, *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing* 流浪北京) e *At Home in the World* (*Sihai weijia* 四海为家). Una volta tornato a Pechino dopo aver vissuto in Europa – la sua esperienza è raccontata in *At Home in the World* – l'artista stenta a riconoscere l'antica capitale: “Pechino in origine era una capitale imperiale, una città ben strutturata, ora è stata completamente distrutta.”²⁷⁷:

All'inizio cercavo di seguire i cambiamenti fisici della città: prendevo una mappa e cercavo di ripercorrerli intorno al centro della città. Dopo poco non ero più in grado di seguirli: erano troppi e troppo repentini. Se non vado nella parte occidentale di Pechino per qualche mese, faccio fatica a riconoscerla. Questa costante demolizione mi sconvolge ancora, quindi vi partecipo per creare un legame diretto con ciò che sta accadendo.²⁷⁸

In secondo luogo, è esattamente tale partecipazione diretta – volta alla creazione di un legame con il processo di distruzione in corso – la stessa forza propulsiva che contraddistingue i registi ed i protagonisti dei documentari indipendenti sulle demolizioni. Nella rapida trasformazione di Pechino, sono due le forze antitetiche in gioco: “costruire e demolire”, visivamente raffigurate dal carattere *chai* 拆. La traduzione di *chai* è “rompere”, “fare a pezzi”, “distruggere” ed è diventato a tutti gli effetti una parte inseparabile del paesaggio urbanistico di Pechino.²⁷⁹ Li Yihong lo reputa un simbolo post-socialista capace di inglobare lo spirito del tempo, una progressione sociale e un'impasse culturale che segnala angoscia.²⁸⁰

Quale significato rivestono i siti di demolizione per i registi che si avvicinano al cinema urbano? I cantieri potrebbero segnalare l'imminente minaccia del cambiamento della città prima di poter essere documentata nella sua veste autentica.²⁸¹ La città in disfacimento ha plasmato, inoltre, un tipo di "estetica perturbante delle rovine" che diventa l'espressione culturale dominante della condizione umana contemporanea, permeando inevitabilmente

²⁷⁶ FRANCESCA DAL LAGO, “Space and Public: Site Specificity in Beijing”, in *Art Journal*, vol.59 no.1, 2000, p.79.

²⁷⁷ “Zhang Dali, il provocatorio papà della street-art made in Cina, che imparò a fare i murales a Bologna”, <https://www.artbooms.com/blog/zhang-dali-metamorphosis-bologna-palazzo-fava> (ultima consultazione 16/02/2023).

²⁷⁸ FRANCESCA DEL LAGO, *op.cit.*, p.83.

²⁷⁹ LI YIHONG, *op.cit.*, p.189.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ YOMI BRAESTER, “Tracing the City’s Scars: Demolition and the Limits of the Documentary Impulse in the New Urban Cinema”, in Zhen Zhang (ed.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, Durham 2007, p.163.

anche le opere cinematografiche indipendenti e non.²⁸² Il cinema ed il documentario, da sempre specchio diretto dei cambiamenti storici, sono chiamati in causa in qualità di testimoni visivi del disfacimento urbanistico e delle sue consequenziali ripercussioni. Dan Edwards sottolinea come nelle produzioni cinematografiche ufficiali, i personaggi adottino un atteggiamento di rassegnazione, impotenza ed impassibilità nei confronti del *chaiqian*. Al contrario, la natura critica delle opere indipendenti concede ai protagonisti uno spazio in cui articolare la propria personale ed esplicita contestazione.²⁸³

The Nail House (*Dingzihu* 钉子户) è un documentario indipendente di 75 minuti girato da Zhang Yuan.²⁸⁴ Il termine cinese *dingzihu* 钉子户 fa riferimento a famiglie o individui che rifiutano di demolire le loro case dopo aver contrattato la requisizione del terreno per nuove costruzioni urbane.²⁸⁵ L'opera segue le vicende di alcuni residenti nel vecchio quadrilatero di Pechino, i quali rifiutano di subire la rilocalizzazione durante il processo di ricostruzione della città vecchia. Il regista si concentra particolarmente sul rapporto equilibrato tra residenti, associazioni ed aziende.²⁸⁶

Diciassette anni dopo *The Nail House*, il documentario *My Land* (*Wu shi* 吾土) di Fan Jian ripresenta agli spettatori la stessa problematica. Il protagonista, Chen Jun, è un lavoratore migrante che dall'Hebei si instaura nella capitale con la sua famiglia. Chen si guadagna da vivere coltivando e vendendo ortaggi in un appezzamento di terreno nella periferia pechinese, fin quando il terreno in affitto non viene reclamato dal proprietario terriero per un progetto immobiliare. I vicini di casa scelgono di non opporsi e rinunciano alle continue pressioni, ma Chen ed i suoi famigliari non accettano l'invito alla rilocalizzazione, rimanendo nella propria abitazione. Il film si compone di filmati girati dallo stesso Chen Jun a partire dal 2010 e dai filmati della troupe di Fan Jian, risalenti al 2015. L'appezzamento di terreno della famiglia si staglia su un perturbante sfondo di palazzi nuovi e moderni, simboleggiando l'ultimo baluardo di un mondo agricolo e contadino, in procinto di svanire di fronte alla modernità (cfr. fig.2). Il regista afferma di non voler limitarsi ad esporre le brutalità delle demolizioni, ma soprattutto di voler sottolineare le condizioni di vita e di sfruttamento patite dai lavoratori

²⁸² LI YIHONG, *op.cit.*, p.189.

²⁸³ DAN EDWARDS, "Demolition, Documentary and the Politics of Minjian on Contemporary Chinese Screens", in *Cultural Studies Review*, vol.23, no.1, 2017, p.120.

²⁸⁴ [N.d.A] Il documentario di Zhang Yuan non è reperibile, pertanto non è stato possibile visionarne il contenuto in prima persona.

²⁸⁵ "Dingzihu 钉子户",

<https://www.cidianwang.com/cd/d/dingzihu146182.htm> (ultima consultazione 16\02\2023).

²⁸⁶ *The Nail House*, <https://letterboxd.com/film/the-nail-house/> (ultima consultazione 16\02\2023).

contadini: “il nuovo governo cinese continua ad accelerare il ritmo dell'urbanizzazione, considerandola un mezzo importante per stimolare la crescita economica, e di conseguenza sempre più contadini lasceranno le loro terre per trasferirsi in città. Possono vivere dignitosamente?”.²⁸⁷ In ultima istanza, Fan Jian auspica la creazione di uno spazio scevro da “-ismi” in cui il pubblico possa riflettere in primis sui problemi sociali e su sé stesso poi:

Sono sempre stato interessato alla vita personale delle persone, ad approfondire la loro individualità. In *My Land*, gran parte del film era dedicato alle relazioni e alle emozioni della famiglia di Chen Jun e Xiao Feng. Voglio eliminare la tematicità, eliminare la cinesità, perché quando un documentario cinese appare sulla scena internazionale, la gente lo vede come un'analisi della Cina contemporanea e dei suoi problemi. Non è quello che voglio fare come creativo.²⁸⁸



Figura 3. Demolizione in *My Land* (FanJian, 2015).

Un'accelerazione significativa al processo del *chaiqian* è riconducibile alle Olimpiadi del 2008 tenutesi a Pechino. I Giochi hanno costituito per la nazione intera un'opportunità per modellare l'immagine della capitale come riflesso di una nazione ricca e armoniosa. Il piano di preparazione al grande evento ha previsto la costruzione di impianti sportivi, del villaggio Olimpico, di centri commerciali più grandi, linee della metropolitana più estese ed infrastrutture sempre più moderne.²⁸⁹ Non si discuterà in questa sede dell'aspetto burocratico o politico dell'evento, piuttosto si osserveranno, attraverso la lente cinematografica indipendente, i preparativi ed i risvolti che le Olimpiadi hanno implicato nel tessuto sociale della città.

²⁸⁷ “*My Land*: Director’s statement”, <https://pro.festivalscope.com/film/my-land> (ultima consultazione 16/02/2023).

²⁸⁸ “Q&A with Fan Jian on Documentaries of Desire”, <https://chinafilm insider.com/qa-fan-jian-documentaries-desire/> (ultima consultazione 16/02/2023).

²⁸⁹ YOMI BRAESTER, *op.cit.*, p.282.

“Camminavo in città, attraversandone tutti gli angoli, come un sonnambulo, osservando la strana gente della città, percependo l'assurdo tra le persone e il guscio della città”.²⁹⁰ Zhao Liang gira il cortometraggio *City Scene* (*Chengshi changjing* 城市场景) nel 2004, in una Pechino che si prepara ad ospitare i Giochi. La cinepresa di Zhao cattura scene tanto ordinarie quanto surreali: operai in un cantiere, una donna che si concede ad un massaggio di fronte ai palazzi demoliti, due uomini che litigano tirandosi dei mattoni tra i vicoli degli *hutong*, cartelloni delle Olimpiadi e strade ancora in costruzione. Sebbene il regista si limiti ad aderire alla contingenza delle scene osservate, lo spettro della demolizione, della violenza paesaggistica e della spasmodica corsa verso il progresso riecheggiano in ognuna delle inquadrature.



Figura 4. *City Scene* (Zhao Liang, 2004).

Sempre nel 2004, la regista e scrittrice Xiaolu Guo gira il documentario-saggio *The Concrete Revolution* (*Qianru ruoti de chengshi* 嵌入肉体的城市) nel quale compie una disamina sul rapido sviluppo della "Nuova Cina" e della "Nuova Pechino", in fermento per le Olimpiadi del 2008. “Questo è un film personale ambientato in un paesaggio politico. La Cina del XXI secolo è il personaggio e Pechino è il campo di battaglia di una storia in rapida evoluzione”, afferma la regista.²⁹¹ Il film è personale soprattutto nell’uso che Xiaolu fa della propria voce extradiegetica – le scene sono percorse dal suo intimo e poetico punto di vista – omaggio allo stile dei *film-essay* del francese Chris Marker. *The Concrete Revolution* si apre con alcune

²⁹⁰ ZHAO LIANG, *City Scene* (2004), <http://zhaoliangstudio.com/work/city-scene> (ultima consultazione 16/02/2023).

