



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE/SPECIALISTICA INTERFACOLTÁ**  
**IN**  
**ECONOMIA E GESTIONE DELLE ARTI E DELLE ATTIVITÁ CULTURALI**  
(Classe LM-76 (Scienze economiche per l'ambiente e la cultura)  
(classe 83/S- Scienze per l'ambiente e la cultura)

**TESI DI LAUREA**

**Al di là dell'amore.**  
**Breve viaggio sentimentale nel cinema cinese**

RELATORE: Dott.ssa Elena Pollacchi

LAUREANDO: Simona Lucia La Placa  
MATRICOLA N. 816446

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

*Alla mia famiglia*

## INDICE

Avvertenze .....	2
Prefazione .....	3
<b>1. L'epoca d'oro di Shanghai .....</b>	<b>5</b>
1.1 Storie di città .....	5
1.2 Primavera in una piccola città .....	22
<b>2. Il periodo dei diciassette anni (1949- 1966) .....</b>	<b>26</b>
<b>3. La Quinta generazione .....</b>	<b>30</b>
<b>4. La Sesta generazione .....</b>	<b>48</b>
<b>5. Cinema contemporaneo .....</b>	<b>54</b>
5.1 Lo sguardo contemporaneo al passato .....	54
5.2 Quando l'amore è uomo .....	61
5.3 Un amore transnazionale .....	72
<b>Conclusione .....</b>	<b>78</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>81</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>83</b>
<b>Sitografia .....</b>	<b>86</b>

## **Avvertenze**

I titoli dei film sono riportati nella versione italiana e solo alla prima occorrenza è stato inserito tra parentesi il titolo in trascrizione *hanyu pinyin*, la trascrizione ufficiale del cinese standard, e l'anno di produzione. Nella sezione filmografica sono stati inseriti i titoli in italiano e tra parentesi i titoli in trascrizione *pinyin* ed in inglese. I nomi dei registi cinesi sono sempre riportati per esteso con il cognome che precede il nome secondo l'uso corrente. Fanno eccezione i nomi di registi che utilizzano trascrizioni diverse (es. Ang Lee; Tsai Ming-liang).

## Prefazione

Il cinema cinese vanta una lunga e vasta produzione a partire dal 1905, anno in cui venne realizzato e proiettato *Il monte Dingjun* (*Dingjun Shan*, 1905) diretto da Ren Jingfeng. Il primo film cinese narra, infatti, una serie di vicende tratte dall'opera omonima ed interpretate dal famoso attore di opera tradizionale cinese Tan Xinpei, inaugurando la produzione dello studio fotografico Fengtai di Pechino (Müller – Pollacchi, 2005). La Storia cinese ha sempre fortemente influenzato la produzione cinematografica che, nel corso del suo sviluppo in Cina, ha spesso assunto connotati esplicitamente propagandistici e patriottici, pur non trascurando l'ispirazione hollywoodiana e sovietica. Analizzando, infatti, molti film considerati tra i capolavori del cinema cinese si notano contaminazioni occidentali che hanno inciso nel linguaggio di molti registi. Questo percorso vuole essere un'analisi che, partendo da un'idea di "contaminazione" e di "scambio" tra la cultura occidentale ed orientale, ha come filo conduttore il rapporto sentimentale sviluppato all'interno del cinema cinese a partire dagli anni Trenta della Shanghai d'oro fino ai giorni nostri. Matrimoni, gelosie e tradimenti raccontati dai più importanti registi cinesi.

Questa tesi vuole essere, inoltre, un breve viaggio sentimentale che rivela come la figura maschile abbia sempre avuto un ruolo dominante mentre la donna abbia finito spesso per essere vittima della propria realtà quotidiana. Ma quali sono i percorsi e l'evoluzione che questo tipo di legame ha avuto durante la storia del cinema cinese? Quali i cambiamenti nella produzione cinematografica? Fino a che punto i registi cinesi distano dagli stereotipi occidentali? Questo viaggio all'interno del cinema cinese parte dagli anni Trenta, ovvero dal periodo d'oro di Shanghai, con la *La donna nuova* (*Xin nüxing*, 1934) interpretato dalla grande diva Ruan Lingyu. Il 1937, anno dell'occupazione giapponese, segnerà la fine di questa epoca di grande fermento culturale. La ripresa si avrà nel periodo del dopoguerra con la produzione di capolavori come *Primavera in una piccola città* (*Xiaocheng zhi chun*, 1948) di Fei Mu. Si passerà poi al periodo successivo alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese (1949), in cui il cinema diviene esplicitamente uno strumento di propaganda nei confronti delle masse, eludendo possibili contaminazioni dall'estero. Questa concezione del cinema troverà sviluppo nel periodo cosiddetto dei Diciassette anni, fino all'avvio della Rivoluzione Culturale (1966) che, per un intero decennio, bloccherà la produzione cinematografica (con le poche eccezioni delle 'opere modello'). Concluso il decennio

della Rivoluzione Culturale e avviato il periodo delle riforme, si entra nella storia a noi più vicina. Gli effetti della politica di apertura di Deng Xiaoping (dal 1978 in poi) si vedranno nella Quinta generazione, di cui fanno parte registi come Zhang Yimou e Chen Kaige. Esempificativi a tal proposito sono *Lanterne Rosse* (*Da hong denglong gaogao gua*, 1991) di Zhang Yimou e *Addio mia concubina* (*Bawang bieji*, 1993) di Chen Kaige. La voglia di narrare la Cina del presente senza metafore e simboli porterà i registi della Generazione urbana o della Sesta Generazione a distinguersi dai registi della Quinta Generazione. Jia Zhangke è di certo uno dei più importanti registi indipendenti che, in questi ultimi anni, ha avuto la capacità di evolversi stilisticamente e produttivamente. Infatti, basta confrontare il suo primo film, *Xiao Wu* (*Xiao Wu*, 1997), girato come saggio di diploma in modo indipendente e con un budget limitato, con *Still life* (*Sanxia hao ren*, 2006), vincitore del Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia per averne un'idea. Infine, i maestri contemporanei Stanley Kwan (Hong Kong), Ang Lee (Taiwan) e Wong Kar-wai (Hong Kong), confermano come il cinema cinese sia ormai un cinema globale, caratterizzato anche per la notevole ricchezza economica, grazie anche a investimenti stranieri e panasiatici. Molte grandi produzioni, infatti, sono state distribuite a livello internazionale a partire dall'inizio del secolo e dal grande successo globale de *La tigre e il dragone* (*Wohu canglong*, 2000) di Ang Lee, avvio del revival del genere di arti marziali, ambientato durante la dinastia Qing, che si è giudicato quattro premi Oscar, tra cui quello per il miglior film straniero. Segno oramai dell'affermazione del cinema transnazionale sulla scena mondiale.

Si tratta di un breve viaggio, permeato di passione e suggestioni, quelle che mi hanno portato ad appassionarmi così tanto all'universo cinematografico cinese.

# 1. L'epoca d'oro di Shanghai

## 1.1 Storie di città

Nell'incipit di *Scene di città* (*Dushi fenguang*, 1935) di Yuan Muzhi viene inquadrata un'insegna luminosa che ritrae nei quattro caratteri “dushifen guang” la scritta “Luci della città”, l'inquadratura poi passa ad un cartello di campagna più rustico che indica la direzione per la città di Shanghai. Dopodiché vengono inquadrate due coppie di contadini che saltellano e cantano e che entrano nell'area della stazione del treno. Il capostazione chiede alle persone dove sono dirette e tutti rispondo in coro “Shanghai”. Mentre la gente aspetta il treno, Yuan Muzhi che appare nella veste di intrattenitore, canta della città di Shanghai e invita tutti i contadini a guardare le meraviglie della città all'interno di un mutoscopio (*figura 01*). Una serie di inquadrature emblematiche portano lo spettatore a vedere le luci fittizie della macchina che si animano in una dissolvenza verso le luci reali della moderna Shanghai (*figura 02*). Tali immagini sono emblematiche perché ci descrivono una Shanghai fastosa, cosmopolita, ricca e allo stesso tempo piena di contraddizioni, vizi e peccati. Questa, infatti, era la Shanghai del periodo d'oro, che viene ritratta da molti registi dell'epoca. La società urbana cinese degli anni Venti e Trenta era una realtà attiva ed in movimento soprattutto a livello culturale. Inoltre la società mondana manifestava una forte tendenza al rinnovamento, contrapponendosi in modo antitetico nei confronti della tradizione e del mondo contadino e patriarcale. Gli anni Trenta sono ampiamente riconosciuti come il periodo più entusiasmante poiché il cinema di Shanghai era inimitabile ed unico grazie alla particolare fusione di elementi come la ricchezza commerciale, l'impegno politico e la sperimentazione artistica. La cultura cinematografica, prima dell'occupazione giapponese, fu vibrante e portata alle sue estreme conseguenze da molti giovani ed entusiasti registi che cercarono di trattare temi politici e sociali, sfruttando tutte le potenzialità del cinema. Anche gli intellettuali facevano parte dei circoli dei cineasti nonostante l'orientamento commerciale complessivo dell'industria cinematografica. In assenza di un “canone” nazionale, molti di questi registi impararono sistematicamente guardando i film prodotti in altre nazioni, soprattutto i film hollywoodiani, e studiando le teorie cinematografiche straniere (Laikwan Pang, 2011). L'età d'oro testimonia una serie di trasformazioni radicali all'interno del cinema cinese su molti fronti: artistico, concettuale, ideologico e

politico. A livello artistico la partecipazione dei letterati elevano la sceneggiatura al livello della letteratura. La confluenza di attori e attrici provenienti dall'ambito teatrale ha portato una graduale maturazione nella recitazione. I registi più importanti erano convinti di sviluppare i film come un'arte che sintetizzava la letteratura, la pittura, la musica e il teatro. I registi traevano ispirazione non solo dalla cultura cinese ma anche straniera portando così a contaminare il cinema con elementi di natura occidentale. Il pubblico, invece, aveva imparato ad apprezzare i film come veicoli per confrontare i problemi esistenziali e per affermare i sentimenti popolari, specialmente nel periodo della difesa nazionale contro la minaccia giapponese. Il cinema divenne anche un mezzo di evasione e di intrattenimento, oltre a svolgere una funzione terapeutica e didattica (Yingjing Zhang, 2004).

*Fig. 01 - Scene di città*



*Fig. 02 - Scene di città*



In quel periodo due sono i filoni principali: il primo è il filone sociale, che viene trattato in particolare dai registi che sostengono il movimento cinematografico di sinistra, in risposta al governo nazionalista cinese che non aveva ancora preso una decisione netta verso la crescente minaccia giapponese. Dal 1933 al 1937, i film di sinistra mostrano diverse elementi e tematiche. La prima è il pericolo dell'invasione imperialista e l'urgenza di salvare la nazione. La seconda è lo sfruttamento di classe e



lo stile di vita borghese, messe a confronto come una battaglia morale tra il bene e il male. La terza è la rappresentazione della classe lavoratrice e la loro miserabile, e spesso volte tragica, vita. La quarta è l'incoraggiamento a combattere e sopravvivere piuttosto che scendere a compromessi con la realtà. La quinta è la sostituzione del concetto di individuo con il senso dello spirito collettivo. La sesta è una nota finale di ottimismo o utopismo (Yingjing Zhang, 2004). Il filone sociale si contrappone al secondo filone che è quello d'intrattenimento come ad esempio i film di arti marziali. All'interno del filone sociale si trovano due sottofiloni di grande successo: il tema della città e il tema della donna che molto spesso interagiscono tra di loro. La società urbana e la vita mondana, infatti, scaturiscono le contraddizioni della modernità e spesso la donna diventa elemento attorno al quale creare una storia, dove i valori confuciani vengono scardinati dai vizi. La donna assurgeva ad una sublimazione mai vista ma anche piena di rischi, incarnando così le ambiguità morali della vita cittadina. Le attrici, all'interno dell'immaginario della seduzione, rappresentavano spesso un oggetto sessuale, confondendosi a tratti con l'immagine delle concubine. Esemplicativo è *La donna nuova* (*Xin nüxing*, 1934) di Cai Chusheng, ideato e prodotto a seguito della morte improvvisa dell'attrice Ai Xia, diva dell'epoca suicidatasi a seguito della tempesta mediatica, scatenata da una rivista scandalistica, per via della sua vita privata (Yang Yuanying, 2005). La storia del film si incentra su una donna di nome Wei Ming, una donna forte e orgogliosa che dopo esser stata lasciata dal marito si trasferisce in città dove insegna canto e che desidera intraprendere la carriera di scrittrice. Non solo è una donna ed una moglie ma è anche madre di una bambina malata. I problemi sorgono quando uno spasimante, per convincerla a cedere alle sue avances, paga la direttrice della scuola per farla licenziare, ma non ottenendo l'obiettivo sperato, per vendicarsi racconta che è una prostituta alla stampa dopo l'uscita del suo romanzo. L'uomo così scatena una tempesta mediatica. Wei Ming, infatti, più volte lo rifiuta perché per lei essere sposata equivale ad essere una schiava. Significativa la scena in cui una showgirl europea balla travestita da prigioniera e lei mentre la guarda si rispecchia (Berry, 2005), quasi in una sorta di allucinazione (*figura 04*). La protagonista deve affrontare diverse difficoltà: quelle causate dallo spasimante insistente, le avances inopportune dell'editore che rifiuta da subito, problemi di natura economica oltre alla morte della figlia ammalata. L'unica persona di fronte a cui cede è la padrona di casa che la convince a prostituirsi per guadagnare e poter così pagare le cure alla sua bambina. Alla fine è una donna troppo orgogliosa per cedere ai vizi della città moderna seppur in

un ottica risolutiva dei suoi problemi economici. Così dopo la morte della bambina prende delle pillole per suicidarsi, ma una volta in ospedale scopre che il suo nome è stato infangato dallo spasimante attraverso la stampa scandalistica. Alla fine urla tra le braccia delle persone a lei care che vuole vivere ancora per vendicarsi (*figura 06*). Dopodiché muore. La morte quindi risulta l'unica soluzione per evadere dalla sofferenza che l'attanagliava.

*Fig. 03 - La donna nuova*



*Fig. 04 - La donna nuova*



*Fig. 05 - La donna nuova*



Fig. 06 – La donna nuova



Interessante è anche un'altra figura femminile, solo apparentemente secondaria, che colpisce lo spettatore per il suo aspetto fisico: l'operaia Aying. Passa in primo piano nella sequenza in cui difende Ming dallo spasimante con la forza immane del suo corpo. Alta e robusta infatti si contrappone all'uomo con delle testate e con la forza fisica. Vediamo infatti un'alternanza di inquadrature del primo piano di entrambi, ponendo così per un momento al pari l'uomo e la donna. Ma soprattutto facendo pensare allo spettatore che uomo e donna in quel momento siano allo stesso livello. Per Cai Chusheng il messaggio fondamentale è quello dell'importanza dell'indipendenza sia economica che intellettuale della donna (Yang Yuanying, 2005), dimostrando così uno sguardo sensibile nei confronti dell'universo femminile contemporaneo. Dopo l'uscita del film, l'8 marzo del 1935, Ruan Lingyu si toglie la vita a seguito dell'ostilità e delle critiche della stampa perché considerata un'adultera, vive infatti con un uomo seppur non ufficialmente divorziata con il marito (Berry, 2005). Si suicida con un'overdose di sonniferi, proprio come la protagonista del film.

Un altro capolavoro della Shanghai d'oro è *Angeli della strada* (*Malu tianshi*, 1937) di Yuan Muzhi dove la città vede protagonisti diversi personaggi che devono lottare ogni giorno per sopravvivere e far fronte ai problemi quotidiani. *Angeli della strada*, però, non è solo un film sociale e realista. Come altri film del suo tempo, è anche fortemente orientato verso il successo commerciale. Il film si apre con una serie di gag in stile *slapstick comedy*, di ispirazione USA, abilmente eseguite dal famoso e popolare attore di sinistra Dan Zhou. Inizialmente lo spettatore vive un'atmosfera romantica, passando poi a temi più seri. Il film contiene anche una serie di canzoni eseguite dagli attori principali alleggerendo il tono del film mentre la storia tragica della sorella maggiore da un tono decisamente drammatico (Latham, 2007). Anche in questo caso le prime inquadrature mostrano diverse insegne luminose della città (*figura 07*) per poi passare a palazzi dall'impronta occidentale, alle macchine e a tutto ciò che è moderno.

Seguono le immagini di alcune statue raffiguranti dei leoni, riferimento che richiama certe inquadrature iconografiche del cinema sovietico per poi passare a scene di vita mondana. L'incipit è ambientato nel 1935 nei quartieri più poveri di Shanghai che si contrappongono nettamente alle fastose inquadrature iniziali, in questo modo vengono descritti due mondi differenti: quello moderno e occidentale in contrapposizione a quello povero e degradato. Sono quindi inquadrati un corteo con costumi tipici e una banda in uniforme occidentale. Tutti sono rapiti dal suono della banda e tutti si affacciano per osservare la manifestazione (*figura 08*). In montaggio alternato viene inquadrato Chew, il protagonista maschile, al quale non funziona la tromba (*figura 09*) creando così un effetto quasi stridente a livello visivo. Successivamente si vede una donna immobile dentro il carro tradizionale del corteo che si contrappone subito all'inquadratura di Xiahong (*figura 10*) che si affaccia dal balcone, sorridendo e interagendo con il ragazzo della banda. Una ragazza all'apparenza "moderna" e piena di vitalità che non appena rientra in casa viene rimproverata dal papà adottivo perché non può fare quello che vuole. Torna così a cantare nel locale del parente e tutti ne rimangono estasiati. Anche Chew ritorna a casa e la sorella lo ferma sulle scale. Una possibile interpretazione è che la donna chiede al neonato che tiene tra le braccia, metafora dello spettatore che osserva e non può parlare, se il ragazzo non sembra un soldato straniero (*figura 11*). Quando rientra nel suo appartamento Chew si affaccia alla finestra vestito con la divisa occidentale ed offre un piccolo spettacolo "casalingo" di magia (*figura 12*) a Xiahong affacciata dalla sua finestra. La ragazza sembra contraccambiare i sentimenti del ragazzo. Altra figura femminile rilevante è la madre adottiva di Xiahong che dà l'impressione, oltre al padre, di essere avara ed opportunistica, infatti dà con reticenza i soldi al marito (*figura 13*). Una donna moderna ma di certo da leggere in chiave negativa. Subito dopo il regista introduce un'altra figura femminile che si contrappone a quella di Xiahong ed è Xiaoyun, la sorella maggiore che, mentre percorre le strade, immagina il giovane Chew (*figura 14*). Subito dopo lo incontra per caso. La ragazza viene prontamente respinta e così si ferma in un angolo per fumare una sigaretta in compagnia di uno dei fratelli di Chew, dando l'immagine di una donna moderna e allo stesso tempo forte (*figura 15*).

*Fig. 07 – Angeli della strada*



*Fig. 08 – Angeli della strada*



*Fig. 09 – Angeli della strada*



*Fig. 10 – Angeli della strada*



*Fig. 11 – Angeli della strada*



*Fig. 12 – Angeli della strada*



*Fig. 13 – Angeli della strada*



*Fig. 14 – Angeli della strada*



*Fig. 15 – Angeli della strada*



Subito dopo ci viene mostrata una delle inquadrature più romantiche e trasognate: quella che lega i due innamorati, Chew e Xiahong, in bilico sul tetto (*figura 16*) durante un incontro notturno. Altro elemento che rende forte l'immagine di Xiahong come ragazza moderna ed occidentalizzata è l'inquadratura dove la ragazza indossa il cappello dell'uniforme di Chew mentre gli abbottona la giacca (*figura 17*). La situazione familiare della protagonista di certo non è delle migliori, vivono infatti in una famiglia con disagi economici e se da una parte c'è il problema dei soldi dall'altra si contrappone l'immagine felice di Xiahong innamorata del ragazzo e con il quale entra in contatto continuamente affacciandosi dalla finestra della sua camera. Si hanno quindi due dimensioni che si contrappongono nello stesso tetto. In una inquadratura il richiamo alle tradizioni del teatro è molto forte, ovvero nella sequenza dove la sorella entra all'improvviso nella stanza di Xiahong e Chew decide di chiudere la tenda della sua camera. L'inquadratura ritrae la tenda che lentamente ci preclude la visuale come se fosse la fine di uno spettacolo teatrale, chiudendo così il sipario (*figura 18*). L'elemento della finestra è presente perennemente e segna alcuni dei passaggi più importanti all'interno della trama come quando il padre di Xiahong porta la protagonista da Mister Gu, il quale le regala una stoffa. Subito dopo Xiahong mostra dalla finestra il pregiato tessuto al ragazzo (*figura 19*), il quale offeso chiude la tenda della sua finestra. I due innamorati successivamente si vedono all'interno del locale del padre di Xiahong e litigano (*figura 20*). Xiahong piange disperata tra le braccia della sorella, dimostrando così il lato più fragile della sua personalità (*figura 21*). Si viene a creare un climax di forte tensione drammatica.

*Fig. 16 – Angeli della strada*



*Fig. 17 – Angeli della strada*



*Fig. 18 – Angeli della strada*



*Fig. 19 – Angeli della strada*





*Fig. 20 – Angeli della strada*



*Fig. 21 – Angeli della strada*



Sempre all'interno del locale mentre Xiahong canta, entrambi i ragazzi hanno diversi flashback dei momenti passati insieme. Ad un certo punto Chew va via dal locale, lasciando all'amico il conto da saldare. Il ragazzo rivela così al padre di Xiahong che Chew è innamorato della sua figlia adottiva. Nel frattempo Mister Gu si presenta a casa della ragazza per "comprarla" ma la protagonista capisce le sue intenzioni. Significativa l'inquadratura che ritrae i piedi di Mister Gu mentre scende dalle scale e nel contempo disfa una rosa facendo cadere i petali per terra: immagine che fa venire in mente allo spettatore la prefigurazione di un ipotetico matrimonio combinato (*figura 22*). Si ha quindi la convergenza di un elemento occidentale all'interno di un film cinese, testimoniando la cultura cosmopolita dell'epoca. La sorella di Xiahong consiglia alla sorella minore di scappare e raggiungere il suo innamorato. Lei segue il consiglio e i due innamorati fanno pace. Xiahong inoltre dice esplicitamente al ragazzo che i suoi genitori adottivi hanno tentato di venderla a Mister Gu per denaro. L'amico di Chew propone di fare ricorso per superare la situazione e liberare la ragazza dalla propria famiglia. L'idea gli viene mentre guarda i fogli dei giornali usati come tappabuchi per le finestre. Se da un lato ci si trova davanti alla situazione disagiata della periferia, dove i giornali servono per ricoprire le finestre, quindi usati per questioni pragmatiche, dall'altro lato sembra che il regista voglia

sottendere la morale per cui la cultura è fonte di salvezza. I due ragazzi decidono così di andare dall'avvocato facendo finta di essere di alto ceto sociale "travestendosi" con la divisa occidentale della banda. La scena contiene diverse gag in stile *slapstick comedy*, di ispirazione USA, che iniziano non appena i due vedono il mastodontico grattacielo dove si trova lo studio dell'avvocato quasi come se "tocassero le nuvole". Comica la sequenza dove Chew osserva con stupore il porta bicchieri ed il contenitore dell'acqua appesi alla parete dello studio (*figura 26*). Un'altra gag è offerta quando Chew apre la giacca perché ha caldo, in quanto lo studio dell'avvocato è riscaldato, ma deve richiudersela immediatamente perché sotto ha le proprie vesti da "povero", evitando così di farsi smascherare. Alla fine dell'incontro i ragazzi si rendono conto che per fare una denuncia ci vogliono troppi soldi. Chew pensa allora di scappare con l'aiuto dei suoi fratelli per evitare la vendita di Xiahong a Mister Gu e poter vivere tranquillamente la loro storia d'amore. Credendo che sia la soluzione migliore fa delle piroette e all'improvviso si sente una musica occidentale. Chiama così i fratelli con la propria trombetta ed improvvisa con loro uno spettacolo di luci e ombre dalla finestra (*figura 27*), rimando al teatro delle ombre cinesi e alla tradizione. Xiahong scappa e non appena i parenti si accorgono della sua fuga la tensione sale all'interno della casa. La madre litiga con il marito perché viene accusata di sperperare tutti i soldi giocando a carte mentre lui la incolpa di non prendersi cura a sufficienza della casa. Ecco che anche in questa scena prevale la figura femminile della madre, la quale prende il sopravvento sulla figura maschile. Un'ennesima riprova della sua autorità la si ritrova quando minaccia la figlia maggiore per cercare di sapere dove si trova Xiahong, dicendole poi di togliersi i vestiti, molto probabilmente per punirla. Avviene così un cambio di scena: dall'inquadratura della sorella di Xiahong mentre sbottona il proprio abito (*figura 28*) si passa alle gambe di un uomo all'interno dei bagni pubblici dove si trova Mister Gu (*figura 29*). Uno dei fratelli di Chew chiede alla sorella di Xiahong di andare via dalla casa dei genitori e di seguirli nella casa rifugio (*figura 30*). Lei ci pensa e mentre cammina per le strade delle città, ha per l'ennesima volta delle allucinazioni che vedono protagonisti i due innamorati (*figura 31*). Decide così di andare a trovarli ma Chew, non appena la vede, la tratta in modo scortese. Non appena Chew lancia il bicchiere d'acqua offerto a Xiaoyun per farle un dispetto, l'inquadratura passa all'esterno della strada dove viene ritratto un passante attirato dal rumore del bicchiere rotto. L'immagine contiene elementi stilistici molto vicini alle avanguardie europee ed ha un taglio fotografico fortemente espressionista (*figura 32*). Superate le

incomprensioni i due innamorati finalmente si baciano per la prima volta dopo un gioco di magia di Chew (*figura 33 e figura 34*). Nel frattempo Mister Gu ed il padre scoprono dove si trovano le due ragazze e le raggiungono nella nuova casa. Xiahong riesce a scappare mentre Xiaoyun dopo aver lanciato un coltello al padre, viene ferita a morte dall'uomo con il medesimo coltello (*figura 35*), finendo così a letto morente (*figura 36*). Il dottore non arriverà mai perché i ragazzi non hanno i soldi per pagarlo. Alla fine negli ultimi momenti di vita, Xiaoyun ricorda attraverso una serie di flashback l'amore non corrisposto di Chew. Il film termina con l'inquadratura del grattacielo (*figura 37*): simbolo dell'opulenza e della modernità in contrapposizione alla storia di questi poveri innamorati e alla fine drammatica di Xiaoyun, per la quale la morte è l'unica via di espiazione, simboleggiando così la nazione violata dal Giappone (Yingjing Zhang, 2004).

*Fig. 22 – Angeli della strada*



*Fig. 23 – Angeli della strada*



*Fig. 24 – Angeli della strada*



*Fig. 25 – Angeli della strada*



*Fig. 26 – Angeli della strada*



*Fig. 27 – Angeli della strada*



*Fig. 28 – Angeli della strada*



*Fig. 29 – Angeli della strada*



*Fig. 30 – Angeli della strada*



*Fig. 31 – Angeli della strada*



*Fig. 32 – Angeli della strada*



*Fig. 33 – Angeli della strada*



*Fig. 34 – Angeli della strada*



*Fig. 35 – Angeli della strada*



*Fig. 36 – Angeli della strada*



*Fig. 37 – Angeli della strada*



## 1.2 Primavera in una piccola città

Nel 1948 viene prodotto uno dei più grandi capolavori del cinema cinese *Primavera in una piccola città* (*Xiaocheng zhi chun*, 1948) di Fei Mu. La storia narra di una donna, Zhou Yuwen, che vive in casa con il marito malato, Dai Liyan, e la sorellina di lui, Zaixiu. Il loro è un rapporto di coppia monotono e freddo, come si evince dallo sguardo sottomesso e remissivo di lei e dal distacco tra i due coniugi che emerge fin dalla prima inquadratura che li riprende entrambi. Ogni volta infatti lei si allontana fisicamente dal marito, dando l'impressione di essere poco coinvolta sentimentalmente (*figura 38*). Ambientato in una cittadina della zona del Jiangnan, dopo il conflitto giapponese, tutto appare tranquillo sulle macerie ma un giorno arriva un vecchio amico del marito, il dottor Zhang Zhichen, che viene ospitato per diverse settimane nella loro casa.

*Fig. 38 - Primavera in una piccola città*



Man mano che il film viene narrato dalla protagonista, lo spettatore si addentra in questa casa/prigione, dove la primavera che pervade il giardino semidistrutto della casa tenta di entrare all'interno delle stanze e nell'animo dei personaggi. La primavera, è un rimando al primo amore fresco ed innocente di Zaixiu per il dottore, al quale la ragazza confessa che vorrebbe lasciare il paese per studiare all'università e non cadere vittima dello stesso destino di Zhou Yuwen. Tutto infatti sembra essere simbolo di oppressione: le mura in rovina (*figura 39*), il giardino incolto, la casa semidistrutta, la cittadina solitaria e i discorsi melodrammatici (Yang Yuanying, 2005). Scambi di sguardi furtivi e a volte maliziosi fanno capire che la moglie e il dottore nascondono qualcosa: un amore passato ma che si riaccende nel loro cuore dopo questa visita casuale. Ogni momento è buono per vedersi e per parlare (*figura 40*). All'inizio i dialoghi sono vuoti tra i due, perché utilizzati come mezzo e pretesto per stare insieme. Se in un primo momento la timidezza, la quiete e la compostezza pervadono



l'atmosfera fatta spesso volte di ombre e di oscurità (*figura 41*), simbolo di un sentimento nascosto e sopito, verso la fine la passione diventa incalzante, facendo diventare i due personaggi irrequieti.