²⁹¹ LIANG LUO, “Review: The Concrete Revolution”, in *Natural Disasters in Asia: Geography and Environment*, vol.12 no.2, 2007, p.69.

sequenze distorte di una mappa di Pechino che scorrono in primo piano, mentre la voce della regista racconta:

Un vecchio si alza al mattino e va a comprare il *Beijing Daily*, chiude la porta e si avvia. Cammina così lentamente, gira a sinistra e poi a destra, e quando arriva all'edicola, il giornale non c'è più. Sulla via del ritorno, vede nuovi edifici uno dopo l'altro, si sente perso e vuole tornare a casa. Quando raggiunge la sua strada, la sua casa è sparita.²⁹²

Il documentario tenta di raccontare la realtà dei lavoratori edili immigrati, sulle cui spalle si fonda il progresso economico ed urbanistico della nazione. Nel capitolo precedente è stata affrontata la tematica dei *mingong* nei film indipendenti di Pechino, ecco, allora, che la figura del lavoratore migrante si presenta nuovamente, in quanto indissolubilmente interconnessa al discorso dei cambiamenti spaziali della capitale. La regista tenta di cristallizzare sullo schermo la sofferenza degli operai, riflettendo il medesimo dolore che in prima persona ha provato: la stessa Xiaolu arriva a Pechino da un villaggio di pescatori, nel Zhejiang, per studiare all'Accademia del Cinema. Al contempo, la donna riconosce la propria posizione privilegiata rispetto alla posizione dei *mingong*, come afferma la sua laconica voce: “guardo Mei ed è come se mi guardassi allo specchio. Riesco a sentire il suo imbarazzo per il suo lavoro a Pechino e so che lui può sentire il mio per aver cercato di fare un film attraverso di lui”.²⁹³ Il riflesso dell'operaio, come in uno specchio, rimanda al passato di migrazione condiviso da entrambi, tuttavia, l'imbarazzo che deriva dall'osservarsi ed essere osservati differisce alla base. La presenza fantasmagorica dell'etica che ha prodotto l'immagine e la “natura crudele” del documentario sono reiterate: l'uomo è turbato dalla propria condizione esistenziale, mentre la regista è a disagio per la capacità che la sua mdp possiede nel ritrarre la sua miseria. Il *climax* è raggiunto quando Xiaolu domanda ad un operaio, arrivato a Pechino dalla campagna per mantenere la famiglia, se sentisse la mancanza di sua moglie. L'uomo scoppia in un pianto inconsolabile e confessa alla telecamera che da mesi non riceve più lo stipendio dall'impresa edile per cui lavora, elaborando una dolorosa verità: “in questa società, non sei niente senza soldi”.

The Concrete Revolution concede ai *mingong* uno spazio in cui elaborare il proprio dolore, nascosto dal più grande spettro della modernizzazione. Lo spettatore riesce a cogliere le complesse ragioni che si celano dietro alla scelta, da parte dei migranti, di abbandonare la

²⁹² XIAOLU GUO, *The Concrete Revolution*, 2004.

²⁹³ *Ibidem*.

propria città natale, come l'incombente povertà e la speranza, sempre viva, di costruirsi un futuro migliore in città.²⁹⁴

Publicato nell'anno delle Olimpiadi, il documentario *A Disappearance Foretold* (*Qianmen qian* 前门前) di Oliver Meys e Zhang Yaxuan segue per più di un anno e mezzo la vita di uno dei quartieri più antichi di Pechino, Qianmen, ufficialmente *Zhengyangmen* (正阳门). In vista dei Giochi Olimpici, quando il quartiere viene designato come zona da "riabilitare", circa 80000 residenti affrontano la drammaticità e le ripercussioni che il processo di riqualificazione comporta.²⁹⁵ L'opera dei due registi registra le memorie precarie e fragili di una realtà in via d'estinzione²⁹⁶, visitando le famiglie *dingzihu* (钉子户) che scelgono di condurre la propria esistenza tra le macerie, mentre i bulldozer demoliscono, senza possibilità di appello, quelle che un tempo erano le loro abitazioni.²⁹⁷

Nell'ambito dei documentari indipendenti relativi al fenomeno del *chaiqian* e dei giochi del 2008, indubbiamente l'opera più conosciuta e discussa è *Meishi Street* (*Meishi jie* 煤市街) di Ou Ning (2006). Nel corso dei preparativi per le Olimpiadi, alcuni dei quartieri residenziali nel centro di Pechino vengono abbattuti ed i residenti ricollocati nei nuovi complessi abitativi in periferia. Meishi è una via situata nel sotto-distretto di Dazhalan, a sud di Piazza Tiananmen. Nel 2005 il quartiere viene riqualificato e circa 800 dei *siheyuan* vengono abbattuti nel progetto di allargamento della strada, trasformando via Meishi nella porta di accesso alla più turistica e commerciale via Qianmen (*Qianmen dajie* 前门大街).²⁹⁸ Il documentario si dispiega attraverso lo sguardo del carismatico Zhang Jingli, proprietario di un ristorante ed ennesimo esempio di *dingzihu*, fermamente intenzionato ad opporsi al processo di demolizione in atto. L'idea di girare il documentario nella via di Meishi e l'incontro con Zhang Jingli sono frutto di una circostanza fortuita avvenuta nell'estate del 2005, quando un passante nota Ou Ning con la telecamera, lo scambia per un giornalista e gli dice: "oggi succederà qualcosa al 179 di Meishi". L'indirizzo corrisponde al ristorante del protagonista e tra i due si instaura immediatamente un rapporto di autentico interesse: Ou Ning trova, nell'uomo, la perfetta storia da documentare, mentre Zhang è entusiasta dell'interesse che

²⁹⁴ LUISA PRUDENTINO, "Keyword: Migrant Worker", in SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ed.), *op.cit.*, p.97.

²⁹⁵ "A Disappearance Foretold", <https://nafafilm.org/?q=node/220> (ultima consultazione 16\02\2023).

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ "The Good Cats of Chinese Documentary", <https://www.sensesofcinema.com/2015/documentary-in-asia/the-good-cats-of-chinese-documentary/> (ultima consultazione 16\02\2023).

²⁹⁸ "Alternative Archives and Individual Subjectivities: Ou Ning's *Meishi Street*", <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/alternative-archives-and-individual-subjectivities-ou-nings-meishi-street/> (ultima consultazione 16\02\2023).

quest'ultimo mostra nei confronti della delicata causa. Da quel momento, il regista affida all'uomo una telecamera con la quale testimoniare la sua routine, i suoi incontri, i ricordi e la protesta in corso.²⁹⁹

Dopo i primi dieci minuti di girato, lo spettatore comprende che le immagini mostrate appartengono sia alla videocamera di Zhang, sia alle riprese della troupe del regista. Il film può essere effettivamente interpretato come opera di “cinema partecipativo”, poiché il confine che distingue i soggetti davanti e dietro l'obiettivo della mdp non è nitido.³⁰⁰ Nell'analizzare la tematica della demolizione, Jihoon Kim afferma che *Meishi Street* può effettivamente rientrare nella categoria dei “documentari performativi”, nella misura in cui l'attivismo di Zhang destabilizza la linea di demarcazione tra la rappresentazione oggettiva e soggettiva della sua realtà. Inoltre, attraverso le riprese, il protagonista attiva e sviluppa un'autocoscienza relativa alla lotta contro il piano di demolizione del governo:³⁰¹

Tutti questi documenti non nascono semplicemente come archivio personale delle esperienze e dei ricordi soggettivi di Zhang relativi alla sua vita dopo la minaccia di demolizione. Significano anche che il suo filmare funge da *contro-archivio performativo* dei soggetti subalterni, la cui *agency* individuale non è legittimata dall'immagine idealizzata proposta dal governo, ovvero di una Pechino moderna e città globale pronta ad ospitare le Olimpiadi [enfasi dell'autrice].³⁰²

Ad esempio, tra il 2006 ed il 2007, Zhang porta avanti individualmente una protesta creativa che consiste nello scrivere sui muri del ristorante sezioni tratte dai discorsi di Mao Zedong, proprio accanto al carattere di *chai* 拆. Le proteste dell'uomo non implicano violenza, ma cercano di instaurare un dialogo costruttivo relativo alla “consapevolezza urbana” con le autorità locali, spesso lontane dai reali bisogni e dalle obiezioni dei cittadini.³⁰³ Dan Edwards sottolinea, inoltre, come le intenzioni politiche di Ou Ning risiedano essenzialmente nel reclamare e validare la comunità di via *Meishi* come *minjian* (民间), ossia “uno spazio in parte modellato e regolato dallo Stato, ma che comprende anche soggettività, connessioni,

²⁹⁹ “A conversation with Ou Ning”, <https://www.dgeneratefilms.com/post/cinematalk-a-conversation-with-ou-ning> (ultima consultazione 16/02/2023).

³⁰⁰ “Alternative Archives and Individual Subjectivities: Ou Ning's *Meishi Street*”, <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/alternative-archives-and-individual-subjectivities-ou-nings-meishi-street/> (ultima consultazione 16/02/2023).