Nonostante la situazione Dai Liyan dice alla propria moglie che preferisce vederla viva e felice (*figura 43*), invitando così Zhang Zhichen a rimanere nella casa perché rende la propria moglie gioiosa e viva nell'animo. Verso la fine lei tenta il dottore, cedendo così al sentimento della passione. Cerca di sedurlo ma alla base di questo tentativo si trova la voglia e il desiderio di evadere da quelle rovine che sono la testimonianza materiale dei sogni infranti e delle disillusioni. Significativa la sequenza in cui il dottore chiude Yuwen nella propria camera per non cedere alle sue avances. La donna però rompe il vetro della porta per poter uscire e raggiungere il dottore (*figura 44*), metafora visiva del desiderio di evadere dalla casa e poter seguire il suo primo amore.

Se in un primo momento viene messo in evidenza il sentimento dei due amanti, verso la fine, quando Dai Liyan comprende che tra loro c'è qualcosa, viene esaltata la bontà e l'amore del marito. Alla fine, infatti, i valori e la tradizione trionfano portando così lontano Zhang Zhichen e ristabilendo l'equilibrio nel rapporto dei due coniugi (*figura 45*). Il principio "ciò che scaturisce dalle passioni deve trovare un freno nei principi morali" viene così rispettato, mettendo fine alla primavera evocata dal titolo (Yang Yuanying, 2005). La donna (*figura 46*) dimostra l'incapacità di cambiare la propria vita, sacrificando un sentimento profondo come l'amore. Speranze e sogni rimangono così disattesi e infranti proprio come per tutta quella generazione che aveva vissuto gli orrori e le follie della guerra.

*Fig. 39 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 40 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 41 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 42 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 43 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 44 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 45 - Primavera in una piccola città*



*Fig. 46 - Primavera in una piccola città*



## **2. Il periodo dei diciassette anni (1949- 1966)**

Prima del 1949 il cinema cinese è al passo con il cinema mondiale ma dopo la vittoria del Partito Comunista avviene la fondazione del nuovo cinema socialista. L'impulso al rinnovamento prende il sopravvento e porta alla censura di tutti i film degli anni precedenti perché diseducativi e quindi da condannare. Il sistema produttivo combacia con il sistema politico, arrivando così ad un atteggiamento auto limitativo per il cinema cinese, che fino agli anni Ottanta viene usato esclusivamente a fine didattico e propagandistico per il regime. Inoltre vengono fondati gli studi di produzione statale. Tutte le persone che lavorano nel mondo del cinema, dagli scenografi ai registi, non hanno più la libertà di scegliere dove lavorare ma vengono assegnati negli studi dove occorre personale. Nel 1964 viene lanciata la Rivoluzione Culturale ma la data ufficiale dell'inizio della Rivoluzione Culturale è il maggio del 1966, quando il comitato centrale del Partito Comunista Cinese rese pubblico il comunicato sulla Rivoluzione Culturale (Clark, 2005). Tutta la produzione a livello culturale deve fare riferimento alle otto opere modello imposte dagli organi del Partito Comunista Cinese. Le tematiche da proporre al pubblico vengono rigidamente definite dall'Ufficio Cinema e la libertà di espressione viene così limitata fino agli anni Ottanta ovvero fino al lancio della politica di riforme di Deng Xiaoping (Samarani, 2008). Il potere politico individua così nel lungometraggio il mezzo più efficace per mobilitare la popolazione e cambiare la visione del mondo. Per i nuovi leader il cinema offriva molti vantaggi. Si trattava di un mezzo e di una forma artistica moderni, associati all'Occidente, di elevata tecnologia, standardizzati e riproducibili. Il film era uno strumento potente per rieducare il proprio pubblico dal punto di vista culturale e politico. I film hanno avuto un ruolo preponderante a livello culturale e sociale tra il 1966 e il 1976, nonostante nessun nuovo titolo sia uscito nei quattro anni compresi tra la metà del 1966 e la fine del 1970. Le "opere modello" (yang banxi) apparvero sugli schermi a partire dal primo ottobre del 1970. Si trattava di versioni standardizzate e ben confezionate di opere, balletti e sinfonie modernizzate, che portavano gli stessi modelli culturali, in versioni identiche ma sempre più perfezionate, sino agli angoli più remoti della Cina. In quegli anni, infatti, è palese lo sforzo considerevole per facilitare la visione dei film in tutti gli angoli della Cina, così che il pubblico potesse beneficiare appieno dei messaggi politici e sociali che gli stessi film dovevano veicolare. A partire dal 1973, ripresa la

produzione di lungometraggi a soggetto, il pubblico cinese ha potuto vedere nuovi titoli (Clark, 2005).

Un film significativo di questo periodo è *Sorelle del palcoscenico* (*Wǔtái Jiěmèi*, 1964) diretto da Xie Jin. Il finale del film, imposto a seguito dell'avvio della Rivoluzione Culturale (1966), è emblematico del mutato clima politico. L'Ufficio Cinema infatti costringe il regista a cambiare finale affinché il film possa essere distribuito nonostante non sia coerente con il filo conduttore della trama. Importante è anche la storia delle due sorelle del palcoscenico che ci raccontano metaforicamente il cambiamento della società e della politica cinese (Marchetti, 1989) nell'arco di tre decenni (dal 1935 al 1950). Il film si apre nelle campagne della regione di Shaoxing, dove la compagnia d'opera si esibisce su diversi palchi all'aperto cercando di attirare più gente possibile con opere puramente ludiche. Chunhua, interpretata da Xie Fang, scappa da un matrimonio combinato per rifugiarsi nella compagnia itinerante. La ragazza fa amicizia fin da subito con Yuehong, la figlia del direttore della compagnia (*figura 47*). Dopo un duro addestramento, duetta insieme a Yuehong, diventando così "le sorelle del palcoscenico". Dopo la morte del padre, lo zio decide di portare, Chunhua e Yuehong, a Shanghai per ottenere fama e successo. Le due sorelle riescono ad affermarsi e a conquistare il grande pubblico. Le inquadrature ci mostrano in tutta la sua bellezza il teatro della città e le sue luci. Ma se da una parte c'è un mondo affascinante dall'altro c'è il lato oscuro. La vecchia star del teatro viene messa da parte dal proprietario del teatro poco dopo il loro arrivo. Lo zio non fa altro che pensare al denaro, cercando di rimediare nuovi ingaggi per le sorelle. Ad un certo punto, infatti, una delle due si ribella dicendo allo zio che non sono macchine da guerra e rifiuta così una nuova proposta. La storia prosegue prendendo una piega negativa: sorgono tra le due invidie e gelosie, finendo così per separarsi definitivamente dopo che Yuehong comunica a Chunhua che vuole sposarsi con il proprietario del teatro per garantire un futuro sicuro economicamente ad entrambe. Chunhua non condivide la scelta della sorella e così continua a recitare, dandosi all'opera di carattere politico al fine di educare le masse di spettatori. L'attacco dei giapponesi, non viene vissuto in prima persona, ma viene narrato da una coppia di sposi provenienti dalla campagna, che fa visita alle due sorelle ormai diventate famose a Shanghai. Simbolo del cambiamento politico inoltre sono i discorsi tra la giornalista iscritta al Partito comunista, Jiang Bo e Chunhua. E' da notare che quando Chunhua si avvicina al partito il suo abbigliamento cambia, usa un abbigliamento più androgino, disdegna le sete, le pellicce e i gioielli al

contrario della sorella, che imbellettandosi diventa un oggetto feticizzato per l'occhio maschile (*figura 49*). La figura femminile di Chunhua perde valore per quelli che sono i tratti fisici della femminilità a favore dell'esaltazione del risveglio della coscienza sociale e in favore dei nuovi principi ideologici e politici (Berry, 2005).

*Fig. 47 - Sorelle del palcoscenico*



*Fig. 48 - Sorelle del palcoscenico*



*Fig. 49 - Sorelle del palcoscenico*



La storia del rapporto delle due sorelle diventa, grazie al finale aggiunto nel '64, un mezzo per narrare l'impegno politico di quel periodo attraverso l'opera. Xie Jin ha

sempre trasmesso all'interno dei suoi film un senso di missione storica e di dolore nel descrivere la politica, i cambiamenti delle tendenze storiche e il sorgere dello spirito epocale della società cinese, mantenendo una rigorosa e profonda analisi della società. Inoltre, Xie Jin ha esplorato il mondo femminile, dando alle donne una posizione centrale all'interno dei suoi film. Per lui infatti la donna è più sensibile rispetto all'uomo, quindi percepisce e vive più profondamente il dramma della società tradizionale confuciana scardinata dalle contraddizioni moderne (Müller, 2005). In questo film le due protagoniste rappresentano due prototipi femminili: Yuehong rappresenta la classica donna feticcio che per mettersi al sicuro decide di sposarsi, sottomettendosi così all'uomo ricco e potente. Chunhua e Jiang Bo invece rappresentano un nuovo tipo di donna, forte, orgogliosa e dedita al proprio lavoro con il quale contribuisce alla lotta politica. Sottolineando così il tema dell'arte come strumento della politica. D'altronde Xie Fang, stella del cinema dell'epoca precedente la rivoluzione, ha sempre interpretato personaggi che si battevano per la nazione, sostenendo il Partito Comunista e la Rivoluzione, anche a costo di sfidare la famiglia (Berry, 2005).

### 3. La Quinta Generazione

Il 1976 è la data in cui la Rivoluzione Culturale ha fine, ma solo nel 1978 riaprono gli istituti e le scuole di cinema. Il termine “Quinta generazione” fa riferimento alla quinta classe di studenti che si è laureata alla Beijing Film Academy. Nel 1978, infatti, iniziarono i loro studi ma si laurearono nel 1982. Dopo aver subito la Rivoluzione e l’estremismo politico e culturale, la Quinta generazione completò così gli studi, interrotti dal periodo trascorso nelle campagne, per poi darsi alla carriera cinematografica. Nel 1983 cominciarono ad essere distribuite le prime opere della Quinta Generazione. Inizialmente i film di questi registi rappresentano la transizione dal periodo socialista al periodo del capitalismo, dell’urbanizzazione e della commercializzazione. Tre sono gli aspetti che caratterizzano le loro opere. Il primo aspetto è dato dall’uso nella maggior parte dei loro film, soprattutto nel primo periodo, di grandi strutture allegoriche, di vasti ed aspri paesaggi settentrionali e di personaggi rustici. La Quinta generazione, infatti, ereditando il proprio quadro sociale di provenienza, focalizza l’attenzione sulla campagna del periodo socialista. Questa tendenza sarà più evidente, mettendo a confronto la Quinta generazione con la Sesta generazione, la quale sposta l’attenzione sull’ambiente urbano. Il secondo aspetto è che la Quinta generazione attacca il passato sia attraverso l’estetica sia attraverso le trame, arrivando all’ambiguità stilistica per denunciare l’oppressione del periodo precedente. Il terzo aspetto è che la ribalta della Quinta generazione segna il punto in cui l’industria cinematografica cinese compie un’incursione significativa all’interno della distribuzione cinematografica globale, portando così ad affermare il proprio star system (Larson, 2011). Emblematici sono, quindi, l’utilizzo di una certa astoricità nel narrare la storia, l’utilizzo di elementi di astrazione e di elementi simbolici come il colore e gli spazi chiusi. Tutto ciò converge verso la rappresentazione di una società schiacciata dalla propria tradizione e dalla estremizzazione dell’epoca appena conclusa in quanto risposta alle forzature e al monopolio politico del decennio della Rivoluzione Culturale sulla produzione culturale, vissuto da questa generazione oppressa e disillusa. Tutti i film della Quinta Generazione furono realizzati in teatri di prosa provinciali. Il più importante era lo studio di Xi’an, una struttura che incominciò ad essere diretta da Wu Tianming, patrono della Quinta Generazione, nel 1983. Inizialmente non ebbero successo con il grande pubblico, ma questi registi ebbero la forza di andare oltre e di proporre i propri film all’estero.



Fig. 50 – La copertina dell'edizione italiana di Lanterne Rosse

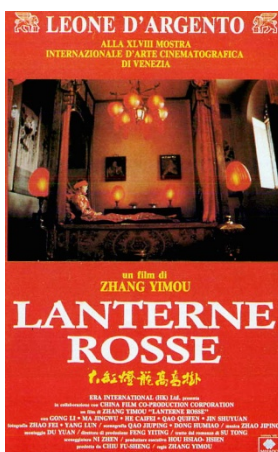


Fig. 51 - Lanterne Rosse



Il film di *Lanterne Rosse* (*Da hong denglong gaogao gua*, 1991) di Zhang Yimou è esemplificativo della Quinta Generazione. Vi troviamo, infatti, l'astoricità del tempo narrato. Lo spettatore infatti percepisce che la storia è ambientata in un tempo antico ma questo non viene ben definito. Lo spazio è costituito da ambienti chiusi. Vi è una forte sovrapposizione tra il colore rosso delle lanterne (*figura 51*) e i colori freddi della casa. le citazioni relative ai fantasmi come elemento di astrazione. Infine la rappresentazione di una società chiusa e dedicata a riti estremi, l'esempio è dato dalla punizione imposta alla serva per aver acceso le lanterne rosse nella propria camera e dalla punizione della terza moglie per il tradimento con il dottore. E' presente inoltre un parallelismo: a volte la casa è elemento scenografico, altre volte è protagonista della storia, dove le donne sono solo ombre/fantasmi. In certi momenti invece la storia viene focalizzata interamente sui caratteri forti delle quattro mogli. Se da un lato sono particolari per il loro carattere e questo forse per permettere al regista di parlare di quattro stereotipi femminili quali: la vecchia saggia, la donna voltagabbana, la vizziata malinconica e la giovane studentessa orgogliosa; da una parte vengono spersonalizzate

dagli altri personaggi perché chiamate “prima/seconda/terza/quarta signora”. Per quanto riguarda le figure maschili, nel film sono presenti due personaggi principali: il marito e il figlio avuto dalla prima moglie. La figura del marito è astratta, infatti non è mai inquadrato totalmente o in primo piano. Il figlio maggiore invece viene ben inquadrato. Inoltre chiama la protagonista per nome, sinonimo forse di un uomo con una sensibilità diversa o forse di un uomo da cui la protagonista viene veramente attratta. Anche la casa sembra essere un personaggio all’interno della storia interagendo con i protagonisti. La casa è anche metafora di una prigione fisica e mentale, dove ogni camera da letto è una cella, se non una bara. La protagonista, interpretata da Gong Li, già dall’incipit viene imprigionata dall’inquadratura anomala che sembra intrappolarla (Rondolino G., Tomasi D., 2007). Prigione come luogo di morte spirituale, d'altronde è proprio lei che dice alla terza sorella che la sola differenza tra uomini e fantasmi è il respiro. Verso la fine del film per lei è meglio esser morti che vivere in quella casa intrisa di inganni e complotti, rimanendo così intrappolata in una struttura patriarcale. I personaggi interpretati da Gong Li, prima diva moderna di fama internazionale, danno una svolta rispetto al passato. Un tempo la sessualità infatti era considerata come una componente individualista ed egoista, contrapposta al patriottismo come impegno pubblico e come causa collettiva. Al contrario le figure sensuali che interpreta Gong Li, sono caratterizzate dalla sessualità ostacolata da patriarchi feudali e da cui cercano di liberarsi attraverso un partner sessuale maschile, simboleggiando così una Cina sofferente che si dibatte nel mercato globale (Berry, 2005).

*Fig. 52 – La copertina dell’edizione inglese de La triade di Shanghai*



Dello stesso regista è *La triade di Shanghai* (*Ao a yao yao dao wai pe qiao*, 1995). Una storia che celebra una Shanghai pericolosa, moderna e peccaminosa. La storia viene vissuta con gli occhi del bambino che presta servizio per “La Signorina”, giovane showgirl e amante del boss mafioso più pericoloso di Shanghai. A metà del film la confusione della città si contrappone alla tranquillità di una piccola isola in cui sono costretti a rifugiarsi a seguito di un attentato al boss. Qui scopriamo la personalità della donna, interpretata da Gong Li, che se in un primo momento ci appare viziata e orgogliosa, la vediamo poi riconoscere le sue origini contadine. Inoltre si affeziona al bambino che all’inizio disprezza per le sue origini povere e alla bambina dell’unica donna dell’isola. Sebbene sia una donna orgogliosa e viziata si rivela infelice sotto il controllo del boss. Se l’incipit inquadra il bambino in mezzo alla folla e alla confusione della città, alla fine è inquadrato appeso all’albero della barca con cui fanno ritorno a Shanghai. L’unico rumore è quello del mare e l’ambiente circostante viene inquadrato sottosopra, facendo così corrispondere lo sguardo dello spettatore con quello del bambino. Il film infatti viene inquadrato per tutto il tempo all’altezza dello sguardo innocente del bambino che spesso spia i personaggi principali dalle serrature oppure li osserva dalle porte socchiuse che non sempre permettono di sentire ciò che viene detto. Si tratta di una storia che ci parla di una donna orgogliosa e sensibile ma che lo spettatore non riesce a comprendere al meglio per lo sguardo soggettivo con cui viene narrata la vicenda.

Fig. 53 – La copertina dell’edizione italiana de *La Strada verso casa*



Alla fine degli anni Novanta viene distribuito *La strada verso casa* (*Wo dofu quin mu quin*, 1999) di Zhang Yimou, basato sul romanzo *Remembrance* di Bao Shi. Zhang Yimou, regista raffinato quanto virtuoso, come dimostrato nei suoi precedenti film, che

gli sono valsi premi e riconoscimenti a livello mondiale, sa bene cosa ottenere da ogni inquadratura. Ciascuna sequenza è depositaria di una retorica efficace: e dal punto di vista del racconto e delle immagini che lo caratterizzano. La visione è inglobata dentro un meccanismo diabolico ad orologeria che è pronto ad esplodere. I climax drammatici sono le tappe obbligate del percorso. Il racconto tende così ad enfatizzare, in un ritratto "programmato" assolutamente positivo, il passato glorioso di un paese, mentre il triste presente vede l'abbandono dei giovani, che devono trasferirsi in città per trovare lavoro, cosicché nei paesi sono rimasti soltanto gli anziani (Caramanna, 2001). La storia inizialmente viene narrata in prima persona dal protagonista. Le inquadrature ci mostrano la strada dall'interno della macchina che sta guidando Luo Yusheng come se fosse lo spettatore a guidare (*figura 54*). L'elemento visivo che ci colpisce di più è la scelta di narrare la storia presente in bianco e nero: Luo Yusheng torna nel villaggio per il funerale del padre. Non appena Luo arriva a destinazione viene accolto dal capo villaggio, il quale cerca di convincere il ragazzo a dissuadere la madre dall'organizzare il corteo funebre per il marito, vecchia usanza abbandonata con la Rivoluzione Culturale. Luo allora va dalla madre, Zhao Di che profondamente addolorata piange per la morte del marito fuori la scuola diroccata del villaggio. Particolare è l'inquadratura dove lo spettatore vede appeso alla parete il poster della locandina del film *Titanic* in ben due inquadrature diverse (*figura 55 e figura 56*). Zhao Di ben decisa a non cambiare idea riguardo il corteo funebre per onorare il marito, recupera l'antico ed unico telaio del villaggio per poter tessere il drappo rosso per la bara del defunto, ricordando allo spettatore la vicenda di Penelope che tesseva per Ulisse in attesa del suo ritorno. Lavora così giorno e notte. Poetiche le immagini che ci mostrano il telaio e la maestria nel tessere (*figure 57, 58 e 59*), celebrazione e omaggio alle antiche e dimenticate tradizioni. Emblematica l'inquadratura che mostra Zhao Di con la porta chiusa mentre tesse (*figura 60*) contrapposta all'inquadratura che ritrae il figlio dietro un'altra porta chiusa (*figura 61*). In questo modo Zhang Yimou dipinge due universi paralleli: la dimensione della tradizione e degli antichi valori, di cui è portatrice la vedova, contrapposti a quelli moderni, incarnati dal figlio.

*Fig. 54 – La Strada verso casa*



*Fig. 55 – La Strada verso casa*



*Fig. 56 – La Strada verso casa*



*Fig. 57 – La Strada verso casa*



*Fig. 58 – La Strada verso casa*



*Fig. 59 – La Strada verso casa*



*Fig. 60 – La Strada verso casa*



*Fig. 61 – La Strada verso casa*



Lo spettatore non vede il defunto, Luo Changyu, se non in una foto da giovane all'interno del suo studio (*figura 62*). Mentre viene inquadrata la foto, man mano ci si avvicina sempre più vicino alla foto (*figura 63*) e in sottofondo si sente il rumore del telaio e di un orologio quasi a scandire il tempo, un tempo passato. Parte così la musica ed il protagonista inizia a raccontare la storia d'amore dei due genitori. L'inquadratura in bianco e nero si dissolve nell'inquadratura a colori della strada che porta al villaggio (*figura 64*). Inizia così la storia dai colori caldi e vivi proprio come i sentimenti dei due innamorati. Non appena Luo arriva al villaggio come nuovo insegnante, Zhao corre a casa a cambiarsi, si guarda allo specchio e poi incomincia a tessere (*figura 65*) il drappo rosso per la nuova scuola da mettere sul tetto come "talismano rosso". La vecchia tradizione locale voleva infatti che fosse la ragazza più bella del villaggio a tessere il portafortuna. Anche per questa scena si susseguono una serie di inquadrature liriche e poetiche, dove il colore rosso pervade lo schermo (*figura 65 e 66*). Zhao incomincia ad andare al pozzo di sopra del villaggio, quello più antico ed anche più difficile da raggiungere, per poter passare dalla scuola e poter anche solo intravedere per un attimo il nuovo maestro durante la costruzione delle fondamenta. Le ragazze, infatti, per un'antica superstizione non potevano avvicinarsi alla costruzione di nuovi edifici pertanto non restava loro che osservare incuriosite i lavori da lontano (*figura 67*). Un'altra importate usanza era quella per cui quando si costruiva qualcosa di nuovo, ogni famiglia del villaggio doveva cucinare delle pietanze per gli operai (*figura 68*). Forte e onnipresente il senso di comunità che il regista sottolinea continuamente con diverse inquadrature emblematiche. Per l'occasione Zhao cerca di cucinare i piatti più prelibati nella speranza che siano mangiati da Luo. Non appena la scuola viene completata ed inaugurata, Zhao continua imperterrita a passare dal pozzo e ad appostarsi sulla strada anche solo per poter vedere il maestro mentre accompagnava a casa gli alunni che abitavano più lontano (*figura 69*). A questo punto vengono ripetute diverse scene dove Zhao aspetta il maestro per sottolineare la sua testardaggine e la sua perseveranza. L'elemento della strada di certo entra all'interno della storia quasi fosse la protagonista, non più semplice e mero scenario ma metafora dell'amore e della perseveranza di Zhao e anche del destino che tiene uniti e fa incontrare perennemente i due innamorati. La strada è presente quando arriva il maestro, quando lei percorre la strada per andare all'antico pozzo, quando fa gli appostamenti per vedere il maestro e quando la ripercorre per correre dietro al maestro, portato via per questioni politiche, per donargli i ravioli che avevo cucinato per lui (*figura 70 e 71*) ed anche quando va in

cerca del fermaglio che le aveva regalato Luo. Quando il maestro viene portato a Shanghai per questioni politiche si segnalano alcune sequenze: quando si rompe il piatto dei ravioli (*figura 71*), metafora dell'amore spezzato di Zhao e la sequenza della perdita del fermaglio rosso donatole dal maestro. Per giorni Zhao ripercorre la strada in cerca del fermaglio perduto, alla fine lo troverà nel giardino di casa sua, quasi un presagio del ritorno del suo innamorato.

Preponderante è la presenza del colore rosso: il drappo della scuola è rosso (*figura 73*), Zhao indossa spesso un cappotto rosso e quando indossa il giubbotto rosa indossa una sciarpa rossa, il fermaglio donato dal maestro è rosso ed anche le decorazioni di carta che applica alle finestre della scuola (*figura 74, 75 e 76*) quando il maestro va via. La madre di Zhao fa aggiustare la ciotola da un artigiano e mentre l'uomo ripara la ciotola (*figura 77*) sembra quasi di sentire una musica, un'antica melodia proprio come con il telaio. Nuovamente quindi ci ritroviamo di fronte ad una celebrazione del passato e di un'antica arte, quella di "aggiustare i cocci", ormai perduta.

Altro elemento importante è la voce del maestro di cui Zhao è innamorata e che quindi diventa per lei melodica e le voci degli studenti che contano o ripetano le sette regole del maestro. All'interno del film ricorrono sempre le sette regole quasi fossero una preghiera: "Ognuno nella vita deve avere uno scopo e lottare per raggiungerlo. La prima regola è imparare a leggere; la seconda regola è imparare a scrivere; la terza regola è imparare a contare; la quarta regola è tenere un diario; la quinta regola è conoscere il presente; la sesta regola è conoscere il passato, perché è il solo modo per costruire il futuro; la settima regola è il rispetto di noi stessi, perché è il solo modo per rispettare gli altri". Quando il maestro va via Zhao sente spesso la sua voce e quella degli studenti quasi in una sorta di allucinazione melanconica. Va infatti nella scuola trovandola vuota.

Fondamentale anche il fatto che nel villaggio di Zhao vi sia l'usanza di celebrare matrimoni combinati. L'amore infatti non esiste. La sua storia d'amore quindi risulta una ribellione alle regole. Zhao determinata aspetta il maestro in strada, sebbene ci sia una tempesta di neve (*figura 78*). Viene trovata quasi congelata e con la febbre alta. La madre preoccupata le dice di rassegnarsi, metafora del senso di oppressione della tradizione e della consapevolezza che esistono solo matrimoni combinati. Zhao però imperterrita vuole cercarlo in città sebbene ci sia la bufera di neve dimostrando di essere una ragazza dall'animo forte. Quando ha la febbre sente nuovamente la voce del maestro e degli alunni. Si sveglia e la madre le comunica che il maestro è tornato. Zhao



si alza e corre a scuola. Finalmente i due giovani si rivedono ma lui deve ripartire di nuovo per Shanghai. La ragazza lo aspetterà sulla strada (*figura 79*). Si rivedranno dopo due anni per poi stare per sempre insieme. Viene detta così la frase “la strada dalla città al villaggio che tenne legati i due cuori”. Finisce il flashback della storia d’amore e si ritorna al bianco e nero del presente. Un presente triste e intriso di dolore, dove una moltitudine di persone, tra cui tantissimi ex allievi, partecipano al corteo funebre del maestro, ripercorrendo la strada sotto una tempesta di neve (*figura 80*). Alla fine nessuno vuole essere pagato per portare la bara del maestro. Sono presenti molte inquadrature che ritraggono gli uomini che portano la bara e che si danno il cambio per portarla, quasi come se fosse un onore e un dovere. La tomba del maestro viene collocata vicino al vecchio pozzo che ora non si usa più perché ci sono gli acquedotti. Zhao ritorna alla vecchia scuola che ora nel presente è un rudere (*figura 81*) in bianco e nero. L’edificio sarà demolito per costruire una nuova scuola come da volontà del marito. Zhao “parla” all’amato dicendogli della nuova scuola e chiedendo al figlio di fare una lezione per far felice il padre. Poetico e intriso di una profonda ma mai gridata melanconia l’ultimo dialogo della madre al figlio (*figura 82*). La mattina dopo Zhao sente delle voci, corre verso la scuola e scopre che è il figlio che sta facendo una lezione all’interno della scuola con il libro scritto dal padre dove all’interno ci sono le sette regole. Si susseguono in dissolvenza vari flashback a colori accompagnati dalle voci che ripetono le sette regole del maestro. Il film termina con l’inquadratura a colori di Zhao sulla strada che tenne legati i due cuori (*figura 83*).

*Fig. 62 – La Strada verso casa*



*Fig. 63 – La Strada verso casa*



*Fig. 64 – La Strada verso casa*



*Fig. 65 – La Strada verso casa*



*Fig. 66 – La Strada verso casa*



*Fig. 67 – La Strada verso casa*



*Fig. 68 – La Strada verso casa*



*Fig. 69 – La Strada verso casa*



*Fig. 70 – La Strada verso casa*



*Fig. 71 – La Strada verso casa*



*Fig. 72 – La Strada verso casa*



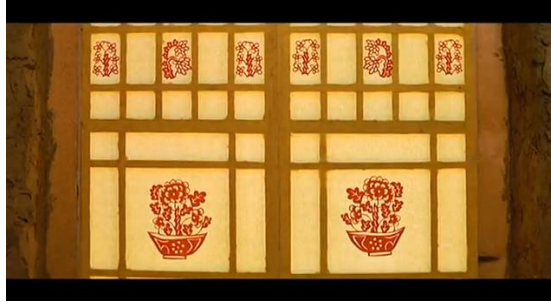
*Fig. 73 – La Strada verso casa*



*Fig. 74 – La Strada verso casa*



*Fig. 75 – La Strada verso casa*



*Fig. 76 – La Strada verso casa*



*Fig. 77 – La Strada verso casa*



*Fig. 78 – La Strada verso casa*



*Fig. 79 – La Strada verso casa*



*Fig. 80 – La Strada verso casa*



*Fig. 81 – La Strada verso casa*



*Fig. 82 – La Strada verso casa*



Fig. 83 – La Strada verso casa



E' interessante notare la presenza di tre motivi visivi che ricorrono all'interno della produzione cinematografica sia di Zhang Yimou e sia di Wong Kar-Wai: il movimento del corpo, il cibo e l'abbigliamento (Chow, 2007). Importante è il movimento del corpo sottolineato dall'utilizzo della tecnica di *slow motion*. Questa tecnica utilizzata da Zhang Yimou serve per descrivere e per esternare la soggettività della ragazza (in particolare per descrivere la sua gioia quando vede il suo innamorato), mentre in Wong Kar-Wai diventa un modo per estendere la durata e quindi ingrandire la granularità altrimenti automatizzata, perché transitoria, di una serie di movimenti. Mentre Zhang Yimou utilizza i movimenti per unificare corpo e mente, Wong Kar-Wai trasforma tali movimenti per estraniare la natura delle immagini ed allo stesso tempo manipolare la trama cinematografica e la narrazione del tempo (Chow, 2007).