³⁰¹ JIHOON KIM, “Embodying the evictees of Asian Olympic cities: Video documentaries of demolition and relocation in Seoul and Beijing”, in *Asian Cinema*, vol.23 no.2, 2012, p.191.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ CLARA GALEAZZI, “A Retrospective of a Demolition. *Meishi Street* Six Years Later: A Conversation with Ou Ning”, in *Yishu Journal*, vol.11 no.4, 2012, p.27.

rituali e relazioni che si svolgono intorno a queste strutture normative e, talvolta, contro di esse”.³⁰⁴ Per ciò che concerne la partecipazione ed il coinvolgimento di Zhang nel processo di creazione dell’opera filmica, Ou Ning racconta di come l’uomo si sia trasformato, nel corso delle riprese, in un “cittadino-giornalista”:³⁰⁵

La cosa più eccitante per lui [Zhang Jingli] è stata l’occasione in cui ha appeso gli striscioni sul tetto della sua casa. La polizia è venuta a togliere gli striscioni. Quando Zhang ha puntato la telecamera sui poliziotti, questi hanno avuto molta paura. Questo ha fatto capire a Zhang quanto la telecamera rappresentasse per lui un’arma e l’ha motivato a girare altri filmati.³⁰⁶

Si noti come l’analogia tra la macchina da presa e un’arma sia esemplificativa non solo del potere mostrativo del cinema, ma della rilevanza del documentario come strumento efficace per prendere parola e testimoniare fragili realtà che, altrimenti, cadrebbero nell’indifferenza e nel silenzio dell’oblio.

Significativi sono i minuti finali di girato. Nel momento in cui il ristorante è in procinto di essere demolito, lo spettatore si trova di fronte ad una molteplicità di telecamere: la mdp di Zhang, le mdp di Ou Ning e della sua troupe, oltre alle telecamere gestite dalla polizia e dalle autorità locali. Alla luce dell’inevitabile coinvolgimento emotivo dell’uomo nell’osservare l’abbattimento della propria abitazione, le riprese di Zhang si interrompono. Ou Ning e gli operatori rivolgono i loro obiettivi verso il protagonista, effettuando una serie di primi piani sulle lacrime dell’uomo³⁰⁷ : “egli diventa, a sua volta, una figura nel paesaggio in rovina, una struttura *en abyme* che indica il ruolo dell’"autore" come una problematica miscela di voyeurismo, compassione e impotenza”.³⁰⁸ Improvvisamente, lo schermo diventa nero ed i suoni della demolizione proseguono nei titoli di coda, lasciando allo spettatore soltanto le tracce sonore del crollo finale e concedendo al protagonista il dovuto rispetto per il suo dolore.³⁰⁹

³⁰⁴ DAN EDWARDS, *op.cit.*, p.127.

³⁰⁵ *Ivi*, p.22.

³⁰⁶ “A Conversation with Ou Ning”, <https://www.dgeneratefilms.com/post/cinematalk-a-conversation-with-ou-ning> (ultima consultazione 16\02\2023).

³⁰⁷ JIHOON KIM, *op. cit.*, p.194.

³⁰⁸ “The Good Cats of Chinese Documentary”, <https://www.sensesofcinema.com/2015/documentary-in-asia/the-good-cats-of-chinese-documentary/> (ultima consultazione 16\02\2023).

³⁰⁹ “Alternative Archives and Individual Subjectivities: Ou Ning’s *Meishi Street*”, <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/alternative-archives-and-individual-subjectivities-ou-nings-meishi-street/> (ultima consultazione 16\02\2023).

Per Jihoon Kim le immagini finali riconfermano la nuova soggettività tra soggetto e macchina da presa, oltre a legittimare i sentimenti e le emozioni di una persona comune ignorata dagli apparati ufficiali.³¹⁰ Luke Robinson legge l'ultima sequenza come possibile ammissione da parte del documentario del proprio fallimento come intervento pubblico, lasciando a Zhang uno spazio in cui consumare il proprio dolore, negato dalla sfera dell'ufficialità:

In quel momento, l'oggettivo e il soggettivo, il privato e il pubblico, il personale e il politico, sono finalmente riuniti. Ci possono essere limiti molto reali alla capacità del documentario indipendente di produrre cambiamenti sociali in Cina, ma forse è proprio in questi punti di congiuntura affettiva, quasi ai confini della documentazione stessa, che l'"archivio alternativo" di Ou trova la sua ragione ultima.³¹¹



Figura 5. Demolizioni in *Meishi Street* (Ou Ning, 2006).

In un'intervista risalente al 2012, Ou Ning affronta nuovamente la tematica della demolizione. Egli nota come nel corso degli anni successivi alle Olimpiadi, l'atteggiamento e

³¹⁰ JIHOON KIM, *op. cit.*, p.194.

³¹¹ "Alternative Archives and Individual Subjectivities: Ou Ning's *Meishi Street*", <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/alternative-archives-and-individual-subjectivities-ou-nings-meishi-street/> (ultima consultazione 16/02/2023).

l'approccio della comunità cinese nei confronti delle ingiustizie legate alle pratiche di rilocalizzazione e ai diritti fondiari siano sensibilmente migliorati:

Sebbene le misure collettive siano talvolta considerate scoraggianti dagli stessi manifestanti, in quanto il governo tende a giudicarle come atti da estirpare, i cittadini cinesi stanno oggi sviluppando un nuovo senso di appartenenza al territorio, un nuovo spirito pubblico che è individuale e unico. Attualmente, la popolazione cinese sta utilizzando metodi diversi: mostrando il proprio disaccordo sta cercando di spostare il significato di libertà da un concetto astratto a una nozione più concreta, in modo che non rimanga come una credenza di base.³¹²

Yomi Braester definisce l'impulso documentaristico di certi registi cinesi come guidato da un "cronotopo conservativo" che sottolinea la presenza transitoria dei vari siti di demolizione, convertendo lo spettatore in un testimone oculare del cambiamento della città.³¹³ In conclusione, abbiamo visto come i *topos* che percorrono i documentari del *chaiqian* interessino, in definitiva, l'incombenza di ruspe e gru nel paesaggio urbano, le rovine di palazzi rasi al suolo ma, soprattutto, la resistenza dei singoli individui. Ritraendo la città ferita dalla demolizione, i film portano alla luce i traumi connessi al rapido sviluppo urbano e diventano monumenti del patrimonio socio-culturale.³¹⁴ Ad esempio, nell'analizzare lo smantellamento del complesso industriale di Tiexi, ripreso dalla telecamera di Wang Bing in *Il distretto di Tiexi (Tiexi qu 铁西区)*, Qi Wang ritiene che le rovine corrispondano alla rimozione di ricordi, immaginazione e momenti storici rilevanti, associati e contenuti al paesaggio che viene demolito: "diventare rovina è un luogo che torna a essere *spazio*".³¹⁵

³¹² CLARA GALEAZZI, *op.cit.*, p.26.

³¹³ YOMI BRAESTER, *op.cit.*, p.227.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ QI WANG, "Navigating on the Ruins: Space, Power, and History in Contemporary Chinese Independent Documentaries, in *Asian Cinema*, 2006, p.252.

3.4 Il terzospazio nei film indipendenti di Pechino

Abbiamo osservato quanto la questione dello spazio (istituzionale e marginale), del suo cambiamento costante e della relazione tra persone e luoghi, costituisca uno dei nuclei principali delle produzioni cinematografiche indipendenti ambientate a Pechino. Fin dalla sua nascita, la natura del *medium* cinematografico è strettamente interconnessa alla materia della città, all'esplorazione del suo tessuto urbano e dalle dinamiche socio-culturali che in essa avvengono. Più di altre espressioni artistiche, il cinema è da sempre in grado di incarnare gli stimoli visivi ed uditivi, il movimento e l'energia della dinamicità delle città moderne. La produzione cinematografica cinese degli anni Novanta si apre a tutta una serie di luoghi dominati ma alternativi, interstiziali e contingenti come gli spazi underground (*dixia* 地下), indipendenti (*duli* 独立), semi-indipendenti, semi-ufficiali, translocali e transnazionali.³¹⁶ In ultima istanza – dopo aver analizzato le tematiche spaziali attraverso esempi concreti di produzioni documentaristiche e non – osserviamo adesso la questione dello spazio pechinese da una prospettiva più teorica.

Zhang Yingjin nota come i documentari indipendenti cinesi aderiscano al concetto di Terzo spazio teorizzato da Edward Soja. Soja divide lo spazio in tre categorie: lo spazio reale (gli edifici fisici visibili e mappabili), lo spazio immaginato (le modalità attraverso le quali lo spazio viene percepito) e il terzospazio, ovvero una commistione tra i due spazi che genera un luogo simultaneamente reale ed immaginato. Il terzo spazio è, inoltre, un luogo politico ed ideologico in cui il capitalismo, il razzismo o il patriarcato si concretizzano, oltre ad essere uno spazio periferico fatto di margini ed emarginati. Inoltre, il terzospazio è il luogo eletto per intraprendere le lotte per l'emancipazione e la liberazione dall'oppressione.³¹⁷ Fin dal suo sviluppo, al termine della "febbre culturale" (*wenhua re* 文化热) degli anni Ottanta, il documentario indipendente in Cina è caratterizzato da un "forte senso di mancanza di luogo e di collocazione al tempo stesso", trovandosi "fuori luogo e fuori tempo".³¹⁸ *Bumming in Beijing* e altre opere indipendenti hanno definito la Cina contemporanea come "eterogenea" e

³¹⁶ ZHANG YINGJIN, *op.cit.*, p.2.

³¹⁷ EDWARD SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Basil Blackwell, Oxford 1996.

³¹⁸ KUEI-FEN CHIU E ZHANG YINGJIN, *New Chinese-language Documentaries: Ethics, Subject and Place*, Routledge, New York 2015, p.61.