Fig. 84 - La copertina dell'edizione italiana di Addio mia concubina



Oltre Zhang Yimou, fa parte della Quinta Generazione Chen Kaige, regista del film *Addio mia concubina* (*Bawang bie ji*, 1993). La storia parla del rapporto d'amicizia di Douzi e Shitou, due famosi attori dell'Opera di Pechino, i quali crescono assieme nella scuola di recitazione del maestro Guan. Attraverso il palcoscenico (e in particolare gli spettatori) vengono narrati i cambiamenti politici della Cina, facendo diversi riferimenti

alle *Sorelle del palcoscenico*. Il film traccia un chiaro parallelismo tra il mondo sociale e politico della Cina moderna e la rappresentazione storico-culturale dell'opera. La concubina rappresenta l'unificazione dell'estasi corporea culturale con la purezza e la fedeltà politica e l'atteggiamenti moralmente sospetto della donna ornata (Sheldon Hsiao-peng Lu, 1997). La violenza e la crudeltà di *Addio mia concubina* però si distanzia dal lirismo poetico dell'opera di Xie Jin. Molte infatti sono le scene di punizioni estreme, come quella della pentola o delle scudisciate date dal maestro Guan ai bambini della scuola. Inoltre il tema della prostituzione non è più un sottointeso come in passato ma è evidenziato diverse volte: la madre di Douzi e la moglie di Shitou sono entrambe prostitute, il personaggio che rende famoso Douzi è quello di una concubina, in cui si impersonificherà nella vita privata, concedendosi forzatamente ai piaceri sessuali dei suoi protettori fin dalla tenera età. Emergono così il tema della pedofilia e dell'omosessualità. Le figure femminili sono determinate ed orgogliose se pur considerate deprecabili per la loro attività professionale. La madre di Douzi, infatti, pur di far accettare il figlio dal maestro Guan, taglia con decisione il dito deforme del bambino. Juxian, interpretata da Gong Li, pur di sposare Shitou lascia la casa chiusa nonostante l'affermazione "Chi puttana è, puttana rimane" della sua protettrice. La stessa concubina interpretata da Douzi si toglie la vita pur di rimanere accanto al suo re fino alla fine. Douzi si presenta spesso truccato e con i costumi di scena durante le notti passate in casa del suo protettore, mostrando una maggiore femminilità rispetto a Juxian con cui si scontrerà più volte perché innamorato segretamente di Shitou.

Chen Kaige con questo film contrappone ed estremizza la vecchia generazione oppressa dalla società con riti e pregiudizi rispetto alla generazione della rivoluzione che decide di mettere fine a tutto ciò che è sinonimo del passato e della tradizione. Emblematica, infatti, è la scena in cui l'orfano salvato da Douzi non si vuole mettere in ginocchio per punizione, lasciando definitivamente la casa. Le vicende politiche scandiscono il tempo della narrazione e se da un lato mostrano il lato codardo di Shitou davanti alle Guardie Rosse, che tradisce Douzi e Juxian che a seguito si impiccherà, dall'altro mostrano Douzi come un talentuoso artista che ama recitare indipendentemente da chi ha davanti. Forse perché unico modo per esprimere pubblicamente la sua vera natura. *Addio mia concubina* è una raffinata, estetizzante metafora di una realtà culturale controversa e irrisolta di cui Dieyi è di certo una figura cardine emblematica, puntualizzata dallo stesso Chen Kaige nelle sue dichiarazioni: "Dieyi sa di provare un sentimento impossibile, che può realizzarsi solo nella finzione,



sotto gli abiti sontuosi della concubina. Del resto lui non ne ha colpa; il punto chiave del film non è l'omosessualità, ma il rapporto dialettico tra la libertà personale e la pressione del gruppo. Dieyi non è un vero omosessuale, ma una persona di grande sensibilità che scopre di poter raggiungere la sua perfezione, se stesso solo sulla scena. E' un artista innamorato di un ideale estetico che aspira all'impossibile. E' un emarginato che nella sua diversità trova l'ultimo luogo della libertà" (Leoni, 1993).

*Fig. 85 - Addio mia concubina*



La delicatissima manipolazione della luce è probabilmente l'arma suprema del cinema di Kaige. Essa sembra modellare lo spazio, prolungare o concentrare l'azione, favorire la dilatazione dei significati verso quell'assoluto che costituisce la ragione più intima del film. È questa luce, a volte tenera, a volte drammatica che lega il ritmo, sovente convulso del film: che amalgama i contrasti clamorosi fra i tempi gridati e quelli sussurrati, che accompagna il virtuosistico susseguirsi di scene, di epoche che sembrano rigenerarsi magicamente nell'esaurimento di quelle precedenti (Fumagalli, 2011).

## 4. La Sesta Generazione

Nella prima metà degli anni Novanta molti degli studi cinematografici statali avevano realizzato solo un terzo dei film programmati e sia il personale che i macchinari erano sottoutilizzati. A parte i rari casi di registi sostenuti finanziariamente da Hong Kong e Taiwan, nella Cina Popolare pochi erano in grado di girare un film a causa delle restrizioni economiche che influenzarono anche la produzione cinematografica statale. L'Ufficio Cinema promosse numerose politiche tra cui il divieto, a quanti operavano nell'ambito delle sue attività, di sostenere la produzione del cinema indipendente. La comparsa dei registi indipendenti, infatti, rappresentava per gli studi cinematografici statali la perdita di risorse economiche. In Cina essere indipendenti equivaleva spesso ad essere illegali, molti registi infatti presentarono al mercato estero i propri film senza essere approvati dalla censura cinese. All'inizio infatti ai registi indipendenti bastava iniziare le riprese per girare un film, in quanto non avevano l'obbligo di comprare il certificato di produzione che li legasse formalmente a una struttura statale. Per questo motivo gli studi statali si rivolsero all'Ufficio Cinema, protestando contro i registi che giravano infrangendo le regole. Nel momento in cui un indipendente realizzava un film non autorizzato che, tuttavia, suscitava l'interesse di qualche festival cinematografico internazionale, l'Ambasciata cinese all'estero faceva rapporto ai superiori, lamentando il cattivo operato dei dirigenti dell'Ufficio Cinema. Quest'ultimo elaborò pertanto un apposito regolamento e stabilì che la proiezione di una pellicola non autorizzata, nell'ambito di una manifestazione internazionale, estendesse automaticamente la mancata autorizzazione di altri film "ufficiali". Implicando così la possibilità di revoca anche ai film già autorizzati. I registi interni al sistema esasperati dalle pressioni e dalle limitazioni già esistenti, incominciarono a nutrire nei confronti dei registi indipendenti un forte risentimento (Ning Dai, 2005).

La Sesta generazione oltre ad essere definita "Generazione indipendente" viene definita anche "Generazione urbana" poiché si contraddistingue per la voglia di narrare la Cina del presente e della realtà, senza metafore e simboli, rispetto alla Quinta generazione. Per questa nuovi registi è fondamentale prendere nota della realtà, registrarla con una telecamera così come accade spontaneamente. La città è il luogo prediletto di questo cinema ed in particolare gli spazi della città che subiscono la devastazione urbana per la costruzione di nuovi edifici in stile occidentale. I protagonisti sono quelli del sottobosco urbano: prostitute, artisti, personaggi bohémien

ed emarginati. Uno dei registi più significativi di questa generazione è Jia Zhangke, considerato da molti il padre del realismo cinematografico cinese. Martin Scorsese l'ha definito tra quei registi che ogni dieci/venti anni reinventano il cinema. I temi che caratterizzano i suoi film sono: l'alienazione della città; la forte difficoltà a stabilire i rapporti umani, che sono sempre basati sulle incomprensioni e le differenze sociali; Il tradimento nei confronti delle norme "dell'essere cinesi"; Il realismo *on the spot* che caratterizza in particolar modo la prima parte della sua produzione. Nel 1997 in mancanza di budget consistenti a supporto della produzione cinematografica, Jia Zhangke sceglie di girare *Xiao Wu* (*Xiao Wu*, 1997) in 16 mm e di utilizzare attori non professionisti. Il risultato è quello di un film/documentario che immerge lo spettatore nella realtà rumorosa di una città di provincia, Shenyang. La contraddizione è che il protagonista da personaggio anonimo finisce per andare in TV. Il piccolo ladro infatti nella realtà è un ladro di portafogli che alla fine viene arrestato, ma è specialmente un ladro di identità: amico, amante e figlio. Alla fine però viene rinnegato dall'amico, dall'accompagnatrice e dalla sua stessa famiglia, perdendo così tutto quello che aveva cercato di costruirsi. La solitudine del protagonista che si costruisce attorno rimane impregnata su di lui e scardinata solo nel momento in cui si innamora dell'accompagnatrice Mei Mei. Dolce e a tratti infantile finisce per innamorarsene (*figura 87*), ma Mei Mei alla fine lo abbandona alla sua solitudine per proseguire la propria vita. Una donna questa volta più reale, più contemporanea e che alla fine lo spettatore non compatisce, forse per la sua presenza effimera rispetto al protagonista sul quale è costruita tutta la vicenda. *Xiao Wu* appartiene alla categoria dei film illeciti, infatti non fu mai approvato dalla censura cinese.

Fig. 86 – La copertina dell'edizione francese di *Xiao Wu*



Fig. 87 - *Xiao Wu*



Quando fu proiettato *Xiao Wu*, il film venne criticato aspramente dai cinesi che lo consideravano una critica verso la Cina. Un film realista che non viene considerato come tale dagli spettatori spinge Jia Zhangke a sperimentare diversi linguaggi, stili e codici visivi per tutta la sua carriera cinematografica, rendendo così il suo percorso una ricerca continua non tanto per afferrare la realtà, ma per restituire un senso di realtà allo spettatore. Un esempio dell'evoluzione stilistica di Jia Zhangke è dato da *Still life* (*Sanxia hao ren*, 2006) con il quale ha vinto il Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia. La storia è ambientata in una piccola cittadina, Fengjie, destinata a scomparire per la costruzione della diga delle Tre Gole (*figura 88*). I personaggi principali sono due: un minatore che cerca la moglie che aveva venduto sedici anni prima e un'infermiera in cerca del marito che non vede da diversi anni. Alla fine lui trova la moglie e decide di ritornare al proprio villaggio per guadagnare i soldi per poterla ricomprare, mentre l'infermiera lascia il marito. In questo film si trovano quindi due figure femminili opposte: la prima è quella della moglie/schiava come oggetto di compravendita (ancora oggi è un fenomeno che persiste nelle zone più rurali della Cina). La seconda è l'infermiera, indipendente e solitaria alla ricerca di un marito infedele. Due ricerche/viaggi con esiti diversi, utilizzati come pretesto narrativo per mostrare allo spettatore la progressiva distruzione di ciò che appartiene al presente e ormai testimonianza del passato. Il panorama infatti è quello della devastazione, dove gli edifici crollano pian piano per mano degli uomini (*figura 89*). Una sinfonia di martellate preparano lo spettatore all'entrata dei disinfestatori che sembrano quasi degli astronauti (*figura 90*). Un bambino che canta, apparirà due volte come un'ombra nel corso del film, evoca allo spettatore la sensazione della realtà di fronte a questo ambiente quasi surreale (*figura 91*).

*Fig. 88 - Still Life*



*Fig. 89 - Still Life*



*Fig. 90 - Still Life*



*Fig. 91- Still Life*



Oltre alla figura ombra del bambino è emblematica la presenza di tre oggetti/situazioni che non appartengono al mondo del reale: La presenza di un ufo, che funge da mezzo per passare dal personaggio del minatore all'infermiera. Entrambi sono in due posti diversi, ma entrambi vedono l'ufo che passa e si disperde in mezzo alle montagne (*figura 92*); Un edificio dalle forme bizzarre (*figura 93 e 94*) che ad un certo punto partirà nella notte come un razzo (*figura 95*). Il suono del palazzo/razzo sembra quasi quello di una macchina, talmente poco rumoroso che il cinguettio degli uccelli si sente maggiormente; Alla fine del film compare un uomo che cammina su un filo tra due palazzi in rovina e che viene notato soltanto dal protagonista (*figura 96*). Lo smantellamento dei villaggi è un grande cambiamento oltre che uno sconvolgimento. Il messaggio di Jia Zhangke è quello che ormai non ci si stupisce di niente, poiché la realtà di tutti i giorni sembra irreali. Per cui l'epifania di un ufo o di un funambolo non possono essere altro che un qualcosa di ordinario. Con una cifra stilistica più ricercata Jia Zhangke riesce così ad evocare una realtà irreali, lasciando allo spettatore sensazioni e riflessioni su un mondo contemporaneo in continua evoluzione.

*Fig. 92 - Still Life*



*Fig. 93 - Still Life*



*Fig. 94 - Still Life*



*Fig. 95 - Still Life*



*Fig. 96 - Still Life*



*Fig. 97 - Still Life*

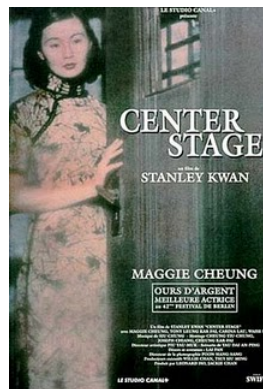


## 5. Cinema contemporaneo

### 5.1 Lo sguardo contemporaneo al passato

Agli inizi degli anni Novanta è stato prodotto *Center Stage* (*Ruǎn Líng Yù*, 1991) di Stanley Kwan. Il film ripercorre metodicamente la vita privata e professionale della grande Ruan Lingyu, che viene interpretata da Maggie Cheung, la quale vince il premio come migliore attrice al Festival di Berlino.

Fig. 98 – La copertina dell'edizione francese di Center Stage



Il film presenta tratti biografici, a volte in forma di documentario ed altre volte in forma di storia romanzata. E' un film nostalgico ma preciso e dettagliato. La storia si basa sullo studio degli attori relativo ai personaggi che andranno ad interpretare, sulle interviste di alcuni personaggi del passato, a scene di film degli anni Trenta e Quaranta interpretati da Ruan Lingyu e alla stesse scene interpretate dagli attori. Se a volte lo spettatore si perde nello scardinare questi percorsi narrativi, il regista riesce comunque ad accompagnare lo spettatore verso l'ambiente cinematografico della Shanghai d'oro. Ruan Lingyu come madre, amante e grande diva trova rivendicazione in questo film che mostra sapientemente il suo carisma di fronte alle difficoltà che hanno segnato la sua breve vita.



Fig. 99 – La copertina dell'edizione cinese di *In the mood for love*



Il capolavoro di Wong Kar-Wai è *In the mood for love* (*Huāyàng niánhuá*, 2000). Inserito da *Sight & Sound*, rivista del British Film Institute, nella lista dei trenta film chiave del primo decennio del XXI secolo. La storia è ambientata a Hong Kong negli anni Sessanta. I due protagonisti sono: Chow Mo-wan, redattore di un quotidiano locale e Su Lizhen, una segretaria di un'azienda import-export (*figura 100*). Entrambi si stabiliscono in uno stabilimento di shanghaiesi con i corrispettivi coniugi. Nonostante la solitudine e la riservatezza tra i due, diverse inquadrature fanno capire che hanno qualcosa in comune, non a caso all'inizio del film, gli addetti del trasloco scambiano alcune delle loro scatole, portando i due a presentarsi. Il momento cruciale lo si ha quando i due capiscono che i corrispettivi coniugi li tradiscono: il marito di Su infatti ha una storia con la moglie di Chow. I due finiscono così per frequentarsi di nascosto, un po' per sottrarsi alla solitudine ma soprattutto per capire come i consorti siano giunti all'adulterio. Lo spettatore viene immerso in un'atmosfera permeata dalla repressione del desiderio amoroso dei due, creando un'attesa che si nutre del proprio inappagamento. Chow e Su si innamorano ma il loro è un amore destinato a non essere consumato. Il finale è incardinato sull'etica della rinuncia di tradizione confuciana, Su sceglie di non fuggire con Chow proprio come fa Yuwen con il dottore in *Primavera in una piccola città*, preservando la vita coniugale e sublimando con la rinuncia l'intensità di un amore mai vissuto. Il *mood for love* viene così soltanto evocato dal titolo come la primavera per *Primavera in una piccola città*. Non a caso il capolavoro di Fei Mu è tra i cinque film preferiti di Wong Kar-wai (Alovisio, 2010). La moglie di Chow è decisamente diversa da Su, seppur non viene mai inquadrata in primo piano, (la stessa cosa vale per il marito di Su). Wong Kar-wai la ritrae solo in un'unica inquadratura, riprendendo le spalle scoperte della donna, in modo significativo. Facendola apparire come una femme fatale, più libera e seducente rispetto a Su, ha infatti i capelli sciolti e

indossa un abito rosso con una scollatura vistosa (*figura 101*). Al contrario di Su che sembra imprigionata dai suoi abiti eleganti e succinti, esaltandone il potenziale erotico ma allo stesso tempo sottomesso e represso al controllo sociale (Alovisio, 2010). Un'unica inquadratura ci mostra un frammento della relazione dei due adulteri ed è quella in cui la moglie di Chow piange nella doccia. Il regista ci mostra così un'altra storia, un'altra sofferenza che viene vissuta altrove ma che non viene narrata se non nei giochi di sdoppiamento di Chow e Su. Emblematica l'inquadratura (*figura 102*) che ritrae Chow e Su insieme all'interno di un taxi poiché cita un'inquadratura di un altro film di Wong Kar-Wai, ovvero *Happy Together* (Chun gwong cha sit, 1997). Le due inquadrature si differenziano in quanto quella di *Happy Together* è un'inquadratura instabile e dai contorni sfocati mentre quella di *In the mood for love* è ben più definita. Inoltre in *Happy Together* la coppia ritratta è composta da due uomini mentre in *In the mood for love* la coppia è composta da un uomo e una donna. Un passato che rivive nel presente, frammentato, dettagliato, spiato dalle porte socchiuse. Una ricerca stilistica che evoca emozioni e ricordi. Una storia d'amore non vissuta, dove la rinuncia è l'unica soluzione tra desiderio e morale. Dove gli spazi e gli oggetti sono testimoni immutabili. *In the mood for love* è sicuramente il film che consacra Wong Kar-wai a livello internazionale.

**Fig. 100 - *In the mood for love***



**Fig. 101 - *In the mood for love***



*Fig. 102 - In the mood for love*



*2046* (*2046*, 2004) è da molti considerato il sequel di *In the mood for love* ma Wong Kar-wai lo ha definito “una conseguenza” più che un vero e proprio sequel (Alovisio, 2010). La storia inizia dove finisce *In the mood for love*. Chow (*figura 103*) infatti continua la sua vita da giornalista e scrittore, reagendo alla perdita/mancanza di Su: diventa un playboy, diventando un uomo più deciso e sfrontato. Il sesso in questo film viene ostentato soprattutto nella camera *2046*, dove passano le diverse donne con cui intrattiene rapporti effimeri. Le storie delle persone che ha incontrato lo ispirano a scrivere un romanzo dal titolo *2047* a partire dalla giovane Wang Jingwen, figlia del proprietario della pensione in cui vive. Alla fine capendo che non si può tornare indietro, l’unico modo che ha per non dimenticare i frammenti del proprio passato è scriverli nel romanzo *2047*, dove il protagonista non è altro che un suo alter ego (Alovisio, 2010). Chow e Wong Kar-wai sono inventori di mondi: entrambi sono legati alla dimensione del ricordo, più attenti alle atmosfere che alla meccanica degli intrecci; entrambi tendono a dislocare nella finzione narrativa fatti e personaggi incontrati nella vita e hanno difficoltà a scrivere i finali. In *2046*, quindi, sia Chow che Wong Kar-wai ritornano al proprio passato e questo passato è prima di tutto *In the mood for love* (Alovisio, 2010).

I personaggi femminili più importanti sono quattro: la vedova nera interpretata da Gong Li, Lulù, Wang Jingwen e Bai Ling. La vedova nera non è altro che un doppio di Su, non a caso ha lo stesso nome della protagonista di *In the mood for love*, alla quale Chow chiede di partire per Hong Kong. Lei rinuncia perché capisce che lui è ancora innamorato della Su di *In the mood for love*. Un dettaglio importante è la mano sinistra ricoperta dal guanto nero. Non solo rende il personaggio più misterioso ma è una sorta di metafora del distacco fisico e dell’impossibilità di un rapporto tra i due. Lulù rappresenta la donna determinata. Infatti Chow ricorda “*La sua tenacia m’insegnava una cosa: finché non si rinuncia si può sempre sperare*”. Il suo clone in *2047*

rappresenta inoltre la svolta del destino di Chow, emblematica è infatti l'inquadratura in cui passa dalle lacrime al sorriso guardando dritto verso la telecamera, facendo così capire allo spettatore che il destino di Chow potrà cambiare (Alovisio, 2010). Wang Jingwen è invece la classica figlia ubbidiente e devota nei confronti del padre e che in un primo momento rinuncia al suo amore giapponese. Alla fine incoraggiata da Chow partirà per il Giappone, coronando così il suo sogno d'amore. Bai Ling, interpretata da Zhang Ziyi incarna la donna cinese moderna (*figura 104*). E' infatti una ragazza sessualmente emancipata ed economicamente indipendente. Il personaggio adotta gestualità, maquillage e acconciature in parte legate alla tradizione cinese e in parte di impronta occidentale. Inoltre è molto più provocante e intraprendente rispetto all'eleganza e l'austerità di Su di *In the mood for love*. Non a caso alla sua immagine sono collegate tutte musiche occidentali: brani di rumba, Dean Martin, Connie Francis ecc... (Alovisio, 2010). Wong Kar-wai descrive questa volta un universo femminile più indipendente ed occidentalizzato se non più vicino a quello contemporaneo. Non più represso e giudicato dalla società come *In the mood for love* e libero di esprimere la propria sessualità.

*Fig. 103 - 2046*



*Fig. 104 - 2046*



Fig. 105 – La copertina dell'edizione italiana di *Lussuria*, seduzione e tradimento



Con l'apertura economica della Cina, tutte le industrie si aprono agli investitori privati, compresa quella cinematografica. La produzione viene così influenzata dalle strategie per conquistare il grande pubblico, fino al 2000 infatti la Cina rincorre il sogno cinematografico. La situazione si inverte grazie allo sviluppo economico che l'ha portata a diventare una delle nazioni più potenti a livello internazionale. Esemplificativo è il film di Ang Lee *Lussuria, seduzione e tradimento* (*Se, jie*, 2007). La trama è incentrata sul rapporto di due amanti durante l'occupazione giapponese. Presentato in concorso alla 64° edizione della Mostra del Cinema di Venezia vince il Leone d'oro. L'attenzione dello spettatore viene catalizzata insistentemente sui rapporti sessuali violenti dei due amanti (*figura 106*). Questa ostentazione fa perdere l'attenzione per il periodo storico che sembra fungere soltanto da cornice. A volte inoltre l'analisi psicologica sembra essere assente. Se un tempo la sensualità era estremizzata con sguardi complici e furtivi, in questo film viene totalmente stravolta. La protagonista seppur in apparenza sensuale e coraggiosa in questo gioco pericoloso, alla fine perde non tanto per la sua morte o perché alla fine si innamora realmente del nemico, ma per la sua femminilità che viene violata e mercificata, dal momento in cui è costretta ad avere rapporti sessuali con i suoi compagni per perdere la verginità e non far saltare la copertura di moglie di un ricco imprenditore. Sicuramente questa mercificazione visiva identifica la donna come oggetto feticcio, avvicinandola facilmente allo stereotipo femminile occidentale.

*Fig. 106 - Lussuria, seduzione e tradimento*



## 5.2 Quando l'amore è uomo...

Fig. 107 – La copertina dell'edizione francese di Happy Together



Wong Kar-wai con *Happy Together* (*Chun gwong cha sit*, 1997) narra il rapporto di una coppia omosessuale dove la componente sessuale è molto forte e fin dall'incipit viene esplicitata senza troppe velleità (figura 108). *Happy together* appartiene alla categoria dei film new wave di Hong Kong in termini sia di contenuto e sia dal punto di vista degli aspetti tecnici, dati dall'uso sperimentale dell'immagine, del colore, del suono e dell'editing (Chow, 2007). Preponderante è il motivo della nostalgia ed il primo indizio della presenza della nostalgia sta nel titolo del film stesso. Il titolo cinese, *Chun gwong tsa sit/Chunguang Zhaxie* (in cantonese e in mandarino), letteralmente significa "la perdita inaspettata di scene di primavera", idioma per la sorprendente rivelazione della visione erotica. Inoltre il titolo del film è una replica della traduzione cinese di *Blow Up* di Michelangelo Antonioni (trasposizione cinematografica del romanzo di Julio Cortázar) mostrato a Hong Kong negli anni Sessanta. In ogni modo la frase "Chung guong tsa sit" è del tutto adatta per l'aspetto sensuale del film di Wong Kar-wai, il quale vuole suggerire la rivelazione di una relazione erotica (Chow, 2007). Il titolo inglese *Happy Together* segnala più precisamente la nostalgia vissuta nella storia, liberamente tratta dal titolo dalla novella *A Buenos Aires Affair* di Manuel Puig (Chow, 2007). C'è tantissima poesia nella parola "Ricomincia" pronunciata dall'amante del protagonista come anche nelle numerose inquadrature che fin dall'inizio fanno sentire lo spettatore un intruso. Inquadrature lontane che ritraggono la macchina dei due come se fosse una macchina tra le tante ma lo spettatore conosce (figura 109), seppur di sfuggita, le identità dei due fuggitivi poiché le inquadrature dell'incipit ritraggono i loro passaporti (figura 110) vistati dalle autorità argentine. I passaporti sono documenti in imminente scadenza, così come la nazionalità dei loro

intestatori. Il distacco dalla madrepatria deve essere immediato e senza sconti: per questo le prime inquadrature non indugiano sulla partenza ma raccontano subito l'arrivo (Alovisio, 2010). Wong Kar-wai sceglie di girare in Argentina non soltanto perché si trova agli antipodi di Hong Kong. Il regista è motivato anche dall'amore per il tango e soprattutto dalla passione per la letteratura sudamericana (Alovisio, 2010). Non a caso con questo film Wong Kar-wai vince il premio per la Miglior Regia al Festival di Cannes (Chow, 2007).

Le inquadrature e le immagini suggestive, come quelle delle cascate di Ushuaia, si alternano ad inquadrature ravvicinate e movimenti dinamici perché l'immagine suggestiona a volte più delle parole. Anche la colonna sonora è importante, rafforzando la poesia scatenata dalle immagini. Come per molti dei film di Wong Kar-wai ci si ritrova alla presenza di musiche occidentali.

Emblematica l'inquadratura dietro il vetro del bar che mostra il protagonista solo nella strada (*figura 111*). La sensazione che si ha è quella di un passante estraneo o forse di una persona "diversa" rispetto alle altre. La cosa certa è che un muro di vetro si contrappone per l'ennesima volta tra il protagonista e lo spettatore. E' un vetro che, in chiave spaziale, simboleggia la razionalità della distanza emotiva del protagonista (Alovisio, 2010). Un'altra testimonianza della solitudine del protagonista è data dall'inquadratura che ritrae lui e il riflesso dell'amante allo specchio (*figura 112*). E' solo con un riflesso, quasi una proiezione di un amore infelice ed egoista. Un'altra riprova viene data quando i due amanti vengono ripresi sul pullman uno dietro l'altro, dandosi le spalle (*figura 113*). Anche quando l'amante ritorna da lui e si abbracciano, sembrano quasi bucare lo schermo, si ha la sensazione che il loro sia un amore ingombrante, un amore che non si può descrivere (*figura 114*). E se per un attimo ci si avvicina, ad un certo punto l'inquadratura si allontana, facendo ritornare lo spettatore alla posizione ingombrante e indiscreta.

Vederli insieme, uno accanto all'altro è quasi un sogno onirico e questa illusione si ha quando sono ritratti insieme in un'inquadratura instabile, a tratti dai contorni sfocati come un quadro di un pittore impressionista, all'interno del taxi (*figura 115*). La stessa inquadratura, ben più definita, la si ritrova in *In the mood for love*. Quando sembra esserci la riappacificazione nella coppia e l'amante appoggia la testa sulla spalla del protagonista, inizia la musica, un tango melanconico simbolo di un amore difficile e di una passione turbinosa come le immagini instabili che irrompono dallo schermo. Si vedono insieme e più uniti nei momenti di rottura, nei momenti più fragili, più umani e



allo spettatore non resta che partecipare a qualche frammento di questa triste storia d'amore. Altro momento di profonda intimità e di poesia "delle piccole cose" lo si ha quando il protagonista lava la schiena all'amante all'interno di un piccolo microcosmo: l'appartamento. L'infermità di Ho rende quest'ultimo dipendente nei confronti di Lai. E' la condizione che permette a Lai di superare le sue resistenze difensive e di ricominciare, accogliendo la richiesta di Ho. La storia d'amore, quindi, riparte da zero: la disciplina emotiva della solitudine, espressa dal bianco e nero, cede il posto al coinvolgimento più intimo e caldo, sostanziato dal passaggio al colore (Alovisio, 2010). La provvisoria invalidità di Ho è la sola condizione che può consentire a Lai di amarlo senza soffrire. L'amore di Lai si esprime con il senso di protezione e di cura, una modalità di relazione tipica del cinema di Wong Kar-wai, infatti, anche in *In the mood for love* questo senso si manifesta quando la signora Chan prepara la zuppa per Chow (Alovisio, 2010). La cura sembra essere non tanto un aspetto della relazione amorosa, quanto la sua condizione di esistenza: spesso i personaggi comunicano solo attraverso la cura dell'altro e dei suoi spazi, evitando il confronto diretto. La situazione amorosa si configura allora come un contraddittorio rapporto di potere (Alovisio, 2010). Il lavoro del protagonista è monotono e ripetitivo ed anche se è attorniato dai turisti, cinesi come lui ma sempre estranei perché turisti di passaggio, rimane sempre solo. Il mondo esterno comunque permea le scene con suoni e rumori. Si sentono spesso le voci dei vicini o dei clienti o la radio. Anche se lui è solo, c'è un mondo che lo aspetta. La città si manifesta quando tra i pensieri del protagonista si fa strada l'affermazione "Com'è Hong Kong vista a rovescio?" e subito dopo si ha una sequenza di immagini della città di Hong Kong effettivamente capovolte (*figura 117*).