“polilocale”: grazie al documentario, gli artisti sono riusciti a contenere la fragilità di determinati luoghi in pericolo, all’interno del flusso e dello spazio virtuale delle immagini³¹⁹:

Il documentario indipendente cinese è intervenuto attivamente a favore dei luoghi e delle identità basate sui luoghi per interrogare e resistere allo spazio dei flussi progettato dal capitale transnazionale e dalle sue controparti statali sempre più complici. In questo intervento sociale autoconsapevole basato sul luogo, il documentario indipendente cinese non si considera impotentemente legato a quest’ultimo. Al contrario, porta il locale nei luoghi filmando, trasmettendo e mostrando immagini di persone locali e delle loro esperienze in tutto il mondo, creando così una serie di terzispazi tra flussi e luoghi.³²⁰

Anche Zou Hongyan e Peter Pugsley si avvalgono del termine “terzospazio” per riferirsi al rapporto cinematografico tra Pechino e lo spazio. I due studiosi analizzano i film ambientati nella capitale tramite le tre nozioni di “spazio” proposte da Soja: il modo in cui le persone vivono in determinati spazi cittadini, lo spazio mentale dei personaggi e come questi percepiscono e interpretano gli spazi urbani, le pratiche spaziali riflesse nei film from *In the Heat of the Sun* (*Yangguang canlan de rizi* 阳光灿烂的日子) e *Mr. Six* (*Lao pao'er* 老炮儿).³²¹ Li Yihong vede Pechino come una “città della performance” nella quale l’eredità culturale e lo stile pechinese legato alla “cinesità stessa”, si eclissano tutte a favore della formazione di una megalopoli globale, commerciale, dal design cosmopolita e all’avanguardia. Le mappature cinematografiche di Pechino includono in maniera ineluttabile una ricontrattazione con l’identità spaziale ed il suo continuo spostamento. Pechino è “uno spazio ibrido, frammentato e fratturato piuttosto che un luogo culturalmente integrato. Pechino esiste in molteplici realtà sentite e vissute in modo differente”.³²²

Per Paola Voci sono due le caratteristiche principali dei documentari ambientati a Pechino: la loro tendenza a mettere in evidenza gli abitanti marginali della città, sottolineando al contempo i luoghi che abitano, spesso poco visibili. Definisce “zona crepuscolare” una porzione della capitale in cui una Pechino non ufficiale e non convenzionale diventa accessibile.³²³

A causa della marginalità dei loro soggetti, i documentaristi pechinesi si sono sempre aggirati nelle periferie, decentrando Piazza Tiananmen ed

³¹⁹ Ivi, p.65.

³²⁰ Ivi, p.69.

³²¹ ZOU HONGYAN E PETER PUGSLEY, *op.cit.*, p.114.

³²² LI YINGHONG, *op.cit.*, p.194.

³²³ PAOLA VOCI, “Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone”, in CHRIS BERRY E XINYU LU (ed.), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press, 2010, p.99.

*espandendo la loro indagine sulla città a luoghi meno centrali, inarticolati ed indecifrabili. Pechino diventa così una zona crepuscolare in cui le realtà urbane sono parzialmente visibili, non appartenendo pienamente alla luce del giorno né semplicemente confinate ai paesaggi notturni. Nel momento in cui vengono esposte sono i riflettori discreti del documentario, la loro visibilità acquisita viene definita come inevitabilmente limitata, sia temporalmente che spazialmente [enfasi dell'autrice].*³²⁴

Voci prende in analisi la Pechino del documentario di Wang Shuibo *Swing in Beijing* (2000) e *Night Scene* (2005) di Cui Zi'En. Nella prima opera la città viene ritratta come decadente e ferita dalle demolizioni, i protagonisti intervistati mostrano la propria sofferenza per la perdita delle peculiarità pechinesi.³²⁵ In *Night Scene*, la città non viene mai mostrata attraverso i suoi simboli, l'azione si svolge tutta nei bar *queer* o in luoghi meno famosi, ma riconoscibili dai residenti. La malattia pechinese non colpisce soltanto le persone, ma anche il tessuto urbano, edile e la città stessa. La rappresentazione o la non-rappresentazione della città ha oltretutto apportato un cambiamento decisivo nella definizione del realismo cinematografico o del *on-the-spot-realism* (*jishi zhuyi* 纪实主义).³²⁶

Per quanto concerne la rappresentazione prettamente visiva della capitale, vi sono dei motivi ricorrenti e rintracciabili nell'interezza delle opere indipendenti affrontate in questa sede. Si osservino la figura 22 e la figura 23, miscellanee di sequenze tratte da almeno dodici tra i film analizzati. Pechino si compone di strade trafficate o desolate, cittadini che camminano, pedalano o usano il motorino, vedute su palazzi anonimi e scenari industriali. Vi è un elemento, in particolare, che permette di riconoscere la capitale: l'*hutong*. I tipici e stretti vicoli di mattoni e tegole grigie – l'antico cuore pechinese – costituiscono l'elemento visivo più facilmente riconducibile alla capitale. Concludendo, sulla base di quanto emerso dall'analisi del legame tra capitale e spazio abitato nel cinema cinese indipendente, si può riscontrare come Pechino non sia una città dalla forte identità "centralizzata", ma che si strutturi, scomponendosi, attorno a differenti nuclei tematici. Tra quelli incontrati, ad esempio, annoveriamo la non-rappresentazione dei luoghi simbolici o ufficiali della capitale – fa eccezione la raffigurazione estremamente soggettiva e personale di piazza Tiananmen – la perdita di luoghi simbolici pechinesi come gli *hutong* ed i *siheyuan* e la demolizione del centro storico, il cui acme è raggiunto durante le Olimpiadi del 2008.

³²⁴ *Ivi*, p.100.

³²⁵ *Ivi*, p.102.

³²⁶ *Ivi*, p.114.

Zhang Yingjin individua tre delle tecniche più impiegate nell'ambito del documentario indipendente cinese: l'auto-posizionamento come marginalità, la difesa dell'immaginazione basata sul luogo e una visione polilocale. Inoltre, i documentari di resistenza popolare contro il potenziamento dello sviluppo urbano – *Meishi Street* (2006) ne è l'esempio principale – promuovono la coscienza del luogo e l'immaginazione legata ad ambienti destinati a scomparire, oltre a mostrare un elevato grado di riesame critico degli spazi pubblici (vedi *The Square*).³²⁷ Ricollegandoci, invece, alle cinque modalità che gli scrittori cinesi utilizzano nel creare una Pechino città-testo, individuate da Song Weijie, possiamo constatare come alcune di queste definizioni si applichino, ugualmente, alla Pechino città-filmica originatasi nei documentari indipendenti finora presi in esame:

1. Una città distorta e rilocata nella memoria filmica

Le mappature cinematografiche di Pechino, attuate non soltanto dai registi indipendenti a partire dagli anni Novanta, ma anche dai registi della Quarta e Quinta generazione, si contraddistinguono tutte per un'irrequietudine riconducibile all'improvviso vuoto creatosi tra il ricordo di una Pechino antica ed il nuovo volto cosmopolita, globale e moderno della capitale. Lo scarto che si frappone tra memoria e trasformazione, spinge i registi a scolpire su pellicola la propria nostalgia per la perdita dei luoghi cari, nel tentativo di ricrearne o di preservare l'essenza attraverso il *medium* cinematografico.

2. Una città di istantanee

L'istantaneità ha molto a che vedere con l'irrequietezza dei repentini cambiamenti spaziali della città sopraccitati. Quando la capitale fa capolino sullo schermo, se ne colgono solo dei fugaci frammenti. Pechino si riduce ad una serie di immagini e sequenze di strade trafficate, biciclette, pedoni e fatiscenti *hutong*. È istantanea, inoltre, nella rappresentazione di luoghi emblematici come piazza Tiananmen. Ivi, i registi inquadrano rapidamente i segni iconici – la Porta della Pace Celeste, il ritratto di Mao o il monumento agli eroi del popolo – scegliendo, piuttosto, di sperimentare con tali simboli, ora inquadrandoli dietro un paio di piedi scalzi (*A Day to Remember* di Liu Wei), ora utilizzandoli come sfondo di fotografie

³²⁷ ZHANG YINGJIN, *op.cit.*, pp.69-70.

turistiche (*The Square* di Duan Jinchuan e Zhang Yuan). Tale riconfigurazione sperimentale permette la creazione e la stratificazione di nuovi significati.

3. Una città di “vita e nient’altro”

L’interesse della cinematografia indipendente, specialmente quella documentaristica, rimane comunque focalizzato sulla “vita e nient’altro” (*shenghuo eryi* 生活而已), ovvero l’umanità della città, i volti delle persone che la abitano e le problematiche sociali a cui nessuno presta voce. Non a caso, i cambiamenti spaziali sono sempre analizzati in relazione alle ripercussioni che questi infliggono alla popolazione, basti pensare alla dolorosa intimità di opere come *My Land* (2015) o *Meishi Street* (2006). Persino il centro politico, istituzionale e culturale – piazza Tiananmen – è filtrato attraverso le impressioni di cittadini e turisti. La preoccupazione dei registi non è tanto rivolta verso la piazza, quanto allo stato d’animo che quest’ultima è capace di stimolare nei suoi visitatori.



Figura 38. Alcune vedute di Pechino tratte da *Bumming in Beijing*, *Dou Dou*, *Out of Phoenix Bridge*, *Outside*, *Paper Airplane*, *Regarding Lambs in the City*, *There's a Strong Wind in Beijing* e *The Artists of the Old Yuanmingyuan*.

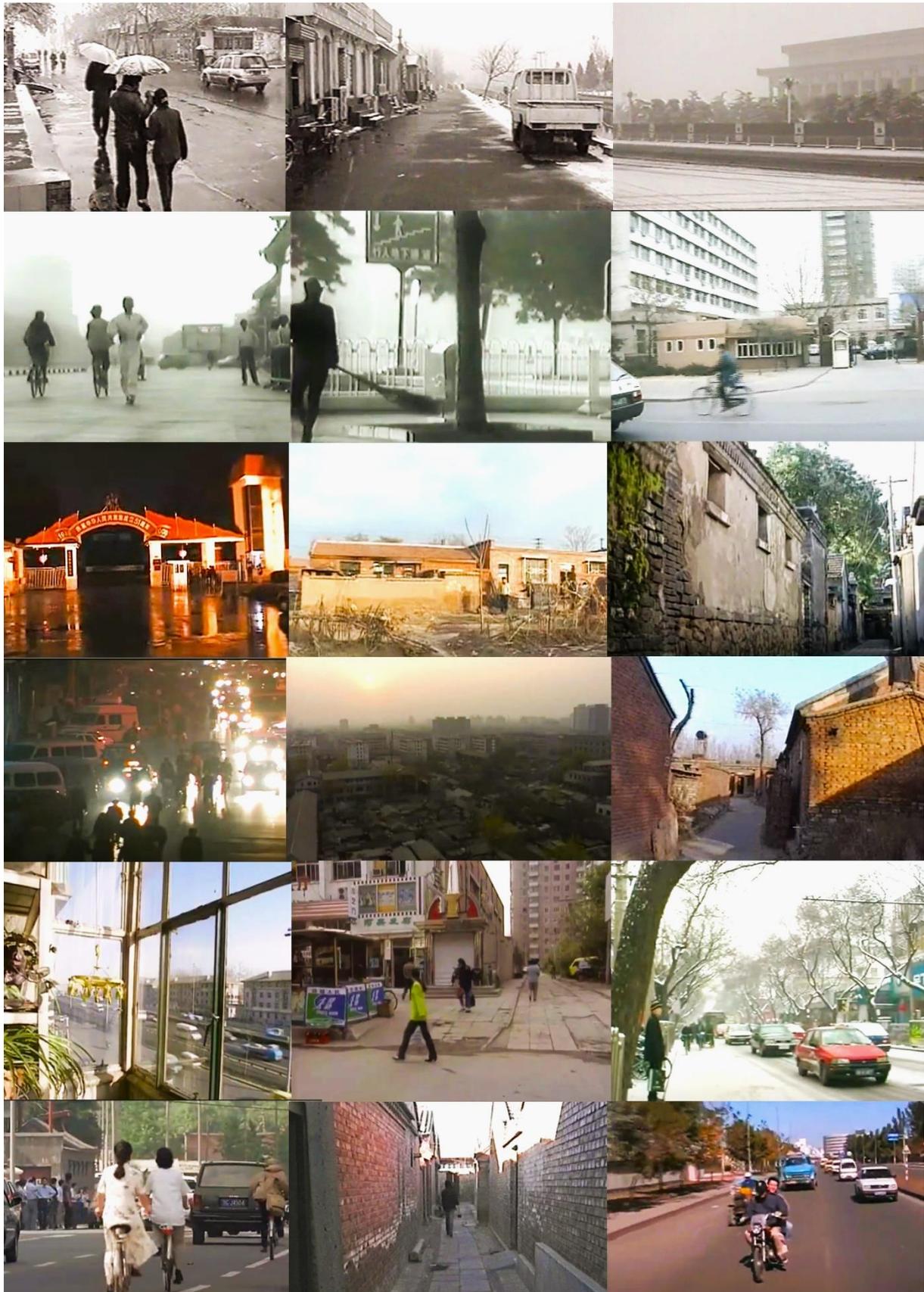


Figura 39. Alcune vedute di Pechino tratte da *Beijing Cotton-Fluffer*, *The Square*, *Dou Dou*, *Extras*, *Farewell*, *Yuanmingyuan*, *Paper Airplane*, *Out of Phoenix Bridge*, *The Artists of the Old Yuanmingyuan* e *When the Bough Breaks*.

CONCLUSIONI

Il presente elaborato ha tentato di studiare e delineare una Pechino città-filmica così come questa si manifesta nelle opere cinematografiche indipendenti, attraverso un movimento che partisse da una ristretta realtà periferica – la colonia artistica di Yuanmingyuan – fino a giungere al centro della capitale. Un altro intento era quello di approfondire documentari poco discussi a livello accademico.

Per ciò che concerne il villaggio di Yuanmingyuan, costituitosi nel 1989 e smantellato nel 1995, è stato evidenziato come nessuno degli artisti riesca davvero a mettere radici all'interno del territorio pechinese, sia per il nomadismo che li caratterizza, sia per le difficoltà nell'ottenere il permesso di residenza permanente, sia per i ripetuti sgomberi perpetrati dalla polizia locale. I tratti distintivi dei protagonisti dei documentari di Yuanmingyuan sono l'afflato romantico-creativo, congiunto ad un estremo disincanto e pessimismo, gli espedienti giornalieri, l'esistenza ai margini del sistema, l'assenza del permesso di residenza e di un lavoro stabile. Dall'analisi emerge come la maggior parte di loro scelga di vivere a Pechino essenzialmente per due motivazioni. La prima riguarda una profonda insoddisfazione nei confronti del luogo di nascita e provenienza, ricordiamo che quasi tutti gli artisti provengono da altre province, come Yunnan, Heilongjiang, Sichuan e Tibet. La seconda motivazione consiste in un'innegabile fascinazione nei confronti di Pechino: gli artisti sembrano proiettare le proprie ambizioni, velleità ed aspirazioni nell'idea tutta personale che nutrono per la capitale. Quando i registi chiedono loro il motivo per il quale si sono trasferiti, la maggior parte di loro fornisce risposte generiche e approssimative, come “sono vagabonda nel cuore e nell'anima. Pechino? Non lo so, è un mondo che mi affascinava. Volevo semplicemente venire”.³²⁸

La fonte di preoccupazione comune a tutti i protagonisti risiede nell'assenza dell'*hukou*, tale mancanza finisce per trasformarsi in una sorta di ossessione quotidiana. L'incapacità di legittimare la propria presenza nella capitale è un'ombra che attanaglia e scandisce tragicamente l'esistenza dei giovani. Questa perenne instabilità porta con sé il delinearsi di una sorta di schizofrenia nel *modus vivendi* degli artisti: se da un lato possiedono uno stimolo connaturato al nomadismo, dall'altro l'impossibilità di stanziarsi definitivamente comporta per loro una dolorosa insicurezza. Un altro perno tematico è il rapporto viscerale

³²⁸ WU WENGLUANG, *Bumming in Beijing*, 1990.

con la creazione artistica: l'arte sembra incarnare una questione di vita o di morte, l'unica panacea contro l'insofferenza dell'esistenza. In ultima istanza, quasi tutti i protagonisti discutono davanti alla telecamera del disagio di irruzioni, di arresti e del senso di insicurezza che si stratifica, giorno dopo giorno, all'interno della comunità. Un elemento che colpisce è la totale assenza di qualsivoglia afflato rivoluzionario da parte degli artisti nei momenti antecedenti lo sgombero finale. I giovani accettano non tanto passivamente, quanto con malinconica acquiescenza l'epilogo del villaggio. I giorni trascorsi a Yuanmingyuan acquisiscono valenza di racconto epico grazie al ruolo del documentario come testimone degli eventi, della vita e dei sogni degli artisti.

Dal punto di vista del caleidoscopio umano che abita la capitale si è visto come Pechino costituisca una meta privilegiata per lo sviluppo della nuova generazione di documentaristi indipendenti. La maggior parte dei registi studia, difatti, presso l'Accademia del Cinema di Pechino e finisce per aggirarsi nella periferia della capitale – decentrando il centro istituzionale – per documentare l'esistenza di soggetti ai “marginari” della società. Pechino è il luogo privilegiato in cui si concentrano gli obiettivi delle mdp dei registi: questi si muovono in spazi periferici senza mai fornire un ritratto esaustivo o riconoscibile della capitale. Si può notare come una parte della Pechino filmica, sin dai primi anni Novanta, sia abitata principalmente da aspiranti artisti, performer, giovani bohémien e lavoratori migranti. Ognuno di questi gruppi esperisce, seppur in modalità differenti, le implicazioni del nuovo sistema socioeconomico della Cina e la scomparsa dell'ordine precedente, il desiderio di integrarsi nel tessuto sociale della capitale e gli ostacoli che si frappongono tra aspirazioni e realtà. La comparsa dei soggetti marginali di Pechino sullo schermo, fa sì che questi vengano riposizionati al centro della città stessa.

Uno dei punti affiorati è il rapporto complesso e ambivalente dei protagonisti dei documentari con la capitale: se da una parte Pechino è la proiezione dei sogni e delle aspirazioni dei subalterni, dall'altra i nuovi abitanti sembrano abbandonare l'afflato poetico ed idealistico che li aveva spinti a trasferirsi, a favore di un interesse sempre maggiore verso aspetti pratici della vita, come i soldi, l'affitto e la mancanza\necessità di un impiego. Quando viene domandato loro il motivo per cui hanno scelto Pechino, il linguaggio utilizzato per rispondere è riconducibile ad un vocabolario trasognato e naïf (es: “sogni”, “aspirazioni”), ma viene successivamente sostituito da descrizioni negative e deludenti della capitale (es: “immaginavo che Pechino fosse perfetta, ma è una grande delusione”, “ho l'impressione che

l'atmosfera di Pechino sia piuttosto deprimente, adesso sono stanco dell'atmosfera culturale che si respira qui”).

Un aspetto emerso con preponderanza è la “natura crudele” del documentario, così definita dal regista Zhu Chuanming. Difatti, il rapporto tra regista e soggetti marginali apre inevitabilmente una serie di questioni etiche: se da una parte gli autori vogliono dare voce a realtà ignorate dall'apparato mainstream, al tempo stesso, l'atto di riprendere con la telecamera la miseria della condizione dei protagonisti contravviene a codici non scritti dell'etica documentarista, oltre a creare un'insanabile rottura tra la posizione privilegiata degli autori e quella subalterna dei soggetti ripresi. Inoltre, il filo conduttore che percorre molti dei documentari analizzati è la performance artistica. Attraverso esibizioni di varia natura i protagonisti dei documentari sovvertono le dinamiche di potere, creando un rituale di catarsi collettiva.