Wong Kar-Wai con questo film non fa altro che darci suggestioni continue attraverso le immagini, le musiche e anche attraverso il titolo *Happy Together*. "Felici insieme" perché è una storia che parla di amore e perché il protagonista è davvero innamorato del suo amante, "riempie" la sua vita solitaria e melanconica. E il suo amante? davvero lo ama? forse a modo suo, sicuramente in modo egoistico e la riprova la si ha quando gli chiede di cucinare per lui nonostante il protagonista abbia la febbre. Altro tema ricorrente di Wong Kar-Wai è infatti il tema del cibo e della cucina che ritorna in diverse scene del film (*figura 118*).

Il titolo *Happy Together*, felici insieme, suona sardonico per la storia d'amore tra i due protagonisti arrivati da Hong Kong a Buenos Aires "per ricominciare da zero". Almeno due sequenze sono straordinarie per stile ed emozione: nella prima i due, in

mutande e ciabatte, tra le pareti della loro stanza miserabile nel quartiere più miserabile, ballano il tango argentino, ritrovando nell'abbraccio e nella musica struggente un poco di tenerezza, di bellezza (*figura 118*); nella seconda dominano le cascate di Ushuaia, impetuose come un desiderio, sconfinato come una speranza, irreali come una nostalgia. La tristezza annunciata diventa dichiarata nella sequenza delle cascate con la musica di Piazzolla in sottofondo. L'invasione dell'acqua si carica di potenti implicazioni simboliche. L'acqua è colta nel suo precipitare ma anche nel suo cambiare colore e stato: dal marrone fangoso di un'acqua pesante, piena di terra, al bianco limpido ma evanescente di un'acqua leggera e nebulizzata (Alovisio, 2010). La differenza che divide le due fasi di trasformazione dell'acqua sembra quasi una metafora della distanza che divide il presente dal passato: il flusso del tempo che precipita nel ricordo e immediatamente evapora (Alovisio, 2010). L'acqua, quindi, si collega al dolore della perdita ma anche a una liberazione, o quanto meno a una rivelazione.

*Fig. 108 - Happy Together*



*Fig. 109 - Happy Together*



*Fig. 110 - Happy Together*



*Fig. 111 - Happy Together*



*Fig. 112 - Happy Together*



*Fig. 113 - Happy Together*



*Fig. 114 - Happy Together*



*Fig. 115 - Happy Together*



*Fig. 116 - Happy Together*



*Fig. 117 - Happy Together*



*Fig. 118 - Happy Together*



*Fig. 119 – La copertina dell'edizione italiana de I segreti di Brokeback Mountain*



*I segreti di Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005) di Ang Lee narra della storia d'amore di una coppia omosessuale del Wyoming negli anni Sessanta. Il film si basa sul racconto *Gente del Wyoming* di Annie Proulx. I primi tre minuti del film sono permeati dal silenzio del paesaggio che circonda le montagne di Brokeback. La storia inizia nel 1963 ed il primo amplesso avviene in tenda dove la componente sessuale è forte, violenta e ferina. Se in un primo momento Ennis Del Mar dice che "è una cosa che inizia e finisce qui" alla fine cede e bacia Twist, diventando amanti. Ang Lee dipinge così momenti permeati di poesia attraverso immagini idilliache (*figura 120* e *figura 121*). Significativa l'inquadratura dove Jack Twist guarda Ennis dallo specchio del furgoncino (*figura 122*) quasi come ad indicare un desiderio, un riflesso lontano, metafora di un rapporto scomodo per la società. Questa inquadratura, dettagliata e poetica, richiama uno dei famosi scatti di Elliot Erwitt (*figura 123*). Con il passare degli anni entrambi si sposano ma le scene degli amplessi con le corrispettive mogli non vengono mostrate del tutto, come avviene per il loro primo amplesso in tenda, simboleggiando così un rapporto freddo ed incompleto con le donne. Dopo quattro anni

Twist manda una cartolina a Ennis Del Mar per ritrovarsi. Non appena i due amanti si vedono e si scambiano effusioni, la moglie di Del Mar li vede dalla finestra, scoprendo in questo modo il segreto dei due amanti (*figura 124*). Del Mar va con Twist in albergo e ciò che ci viene mostrato questa volta è il dopo amplesso, dove i due amanti parlano e raccontano delle loro vite insoddisfatte. Decidono così di andare in montagna dove tutto è nato. Significativa la sequenza dove Del Mar è a letto con la moglie. La donna dice amareggiata al marito che non riesce a rilassarsi perché non vuole rischiare di rimanere incinta per via di tutte le bollette da pagare allora Del Mar contrabatte che se non vuole avere figli dal proprio marito allora lascia perdere. Allo spettatore non rimane che chiedersi se Del Mar non usi la propria moglie solo per procreare. Consapevoli della realtà adultera del marito, causa anche di frequenti litigi, la coppia nel 1975 divorzia. Emblematica anche la scelta di non mostrare le scene di sesso di Twist quando va in Messico per avere rapporti sessuali a pagamento con altri uomini. Importante la scena dove durante un pranzo in famiglia, il suocero di Twist dice che se vuole che il figlio diventi un uomo deve guardare la partita di calcio in TV. Twist però, dopo tanti anni, reagisce spegnendo la televisione e dicendo che il proprio figlio deve rispettare le disposizioni della madre, mangiando senza guardare la TV (*figura 125*). Significativa perché in primis Twist finalmente riesce a ribellarsi all'autarchia "maschile" del suocero e poi, cosa da non sottovalutare, in questa semplice scena viene riassunto quello che era il substrato socio-culturale di quel periodo dove la figura maschile era prevalente e dove molti stereotipi e preconcetti prettamente maschilisti erano diffusi. Dall'inquadratura della famiglia di Twist si passa all'inquadratura della tavola di Ennis Del Mar (*figura 126*), a lui però non va bene, litiga infatti con la ex moglie, abbandonando così la cena.

Nonostante Del Mar incontri un'altra donna in un locale e Twist si intrattiene in un'altra storia clandestina, i due amanti si ritrovano tra le montagne di Brokeback, finendo sempre per amarsi e confessarsi l'un l'altro i propri sogni e i desideri più reconditi ed irrequieti (*figura 127*). Drammatica la scena in cui si rivedono per l'ultima volta dove il presagio di morte viene quasi percepito dalla frase che Twist dice a Del Mar "tutto nasce e finisce qui. Non ci resta che Brokeback Mountain". Dopo quest'incontro lo spettatore, come lo stesso Del Mar, viene a conoscenza della morte di Twist attraverso una telefonata tra Ennis e la moglie di Twist. Freddamente ci viene detto che Twist è morto in un incidente ma Del Mar immagina che in realtà sia stato ucciso per via delle sue preferenze sessuali. L'amante si reca così dai genitori di Twist

per chiedere di portare parte delle sue ceneri a Brokeback Mountain, come da volontà di Twist. Il padre di Twist confessa ad Ennis che sapevano del loro rapporto, ne parla senza problemi e reticenze, e che ultimamente il figlio aveva una relazione con un altro uomo. Del Mar affranto sia dalla perdita di Twist e sia dalla rivelazione, va nella stanza di Twist per prendere qualcosa come ricordo materiale della sua esistenza, trova così una camicia indossata a Brokeback Mountain e l'abbraccia quasi in cerca della presenza di Twist (*figura 128*). Alla fine del film la figlia di Del Mar, Alma Junior, va a trovare il padre per comunicargli che si sposa. Quando va via la ragazza dimentica il maglione blu all'interno della roulotte, Del Mar apre l'armadio per conservarlo. Viene inquadrata la camicia di Twist e la cartolina di Brokeback Mountain (*figura 129*). Del Mar dice "Jack io giuro". Con questa frase enigmatica e malinconica finisce il film, lasciando allo spettatore un senso profondo di amarezza e tristezza.

*Fig. 120 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 121 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 122 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 123 - Foto di Elliot Erwitt California (1955)*



*Fig. 124 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 125 - I segreti di Brokeback Mountain*





*Fig. 126 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 127 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 128 - I segreti di Brokeback Mountain*



*Fig. 129 - I segreti di Brokeback Mountain*



### 5.3 Un amore transnazionale

L'entrata del cinema cinese all'interno del panorama internazionale cinematografico corrisponde con l'avvento del cinema "transnazionale". Sebbene il cinema cinese copre un ampio terreno geografico e storico come la Cina continentale, Taiwan, Hong Kong ed alcune comunità cinesi oltreoceano, molti registi si sono affermati a livello internazionale a partire dalla metà degli anni Ottanta grazie ai numerosi premi vinti e all'aumento degli spettatori e degli appassionati in tutto il mondo. L'industria cinematografica cinese, con questa crescente popolarità, dalla metà degli anni Novanta ha attirato capitali stranieri sia a livello tecnico sia a livello produttivo ed è stata coinvolta frequentemente in coproduzioni. Il cinema transnazionale nel caso cinese, come nel resto del mondo, è il risultato della globalizzazione dei meccanismi di produzione, distribuzione e del consumo dell'industria cinematografica (Sheldon Hsiao-peng Lu, 1997). Il 2000, con il fenomenale successo globale de *La Tigre e il dragone* di Ang Lee, una co-produzione internazionale con cast e troupe internazionali, segna una nuova era per il cinema cinese transnazionale. In termini di finanziamento, gli investimenti esteri sono sempre più diffusi e sempre più orientati verso la produzione di film commerciali. In termini di casting, è diventato di moda mescolare le star cinesi con le star occidentali, in parte per generare interesse in un pubblico sempre più vasto, ma anche per rendere il prodotto transnazionale. In termini di distribuzione dai primi anni Novanta un numero sempre più crescente di film cinesi è entrato nei circuiti d'essai occidentali, riscuotendo successo all'interno del mercato internazionale. In termini di proiezioni, la Repubblica Popolare Cinese ha aperto il suo mercato a Hong Kong, come fece con Hollywood. Inoltre, i film della Generazione urbana, ovvero quelli prodotti senza permessi, vennero spesso proiettati ai festival internazionali, diventando più conosciuti all'estero che non in Cina. In termini di tematiche, l'immaginario transnazionale è stato fondamentale per la maggior parte dei film, non solo per le immagini urbane ma anche per la trama, la caratterizzazione dei personaggi, i dialoghi e la musica. In breve, all'inizio del nuovo millennio, il cinema cinese è diventato transnazionale in tutti gli aspetti (Yingjing Zhang, 2004). La critica cinematografica ha trovato, quindi, nella chiave transnazionale una lettura per quei film prodotti all'estero e che vengono distribuiti a livello internazionale e che per i quali il pubblico di riferimento è un pubblico internazionale.

Si possono così trovare casi di film diretti all'estero da registi cinesi con attori non cinesi (Berry, 2011).

Fig. 130 – La copertina dell'edizione inglese di *Un bacio romantico*



Uno dei primi e più recenti esempi è *Un bacio romantico* (*My Blueberry Nights*, 2007), prima pellicola in inglese di Wong Kar-wai, definita dallo stesso regista come la storia di una donna che prende la strada più lunga per incontrare l'uomo dei suoi sogni. Il film, pur prevedendo le riprese negli Stati Uniti e un cast anglofono, è interamente finanziato con capitali cantonesi e francesi (Alovisio, 2010). Dal punto di vista del cast e della troupe ci sono molte novità. Per la prima volta Wong Kar-wai firma una sceneggiatura con un collaboratore, spinto a questa scelta dalla sua non perfetta padronanza della lingua inglese. L'altro autore dello script è il noto giallista newyorchese Lawrence Block. La direzione della fotografia è affidata a Darius Khondji. Ma le sorprese più significative arrivano dal cast. Wong Kar-wai sceglie la famosa cantante Norah Jones perché cerca, non l'attore, ma la personalità. Il suo lavoro sui personaggi è soprattutto un tentativo di dare una forma filmica alla personalità di chi li interpreta (Alovisio, 2010). La protagonista, interpretata da Norah Jones, parte per un lungo viaggio per ritrovare se stessa e soprattutto per riuscire a superare il tradimento dell'ex fidanzato. Elizabeth cerca anche di superare la perdita e la mancanza di fiducia nell'amore sebbene durante il suo viaggio vivrà o meglio condividerà storie d'amore e di sofferenza altrui. In primis c'è la storia di Jeremy, interpretato da Jude Law, il proprietario del locale dove all'inizio va per cercare il suo ex. Jeremy è un uomo che vive con la speranza di poter riuscire ad aprire "le porte chiuse in passato" e proprio per questo rimane intrappolato all'interno del suo locale senza mettersi mai in gioco. La seconda storia di tradimento e separazione è quella del poliziotto che Elizabeth conosce durante il suo primo lavoro: Arnie è un uomo che ama ancora la sua

ex moglie, non accettando così la sua perdita si ubriaca al bar tutte le notti in solitudine. La terza storia è quella di Leslie, interpretata da Natalie Portman, una giovane giocatrice d'azzardo che non riesce ad affrontare il proprio padre. Quando Elizabeth conosce Leslie e le presta i propri risparmi, proprio in quel momento la protagonista supera la sua stasi e cambia effettivamente pagina, andando all'avventura, accompagna infatti Leslie dal padre che scopriranno essere morto. Elizabeth scoprirà anche che Leslie le ha mentito riguardo la perdita dei suoi risparmi, la giocatrice infatti voleva una compagna di viaggio per affrontare il padre. Alla fine quando la protagonista lascia Leslie per ritornare a casa scrive a Jeremy: "Mio caro Jeremy negli ultimi giorni mi hanno insegnato a non fidarmi di nessuno ma sono contenta di non aver imparato la lezione.. a volte gli altri sono per noi come uno specchio che ci definisce e ci dice come siamo fatti ed ogni volta che rifletto capisco sempre di più che mi piaccio così come sono". Riesce quindi ad accettarsi e poter quindi ricominciare ad amare. Lo stesso passaggio avviene per Jeremy nel momento in cui ritorna nel locale la sua ex, interpretata dalla cantante Chan Marshall. In quella scena Jeremy riesce a superare quella fase di stasi sentimentale in cui si ritrova per via delle fuga/abbandono improvviso della ex. Emblematica la frase che la ragazza pronuncia "a volte anche se hai la chiave la porta non si apre comunque". Segnando così la svolta sentimentale per il ragazzo. Forse per la prima volta, almeno in termini così espliciti, il regista lega il doloroso epilogo di un amore fallito al prologo di un amore nuovo, finalmente e pienamente vivibile (Alovisio, 2010). Nel processo di avvicinamento tra Jeremy ed Elizabeth, una tappa decisiva, annunciata nella sua importanza già nel titolo del film *My Blueberry Nights*, è il momento in cui la ragazza assaggia la torta al mirtillo (*figura 131*), ripreso in piano ravvicinato diretto. Questo primo piano arriva però all'apice di una sequenza in cui i due protagonisti sono inquadrati spesso attraverso un vetro (*figura 132*), non solo quello della vetrina, ma anche quello del bancone dei dolci, quasi come se questo proiettasse all'esterno, nella sua concreta fisicità di superficie opaca, i punti di vista dei due personaggi, ancora inclini a guardarsi a distanza (Alovisio, 2010). Nel cinema di Wong Kar-wai la partenza, l'allontanarsi da un luogo e l'eventuale avvicinarsi a una meta sono tutte azioni sempre associate al tentativo, non sempre risolto, di avviare un processo di cambiamento (Alovisio, 2010). L'amore quindi come gioco d'azzardo, come sofferenza, come viaggio, come scoperta di se stessi. *Un bacio romantico* è pura poesia visiva.