In ultima istanza, la disamina relativa allo spazio ha inizialmente riguardato Tiananmen. È stato notato come la piazza non venga presentata come simbolo istituzionale o storico; a prevalere sono le persone comuni, i loro volti e le emozioni che provano nell'interagire con il luogo. I registi osservano la contingenza e la rielaborano soggettivamente attraverso la propria macchina da presa. La piazza può essere anche letta come un teatro in cui hanno luogo performance spontanee ed istantanee della realtà. Tiananmen costituisce per i visitatori un sogno dell'infanzia ed uno spazio idealizzato (es: tutti conoscono e cantano la canzone popolare “Io amo Tiananmen”). Il vocabolario impiegato per descrivere la piazza è sempre positivo, intimo ed incantato. La costante presenza della fisicità delle forze dell'ordine è convogliata visivamente da inquadrature di ufficiali che marciano o pattugliano la piazza e dai *close-up* sulle telecamere di sorveglianza. Gli accadimenti dell'Ottantanove, non sorprende affatto, non sono mai menzionati apertamente, ma la ferita non ancora rimarginata dell'evento si palesa da fessure e spiragli che, saltuariamente, si aprono nei discorsi e nelle voci fuoricampo dei protagonisti.

Dall'analisi di Pechino nelle opere indipendenti è, invece, risultato come le telecamere dei registi abbiano fondamentalmente dato origine ad una città distorta e rilocata nella memoria filmica, una città di istantanee ed una città di “vita e nient'altro” (生活而已). Il *re-mapping* cinematografico della capitale, perseguito non soltanto dai registi indipendenti a partire dagli anni Novanta, ma anche dai registi della Quarta e Quinta generazione, si contraddistingue per un'irrequietudine riconducibile all'improvviso vuoto creatosi tra il ricordo di una Pechino antica ed il nuovo volto cosmopolita, globale e moderno della capitale.

Lo scarto che si frappone tra memoria e trasformazione, spinge i registi a scolpire su pellicola la propria nostalgia per la perdita dei luoghi tradizionali, nel tentativo di ricrearne o di preservare l'essenza attraverso il *medium* cinematografico. In modo consequenziale, l'istantaneità ha molto a che vedere con l'irrequietezza dei repentini cambiamenti spaziali. Quando la capitale fa capolino sullo schermo, se ne colgono solo dei fugaci frammenti. Pechino si riduce ad una serie di immagini e sequenze di strade trafficate, biciclette, pedoni e fatiscenti *hutong*. È istantanea, inoltre, nella rappresentazione di luoghi emblematici come piazza Tiananmen. Ivi, i registi inquadrano rapidamente i segni iconici – la Porta della Pace Celeste, il ritratto di Mao o il monumento agli eroi del popolo – scegliendo, piuttosto, di sperimentare con tali simboli, ora inquadrandoli dietro un paio di piedi scalzi (*A Day to Remember* di Liu Wei), ora utilizzandoli come sfondo di fotografie turistiche (*The Square* di Duan Jinchuan e Zhang Yuan). Tale riconfigurazione sperimentale permette la creazione e la stratificazione di nuovi significati.

In definitiva, l'interesse preponderante della cinematografia indipendente, specialmente quella documentaristica, rimane comunque focalizzato sulla “vita e nient'altro” (*shenghuo eryi* 生活而已), ovvero l'umanità della città, i volti delle persone che la abitano e le problematiche sociali. Non a caso, i cambiamenti spaziali sono sempre analizzati in relazione alle ripercussioni che questi infliggono alla popolazione, basti pensare alla dolorosa intimità di opere come *My Land* (2015) o *Meishi Street* (2006). Persino il centro politico, istituzionale e culturale – piazza Tiananmen – è filtrato attraverso le impressioni di cittadini e turisti. La preoccupazione dei registi non è tanto rivolta verso la piazza, quanto allo stato d'animo che quest'ultima è capace di stimolare nei suoi visitatori. In altre parole, il riposizionamento degli individui comuni al centro assoluto di Pechino, svuota l'ambientazione della sua sostanza simbolica e permette al soggetto di diventare la quintessenza della città.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-first Century*, Bloomsbury, New York e Londra 2014.

AA.VV., "The Hutong Urban Development Model Compared with Contemporary Suburban Development in Beijing", in *Habitat International*, vol.49, 2015, pp.260-265.

AUGÉ MARC, *Nonluoghi: Introduzione a una Antropologia della Surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Elèuthera, Milano 2009.

BERETTA SARA, «Vita, niente di più». *Video e soggettività nella Cina contemporanea* [tesi di dottorato], Università degli Studi di Milano Bicocca, 2013.

BERRY CHRIS, LU XINYU E ROFEL LISA (ed.), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010.

BRAESTER YOMI, *Painting the City Red Chinese Cinema and the Urban Contract*, Duke University Press, Durham 2010.

CHEE LILIAN E LIM EDNA, *Asian Cinema and the Use of Space: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, New York 2015.

CHEN PAULINE, "Screening History: New Documentaries on the Tiananmen Events in China", in *Cinéaste*, vol.22 no.1, 1996, pp.18-22.

CHIU KUEI-FEN e ZHANG YINGJIN, *New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place*, Routledge, New York 2015.

CHIU KUEI-FEN, "The Ethical Turn in the Production and Reception of New Chinese-Language Documentary Films", in *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.27, No.1, 2015, pp.44-74.

CHU YINGCHI, *Chinese Documentaries: from Dogma to Polyphony*, Routledge, Londra e New York, 2007.

CORNELL CHRISTEN, "The Temporal Pocket: 1990s Beijing Artist Colonies", in *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.19 no.1, 2018, pp.58-71.

DAL LAGO FRANCESCA, "Space and Public: Site Specificity in Beijing", in *Art Journal*, vol.59 no.1, 2000, pp.74-87.

DAN EDWARDS, "Petitions, addictions and dire situations: The ethics of personal interaction in Zhao Liang's *Paper Airplane* and *Petition*", in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.7 no.1., 2013, pp.63-79.

DAN EDWARDS, "Demolition, Documentary and the Politics of Minjian on Contemporary Chinese Screens", in *Cultural Studies Review*, vol.23, no.1, 2017, pp.118-135.

DAN EDWARDS E MARINA SVENSSON, "Show Us Life and Make Us Think: Engagement, Witnessing and Activism in Independent Chinese Documentary Today", in *Studies in Documentary Film*, Vol.11, no.3, Routledge, 2017, pp.161-169.

DALLA GASSA MARCO E TOMASI DARIO, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, UTET, Novara 2010.

DONG MADELINE, *Republican Beijing: the City and its Histories*, University of California Press, Berkley 2003.

FLORENCE ERIC, “Rural Migrant Workers in Independent Films: Representations of Everyday Agency”, in *Dog Days*, AA.VV., ANU Press, 2018, pp.267-273.

GALEAZZI CLARA, “A Retrospective of a Demolition. *Meishi Street Six Years Later: A Conversation with Ou Ning*”, *Yishu Journal*, vol.11 no.4, 2012, pp.21-29.

GLADSTON PAUL, ‘*Avant-garde’ Art Groups in China, 1979–1989*, Intellect, Bristol 2013.

HAN SHAO GONG 韩少功, “Wenxue de gen” 文学的跟根, in *Zuojia*, Vol.4, 1985.

HERSHKOVITZ LINDA, “Tiananmen Square and the Politics of Space”, in *Political Geography*, vol.12 no.5, 1993, pp.395-420.

HONG SHI, “China's Political Development after Tiananmen: Tranquility by Default”, in *Asian Survey*, vol.30 no.12, 1990, pp.1206-1217.

HONGYAN ZOU E PETER PUGSLEY, “Chinese films and the sense of place: Beijing as a *Thirdspace* from *In the Heat of the Sun* and *Mr. Six*”, in *Making Publics, Making Places*, MARY GRIFFITHS AND KIM BARBOUR (ed.), 2017, pp.111-127.

HUANG BIHE, “Mangliu on film: Wu Wenguang and the Beijing blind floaters”, in *World Art*, vol.12 no.2, pp.147-166.

HUANG LIN ANGELA, “Leaving the City: Artist Villages in Beijing”, in *M/C Journal*, Vol.4, 2011.

HYUN BANG SHIN E LI BINGQIN, “Whose games? The costs of being “Olympic citizens” in Beijing”, in *Environment and Urbanization*, vol.25 no.2, 2013, 559-576.

IOVENE PAOLA, "A madwoman in the art gallery? Gender, mediation and the relation between life and art in post-1989 Chinese independent film", in *Journal of Chinese Cinemas*, vol.8 no.2, 2014, pp.173-187.

JIE LI, "Filming Power and the Powerless: Zhao Liang's *Crime and Punishment* (2007) and *Petition* (2009)", in *China perspectives*, vol.1, 2010, pp.35-45.

JIHOON KIM, "Embodying the evictees of Asian Olympic cities: Video Documentaries of Demolition and Relocation in Seoul and Beijing", in *Asian Cinema*, vol.23 no.2, 2012, pp.183-197.

JOEL ANDREAS E ZHAN SHAOHUA, "Hukou and land: market reform and rural displacement in China", in *The Journal of Peasant Studies*, vol.43 no.4, 2016, pp.798-827.

KUOSHU HARRY, *Metro Movies: Cinematic Urbanism in Post-Mao China*, Southern Illinois University Press, 2011.

ŁABĘDZKA IZABELLA, "Chinese Avant-garde Theater: New Trends in Chinese Experimental Drama near the Close of the Twentieth Century", in PHILIP F. WILLIAMS (ed.), *Asian Literary Voices*, Amsterdam University Press, 2010, pp.93-114.

LEE HAIYAN, "The Ruins of Yuanmingyuan or How to Enjoy a National Wound", in *Modern China*, vol.35 no.2, 2009, pp.155-189.

LEFEBVRE HENRI, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford 1991.

LEFEBVRE HENRI, *Writings on Cities*, Blackwell, Oxford 1996.

LI CHEUK-TO, WONG AIN-LING AND JACOB WONG, “New Chinese Cinema at the HKIFF: A Look Back at the Last 20 Years”, in *China Perspectives*, 2010, pp.78-79.

LI YINGHONG, “Absences and Excesses in Cinematic Representations of Beijing”, in *Asian Cultural Studies*, no.38, pp. 187-200, International Christian University, 2012, pp.187-200.

LIN KEVIN, “Work Unit”, in *Afterlife of Chinese Communism: Political Concepts from Mao to Xi*, ANU Press and Verso Books, 2019.

LIANG LUO, “Review: The Concrete Revolution”, in *Natural Disasters in Asia: Geography and Environment*, vol.12 no.2, 2007, p.69.

LIU WILLIAM, “A Social Study of the 1989 Beijing Crisis”, in *Asian Affairs: An American Review*, vol.16 no.2, 1989, pp.69-76.

MARCHETTI GINA, “Working Women in the People’s Republic of China: *Out of Phoenix Bridge, Women from the Lake of Scented Souls, and A Little Life Opera*” in *From Tiananmen Square to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997*, Temple University press, Philadelphia 2006.

MIAO FANGFEI, “Here and Now—Chinese People's Self-Representation in a Transnational Context”, in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, Cambridge University Press, 2015, pp.111-116.

OU NING, “Utopia”, in *Afterlife of Chinese Communism*, ANU Press and Verso Books, 2019, p.310.

PICKOWICZ PAUL E ZHANG YINGJIN, *Filming the Everyday: Independent Documentaries in Twenty-First Century China*, Rowman & Littlefield, London 2017.

PIEKE FRANK, "Immigrant China", in *Modern China*, vol.38 no.1, 2012, pp.40-77.

PING XU, "Feng-Shui Models Structured Traditional Beijing Courtyard Houses, in *Journal of Architectural and Planning Research*, vol.15 no.4, 1998, pp. 271-282.

QI WANG, "Navigating on the Ruins: Space, Power, and History in Contemporary Chinese Independent Documentaries, in *Asian Cinema*, 2006, pp.246-255.

ROBINSON LUKE, *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*, Palgrave Macmillian, New York 2013.

ROJAS CARLOS E CHOW EILEEN, *the Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford University Press, Oxford 2013.

ROJAS CARLOS E LITZINGER RALPH (ed.), *Ghost Protocol: Development and Displacement in Global China*, Duke University Press, Durham e Londra 2016.

RONG CUI E COHEN JEFFREY, "Reform and the Hukou System in China", in *Migration Letters*, Vol. 12 no. 3, 2015, pp.327-335.

SABRINA QIONG YU E LUKE ROBINSON (ED), *Chinese Independent Cinema Observer*, Vol.1, No.3, Chinese Independent Film Archive, 2022.

SALTER DENIS, MOU SEN E WU WENGUANG, "China's Theatre of Dissent: A Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang, in *Asian Theatre Journal*, 1996, vol.13 no.1, pp.128-228.

SHI MINGZHENG, “Rebuilding the Chinese Capital: Beijing in the Early Twentieth Century”, in *Urban History*, vol.25 no.1, 1998, pp.60-81.

SHU ZHOU E CHEUNG MONIT, “Hukou system effects on migrant children’s education in China: Learning from past disparities”, in *International Social Work*, vol.60 no.6, 2017, pp.1327-1342.

SHIVSHANKAR MENON, “From Peking to Beijing”, in *India International Centre Quarterly*, Vol.36 no.3\4, 2010, pp.361-365.

SNIADECKI PAUL, *Digital Jianghu: Independent Documentary in a Beijing Art Village* [Tesi di dottorato], Harvard University, 2013.

SOJA EDWARD, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Basil Blackwell, Oxford 1996.

SORACE CHRISTIAN, FRANCESCHINI IVAN E LOUBERE NICHOLAS (ed.), *After Lives of Chinese Communism: Political Concepts from Mao to Xi*, ANU Press e Verso Books, Canberra 2019.

SUN WANNING, “The cultural politics of recognition: Rural migrants and documentary films in China”, in *Journal of Chinese Cinema*, vol.7 no.1, 2013, pp.3-20.

SUN WANNING, “Subalternity with Chinese Characteristics: Rural Migrants, Cultural Activism, and Digital Video Filmmaking, in *Javnost – The Public*, vol.19 no.2, 2014, pp.83-100.

TANG XIAOBING, “In Search of the Real City: Cinematic Representations of Beijing and the Politics of Visions, in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, MARGULIES IVONE (ed.), Duke University Press, London 2003, pp.119-143.

VOCI PAOLA, "From the Center to the Periphery: Chinese Documentary's Visual Conjectures", in *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.16 no.1, Foreign Language Publications, 2004, pp.65-113.

VOCI PAOLA, "Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone", in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, CHRIS BERRY E LU XINYU (ed.), Hong Kong University Press, 2010, pp.99-115.

VOCI PAOLA, "This is Not Reality: Capturing the Imagination of the People Creativity, the Chinese Subaltern, and Documentary Storytelling", in *Global Storytelling*, vol.2 no.1, 2022, pp.41-75.

WANG YIMAN, "The Amateur's Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China", in *Film Quarterly*, vol.58 no.4, 2005, pp.16-26.

WU HUNG, *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*, Reaktion Books, Londra 2005

WU LIANGYONG, "Conservation and Development in the Historic City of Beijing" in *Ekistics*, vol.64 no.385, 1997, pp.240-246.

WU WENGUANG E CLAYTON CATHRYN, "DV: Individual Filmmaking", in *Cinema Journal*, Vo.46, No.1, University of Texas Press, 2006.

XIN LIU, SUN SHENG HAN E O'CONNOR KEVIN, "Art Villages in Metropolitan Beijing: A Study of the Location Dynamics", in *Habitat International*, Vol.40, 2013, pp.176-183.

YI-FU TUAN, *Landscapes of Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1980.

YI-FU TUAN, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

ZHU JINGJIANG 朱靖江 e MEI BING 梅冰, *Zhongguo duli jilupian dang'an* 中国独立纪录片档案, Shanxi shifan daxue chubanshe, Xi'An 2004.

ZHANG YINGJIN e XIAO ZHIWEI, *Encyclopedia of Chinese Film*, Routledge, Londra e New York 1998.

ZHANG YINGJING, *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010.

ZHANG ZHEN e ANGELA ZITO, *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations After Independent Film*, University of Hawaii Press, Honolulu 2015.

ZHENG YIRAN, *Writing Beijing: Urban Spaces and Cultural Imaginations in Contemporary Chinese Literature and Films*, Lexington Books, Lanham 2016.

ZHEN ZHANG, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, Durham 2007.

SITOGRAFIA

BÉRÉNICE REYNAUD, *Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary*,

https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/
(Ultimo accesso 08\02\2023).

CHARLES LEARY, "Performing the Documentary, or Making It to the Other Bank", no.27, 2003, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/performing_documentary/#8
(Ultimo accesso 08\02\2023)

DU HAIBIN, "Documentaries about People", <https://www.chinaindiefilm.org/documentaries-about-people/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

ERIC KOEHN, "An Interview with Wang Jingsong", p.3

http://eckoehn.net/wp-content/uploads/2016/06/WangJinsong_2014interview.pdf (Ultimo accesso 08\02\2023).

"Garden of the Perfect Brightness",

https://visualizingcultures.mit.edu/garden_perfect_brightness/ymy1_essay01.html (Ultimo accesso 08\02\2023).

"Mangliu", <https://www.zdic.net/hans/%E7%9B%B2%E6%B5%81>

(Ultimo accesso 08\02\2023)

"Liulang", <https://cidian.qianp.com/ci/%E6%B5%81%E6%B5%AA>

(Ultimo accesso 08\02\2023)

"蹭饭", https://www.hao86.com/ciyu_view_9d57c343ac9d57c3/

(Ultimo accesso 08\02\2023).

"The Scream", <https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp> (Ultimo accesso 08\02\2023).

"Every Official Knows What the Problems Are: Interview with Chinese Documentarian Zhao Liang",

<https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/every-official-knows-what-the-problems-are-interview-with-chinese-documentarian-zhao-liang/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

"The East is Red", http://www.morningsun.org/east/kraus_eastisred.html (Ultimo accesso 08\02\2023).

“ND/NF Interview: Zhao Liang”, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-zhao-liang-behemoth/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“The Other Shore”, <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/other-shore> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Mou Sen”,

https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2124&cHash=20420eb7f1662a3fb5f76e762849f528 (Ultimo accesso 08\02\2023).

“CHEN Bo”, <https://www.cathayplay.com/en/star/chen-bo> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“How long can Beijing's biggest artist colony survive?”,

<https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/27/how-long-can-beijings-biggest-artist-colonies-survive> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Du Haibin”, <https://www.chinesenewart.com/chinese-artists17/duhaibin.htm> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Documentaries About People”, <https://www.chinaindiefilm.org/documentaries-about-people/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Paper Airplane”, <http://zhaoliangstudio.com/work/paper-airplane-2> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Interviewer and Interviewee: Dong Bingfeng, Zhao Liang (1)”,

<http://zhaoliangstudio.com/p/interviewer-and-interviewee> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“百花深处”,

<https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BE%E8%8A%B1%E6%B7%B1%E5%A4%84/8596> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Baihua Recording Studio 百花录音棚”,

<https://www.thebeijinger.com/blog/2012/09/13/hit-factory-beijing-s-legendary-recording-studio> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“5 Things to Know About China’s Floating Population”,
<https://www.paulsoninstitute.org/archives/five-things-to-know-about-chinas-floating-population/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Li, Hong”, <https://chinesewomenfilmmakers.wordpress.com/li-hong-2/>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“Dan, Ji”, <https://chinesewomenfilmmakers.wordpress.com/ji-dan-3/>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“When the bough breaks”, <https://worldcat.org/it/title/827226044>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“Cycles of Familial Abuse – Ji Dan’s *When the Bough Breaks*”,
<http://screeningchina.blogspot.com/2012/06/cycles-of-familial-abuse-ji-dans-when.html>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“CinemaTalk: A Conversation with Filmmaker Ji Dan”,
<https://www.dgeneratefilms.com/post/cinematalk-a-conversation-with-filmmaker-ji-dan>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“On Zhu Chuanming’s films: the Second Meet with Reality”,
<https://www.chinaindiefilm.org/on-zhu-chuanmings-films-the-second-meet-with-reality-2007/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“弹棉花”,
<https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%B9%E6%A3%89%E8%8A%B1/10677984>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“Zhao Xu”, <https://cargocollective.com/ZhaoXu/about> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Central Park”, <http://www.zipporah.com/films/12> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Outside”, <https://www.chinaindiefilm.org/films/outside/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Freedom is indivisible”, <https://www.chinaindiefilm.org/freedom-is-indivisible/>
(Ultimo accesso 08\02\2023).

“Filming Poetry, Landscapes & Prostitutes: Ju Anqi Discusses *Poet on a Business Trip*”,

<https://mubi.com/it/notebook/posts/filming-poetry-landscapes-prostitutes-ju-anqi-discusses-poet-on-a-business-trip> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Zhang Dali, il provocatorio papà della street-art made in Cina, che imparò a fare i murales a Bologna”, <https://www.artbooms.com/blog/zhang-dali-metamorphosis-bologna-palazzo-fava> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“*Dingzihu* 钉子户”, <https://www.cidianwang.com/cd/d/dingzihu146182.htm> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“*The Nail House*”, <https://letterboxd.com/film/the-nail-house/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“*My Land: Director’s statement*”, <https://pro.festivalscope.com/film/my-land> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Q&A with Fan Jian on Documentaries of Desire”, <https://chinafilm insider.com/qa-fan-jian-documentaries-desire/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“A Disappearance Foretold”, <https://nafafilm.org/?q=node/220> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“The Good Cats of Chinese Documentary”, <https://www.sensesofcinema.com/2015/documentary-in-asia/the-good-cats-of-chinese-documentary/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“Alternative Archives and Individual Subjectivities: Ou Ning’s *Meishi Street*”, <https://www.sensesofcinema.com/2012/miff2012/alternative-archives-and-individual-subjectivities-ou-nings-meishi-street/> (Ultimo accesso 08\02\2023).

“A conversation with Ou Ning”, <https://www.dgeneratefilms.com/post/cinematalk-a-conversation-with-ou-ning> (Ultimo accesso 08\02\2023).

FILMOGRAFIA

- CHEN BO, *Gone East Outside Chaobai (Dong chu Chaobai 东出潮白)*, 2021.
- DU HAIBIN, *Dou Dou (竇豆)*, 1999.
- FAN JIAN, *My Land (Wu tu 吾土)*, 2010.
- HU JIE, *The Artists of the Old Yuanmingyuan (Yuanmingyuan de yishujia 圆明园的艺术)*, 1995.
- JI DAN, *When the Bough Breaks (Wei chao 危巢)*, 2012.
- JIANG YUE, *The Other Bank (Bi'An 彼岸)*, 1995.
- JU ANQI, *There's a Strong Wind in Beijing (Beijing de feng hen da 北京的风很大)*, 2000.
- LI HONG, *Out of Phoenix Bridge (Hui dao feng huang qiao 回到凤凰桥)*, 1997.
- LIU WEI, *A Day to Remember (Wangque de yitian 忘却的一天)*, 2005.
- NING OU, *Meishi Street (Meishi jie 煤市街)*, 2008.
- WANG WO, *Outside (Waimian 外面)*, 2005.
- WU WENQUANG, *Bumming in Beijing (Liulang Beijing 流浪北京)*, 1990.
- WU WENQUANG, *Dance with Farm Workers (He mingong tiaowu 和民工跳舞)*, 2001.
- XIAOLU GUO, *The Concrete Revolution (Qianru ruoti de chengshi 嵌入肉体的城市)*, 2004.
- ZHAO LIANG, *Farewell, Yuanmingyuan (Gaobie Yuanmingyuan 告别圆明园)*, 1995.
- ZHAO LIANG, *Paper Airplane (Zhi feiji 纸飞机)*, 2001.

ZHAO LIANG, *City Scene (Chengshi changjing 城市场景)*, 2004.

ZHAO XU, *Regarding Lambs in the City (Chengli de yang 关于城里的羊)*. 2015.

ZHANG YUAN E DUAN JINCHUAN, *The Square (Guangchang 广场)*, 1994.

ZHU CHUANMING, *Beijing Cotton-Fluffer (Beijing dan jiang 北京弹匠)*, 1999.

ZHU CHUANMING, *Extras (Qunzhong yanyuan 群众演员)*, 2001.

FILMOGRAFIA CITATA

ANTONIONI MICHELANGELO, *Chung Kuo, Cina*, 1972.

CHEN XIAOQING, *A Home Far Away from Home (Yuan zai Beijing de jia 远在北京的家)*, 1993.

CUI ZI'EN, *Night Scene (Yeijing 夜景)*, 2005.

DAI YI, *Little House (Xiao wu 小屋)*, 2002.

FAN LIXIN, *Last Train Home (Guitu lieche 归途列车)*, 2010.

HUANG WEIKAI, *Drifting (Piao 飘)*, 2004.

LI JUNHU, *Where Should I Go? (Huan cheng 换城)*, 2010.

LI YU, *Lost in Beijing (Pingguo 苹果)*, 2007.

JI DAN, *Dream of the Empty City (Kong cheng yi meng 空城一梦)*, 2008.

JI DAN, *Spiral Staircase of Harbin (Haerbin xuanzhuan louti 哈尔滨旋转楼梯)*, 2009.

JIANG WEN, *In the Heat of the Sun (Yangguang canlan de rizi 阳光灿烂的日子)*, 1994.

- LOU YE, *Suzhou River* (*Suzhou he* 苏州河), 2000.
- NING YING, *For Fun* (*zhao le* 找乐), 1993.
- NING YING, *On the Beat* (*Min jing gushi* 民警故事), 1995.
- NING YING, *I Love Beijing* (*Xiari nuanyangyang* 夏日暖洋洋), 2001.
- SHI JIAN E CHEN JUE, *Tiananmen* (天安门), 1991.
- WANG BING, *Il distretto di Tiexi* (*Tiexi qu* 铁西区), 2002.
- WANG BING, *Bitter Money* (*Ku qian* 苦钱), 2016.
- WANG BING, *Shanghai Youth* (*Shanghai qingnian* 上海青年), 2018.
- WANG GUANGLI, *I Graduated!* (*Wo biye le* 我毕业了), 1992.
- WANG SHUIBO, *Swing in Beijing*, 2000.
- WANG XIAOSHUAI, *The Days* (*Dongchun de rizi* 冬春的日子), 1993.
- WEI XIAOBO, *The Days* (*Shenghuo eryi* 生活而已), 2011-2017.
- WU WENQUANG, *At Home in the World* (*Sihai weijia* 四海为家), 1995.
- WU WENQUANG, *Jianghu: Life on the Road* (*Jiang Hu* 江湖), 1999.
- XU TONG, *Wheat Harvest* (*Mai shou* 麦收), 2012.
- ZHANG YANG, *Sunflower* (*Xiangrikui* 向日葵), 2005.
- ZHANG YAXUAN E MEYS OLIVER, *A Disappearance Foretold* (*Qianmen qian* 前门前), 2008.
- ZHANG YUAN, *Beijing Bastards* (*Beijing za zhong* 北京杂种), 1993.

ZHANG YUAN, *The Nail House* (*Dingzihu* 钉子户), 1998.

ZHAO DAOYONG, *Street Life* (*Nanjing lu* 南京路), 2010.

ZHU SHENGZE, *Out of Focus* (*Xujiao* 虚焦), 2014.

ZHU SHENGZE *Another Year* (*You yinian* 又一年), 2016.

ZHU XIAOGUANG, *Artistic Migrant Workers* (*Yishu mingong* 艺术民工), 2006.

RINGRAZIAMENTI

Alcuni brevi ringraziamenti.

Ringrazio la mia relatrice, la professoressa Elena Pollacchi. Non lo sa, ma è stata la ragione principale dietro la mia decisione di intraprendere gli studi magistrali presso l'Università Ca' Foscari e, in particolar modo, di seguire la mia passione per il cinema cinese. Il suo esempio rappresenta, per me, un modello a cui tendere.

Grazie a mia madre e mio padre, per aver sempre assecondato e nutrito la mia curiosità, la mia fantasia e le mie stravaganze. Grazie Sofia perché siamo cresciute insieme, nell'amore. Grazie Maria Vittoria e Gianfranco, "vita della mia vita".

Grazie Valerio, per il costante calore e supporto che mi hai dato non solo nel corso di questo faticoso lavoro, ma che ogni giorno sai donarmi, instancabilmente. Grazie per tutto il tuo amore.

Grazie alla mia seconda famiglia, la casa a cui farò sempre ritorno perché *domus hac nec purior ulla est*: Francesca, Rebecca, Dario, Chiara.

Grazie Federica, sempre come un amuleto tengo i tuoi occhi nella tasca interna del giubbotto.

Quando mi sono trasferita a Venezia non avevo aspettative di nessun tipo, ma mi sbagliavo profondamente. Ho trovato persone luminose in un periodo buio, quindi grazie Sophia, Elisa, Benedetta, Ilaria, Ada, 佩雯, Giulia, Sergio, Federico, Emma, Margherita, Chicca, Silvia, Anderson, Davide, Matteo, Martina, Charlotte, Nicole, Elisabetta, Francesca, Federica, Giada.

Grazie alle amicizie di una vita intera: Jessica, Michela, Gaia, Marianna, Cecilia, Andrea, Sonia, Silvia, Matilde e Lorenzo.

L'ultimo ringraziamento, non meno importante, va al cinema. Quando devo parlare del perché occupi un ruolo così fondamentale nella mia esistenza, mi piace pensare ad una lettera che un'operaia scrisse a Tarkovskij nel 1975, dopo aver visto *Mirror*: "tutto ciò che mi tormenta, che mi manca, di cui ho nostalgia, che mi indigna, che mi nausea, che mi soffoca, che mi illumina e mi riscalda, di cui vivo e mi uccide, tutto questo l'ho visto nel suo film, come in uno specchio. Per la prima volta un film è diventato per me realtà, ecco perché vado a vederlo: vado a vivere dentro di lui". Mi auguro di trattare sempre quest'arte con il rispetto e la sacralità che merita.