*Fig. 131 - Un bacio romantico*



*Fig. 132 - Un bacio romantico*



Sono importanti le telefonate che nell'incipit vengono fatte da Elizabeth per sapere se il suo ragazzo è stato nel locale di Jeremy e successivamente le telefonate che fa Jeremy per cercare Elizabeth dopo che riceve la prima cartolina. Elementi emblematici sono: le cartoline che Elizabeth scrive a Jeremy durante il suo percorso di riscoperta, le videoregistrazioni del locale di Jeremy e le chiavi che conserva nella sfera di vetro (*figura 132*). Altri elementi o motivi ricorrenti nella filmografia e nell'estetica di Wong Kar-Wai sono: il treno (*figura 133*), il tema del cibo (*figura 134*) e le inquadrature dei vetri dei locali con le scritte del negozio (*figura 137, 138 e 139*), tutti elementi visivi e narrativi che si vedono in *Happy Together*. Inoltre anche le inquadrature dell'orologio appeso al muro (*figura 140*) e del cibo ricorrono anch'essi in un film precedente, *In the mood for love*.

*Fig. 132 - Un bacio romantico*



*Fig. 133 - Un bacio romantico*



*Fig. 134 - Un bacio romantico*



*Fig. 137 - Un bacio romantico*



*Fig. 138 - Un bacio romantico*



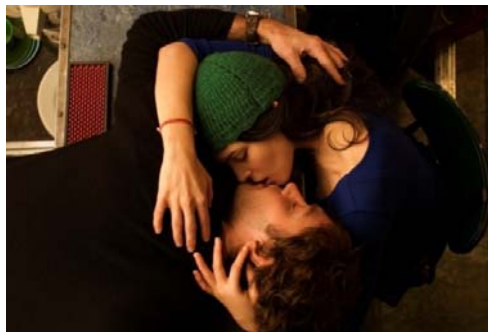
*Fig. 139 - Un bacio romantico*



*Fig. 140 - Un bacio romantico*



*Fig. 141 - Un bacio romantico*



*Fig. 142 - Un bacio romantico*



*Fig. 143 - Un bacio romantico*



## Conclusione

Questo breve viaggio sentimentale ha avuto inizio nella Shanghai del periodo d'oro degli anni Venti e Trenta, periodo in cui la società cinese mondana manifestava una forte tendenza al rinnovamento e all'occidentalizzazione. Il cinema di Shanghai di quel periodo era inimitabile ed unico grazie alla particolare fusione di elementi come la ricchezza commerciale, l'impegno politico e la sperimentazione artistica. Due sono i filoni principali: il primo è il filone sociale, che viene trattato in particolare dai registi che sostengono il movimento cinematografico di sinistra. Il secondo filone è quello d'intrattenimento come ad esempio i film di arti marziali. All'interno del filone sociale si trovano due sottofiloni: il tema della città e il tema della donna che molto spesso interagiscono tra di loro. La società urbana e la vita mondana, infatti, scaturiscono le contraddizioni della modernità e spesso la donna diventa elemento attorno al quale creare una storia, dove i valori confuciani vengono scardinati dai vizi. Esempificativo è *La donna nuova* di Cai Chusheng, ideato e prodotto nel 1934 che vede protagonista Ruan Lingyu, diva che interpreta con sensualità ed orgoglio donne moderne che cercano di evadere dalla propria realtà senza successo. Il periodo d'oro della cinematografia cinese presenta una preponderante contaminazione di elementi occidentali, soprattutto di stampo hollywoodiano e sovietico, poiché i cineasti, in assenza di un canone nazionale definito, fanno riferimento alla produzione cinematografica occidentale. Un esempio è dato nel 1937 da *Angeli della strada* di Yuan Muzhi dove i richiami alla tradizione si alternano a numerosi elementi occidentali.

Dopo l'occupazione giapponese il cinema cinese ritorna agli antichi splendori e nel 1948 viene prodotto *Primavera in una piccola città* di Fei Mu, classico prototipo del genere cinematografico *wenyipian* dove trionfa l'etica della rinuncia ai propri sogni e ai desideri sessuali in quanto unica soluzione per sublimare l'intensità del proprio amore, senza rinunciare alla propria vita coniugale.

Prima del 1949 il cinema cinese è al passo con il cinema mondiale ma dopo la vittoria del Partito Comunista avviene la fondazione del nuovo cinema socialista. Nel 1964 viene lanciata la Rivoluzione Culturale ma la data ufficiale dell'inizio della Rivoluzione Culturale è il maggio del 1966. Tutta la produzione a livello culturale deve fare riferimento alle otto opere modello imposte dagli organi del Partito Comunista Cinese. Il sistema cinematografico viene così usato esclusivamente a fine didattico e propagandistico per il regime. Le tematiche da proporre al pubblico vengono



rigidamente definite dall'Ufficio Cinema e la libertà di espressione viene così limitata fino agli anni Ottanta. Un film significativo di questo periodo è *Sorelle del palcoscenico* diretto da Xie Jin nel 1964. Il finale del film, imposto a seguito dell'avvio della Rivoluzione Culturale, è emblematico del mutato clima politico.

Il 1976 è la data in cui la Rivoluzione Culturale ha fine, ma solo nel 1978 riaprono gli istituti e le scuole di cinema. La quinta classe di studenti che si laurea alla Beijing Film Academy viene chiamata la Quinta generazione. Inizialmente i film di questi registi rappresentano la transizione dal periodo socialista al periodo del capitalismo, dell'urbanizzazione e della commercializzazione, rappresentando una società schiacciata dalla propria tradizione e dalla estremizzazione dell'epoca appena conclusa in quanto risposta alle forzature e al monopolio politico del decennio della Rivoluzione Culturale sulla produzione culturale. Inizialmente non ebbero successo con il grande pubblico, ma questi registi ebbero la forza di andare oltre e di proporre i propri film all'estero. Emblematici sono *Addio mia concubina* di Chen Kaige, *Lanterne Rosse* e *La strada verso casa* di Zhang Yimou,. La diva di maggior successo di questo periodo è Gong Li, conosciuta a livello internazionale grazie ai film di Zhang Yimou, interpreta personaggi caratterizzati da una sessualità ostacolata dai patriarchi feudali e da cui cercano di liberarsi attraverso un partner sessuale. Simboleggia così una donna sensuale e moderna, metafora di una Cina sofferente che si dibatte nel mercato globale.

Nella prima metà del 1993 l'Ufficio Cinema promosse numerose politiche tra cui il divieto di sostenere la produzione del cinema indipendente. La comparsa dei registi indipendenti, infatti, rappresentava per gli studi cinematografici statali la perdita di risorse economiche. Molti di questi registi presentarono al mercato estero i propri film senza essere approvati dalla censura cinese. Questa generazione si contraddistingue dalla precedente per la voglia di narrare la Cina del presente e della realtà, senza metafore e simboli. La città è il luogo prediletto di questo cinema ed in particolare gli spazi della città che subiscono la devastazione urbana per la costruzione di nuovi edifici in stile occidentale. I protagonisti sono quelli del sottobosco urbano: prostitute, artisti, personaggi bohémien ed emarginati. Uno dei registi più significativi di questa generazione è Jia Zhangke, considerato da molti il padre del realismo cinematografico cinese. Nel 1997 in mancanza di budget consistenti a supporto della produzione cinematografica, Jia Zhangke sceglie di girare *Xiao Wu*. Il risultato è quello di un film/documentario che immerge lo spettatore nella realtà rumorosa di una città di provincia. Jia Zhangke sperimenta diversi linguaggi, stili e codici visivi per tutta la sua

carriera cinematografica, rendendo così il suo percorso una ricerca continua dove alla base delle sue storie si trova l'impossibilità di stabilire rapporti umani. Un esempio dell'evoluzione stilistica è dato da *Still life* del 2006 con il quale ha vinto il Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia.

A partire dagli anni Novanta il cinema cinese entra all'interno del panorama internazionale cinematografico. La critica ha trovato nella chiave transnazionale una lettura per quei film prodotti all'estero e che vengono distribuiti a livello internazionale e che per i quali il pubblico di riferimento è un pubblico internazionale. Si possono così trovare casi di film diretti all'estero da registi cinesi con attori non cinesi. Il 2000 con il fenomenale successo globale de *La Tigre e il dragone* di Ang Lee, una co-produzione internazionale con cast e troupe internazionali, segna una nuova era per il cinema cinese transnazionale. All'interno della vasta produzione cinematografica contemporanea sono presenti temi come lo sguardo al passato. Esempi significativi sono *Center Stage* di Stanley Kwan e *In the mood for love* di Wong Kar-wai, dove il ricordo del passato è nostalgico e la ricerca stilistica evoca emozioni e ricordi. Anche il tema dell'omosessualità viene trattato all'interno del cinema cinese, importanti a tal proposito sono: *Happy Together* con il quale Wong Kar-wai nel 1997 vince il premio per la Miglior Regia al Festival di Cannes ed *I segreti di Brokeback Mountain* di Ang Lee. Entrambi appartenenti alla produzione cinematografica transnazionale dove oriente ed occidente si fondono.

## **Filmografia**

*Il monte Dingjun* (Dingjun Shan), regia di Ren Jingfeng (1905)

*La donna nuova* (Xin nüxing/ Modern Woman), regia di Cai Chusheng (1934)

*Scene di città* (Dushi fenguang/ Scenes of city life), regia di Yuan Muzhi (1935)

*Angeli della strada* (Malu tianshi/ Street Angel), regia di Yuan Muzhi (1937)

*Primavera in una piccola città* (Xiaocheng Zhi Chun / Springtime in a small town),  
regia di Fei Mu (1948)

*Sorelle del palcoscenico* (Wútái Jiěmèi/ Two actresses o Two stage sisters ), regia di  
Xie Jin (1964)

*Lanterne rosse* (Da hong denglong gaogao gua/ Raise the red lantern), regia di Zhang  
Yimou (1991)

*Center Stage* o *The Actress* (Ruǎn Líng Yù/ Center Stage o The Actress ), regia di  
Stanley Kwan (Hong Kong, 1992)

*Addio mia concubina* (Bawang bie ji/ Farewell my concubine), regia di Chen Kaige  
(1993)

*La triade di Shanghai* (Ao a yao yao dao wai pe qiao/ Shanghai Triad), regia di Zhang  
Yimou (1995)

*Xiao Wu* (Xiao Wu/ The Pickpocket), regia di Jia Zhangke (1997)

*Happy together* (Chun gwong cha sit/ Happy together), regia di Wong Kar-Wai (1997)

*La strada verso casa* (Wo dofu quin mu quin/ My father and mother), regia di Zhang  
Yimou (1999)

*In the mood for love* (Huāyàng niánhuá/ In the mood for love), regia di Wong Kar-Wai (Hong Kong, 2000)

*La tigre e il dragone* (Wòhǔ Cánghóngè/ Crouching tiger, hidden dragon), regia di Ang Lee (2000)

*2046* (2046), regia di Wong Kar-Wai (Hong Kong, 2004)

*I segreti di Brokeback Mountain* (Brokeback Mountain), regia di Ang Lee (2005)

*Still Life* (Sanxia hao ren/ Still life), regia di Jia Zhangke (2006)

*Un bacio romantico* (My Blueberry Nights), regia di Wong Kar-Wai (2007)

*Lussuria, seduzione e tradimento* (Se, jie/ Lust, Caution), regia di Ang Lee (2007)

## **Bibliografia**

AA VV (1981) *Storia del cinema vol. IV*, Marsilio, Venezia

Gianni Olla (1982) *Il pianeta Cina dalla storia alla politica*, Cineforum n.213, aprile

Marco Muller (1986) *Cina dietro la Grande Muraglia*, Cinecritica, luglio-settembre

Paul Clark (1987) *Chinese cinema*, Melbourne, Cambridge University Press

Gina Marchetti (1989) *Two stage sisters. The blossoming of a revolutionary aesthetic*, Jump Cut: A Review of Contemporary Media, marzo, num.34

Stephen Theo (1995) *Hong Kong Cinema*, British Film Institute, London

Sheldon Hsiao-peng Lu (1997) *Transnational Chinese Cinemas*, University of Hawaii Press

Giona A. Nazzaro (1997) *Il cinema di Hong Kong*, Le Mani, Recco

Silvio Alovisio, Carlo Chatrion (1997) *Le ceneri del tempo: il cinema di Wong Kar-wai*, Traccedizioni, Piombino

Zhang Yingjin e Xiao Zhiwei (1998) *Encyclopedia of Chinese Film*, Routledge, London

Yingjing Zhang (1999) *Cinema and urban culture in Shanghai*, Stanford University Press, Stanford

Alberto Pezzotta (1999) *Tutto il cinema di Hong Kong*, Baldini e Castaldi, Milano

David Bordwell (2000) *Planet Hong Kong*, Harvard University Press, Cambridge

- Bruno Di Marino (2001) *L'ultimo fotogramma. I finali del cinema*, Editori Riuniti, Roma
- Dai Jinhua (2002) *Cinema and desire: Feminist marxism and cultural politics in the work of Dai Jinhua*, Verso
- Paolo Bertetto (2002) *Introduzione alla storia del cinema*, Utet, Torino
- Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété (2002) *Introduzione all'analisi del film*, Lindau, Torino
- Poshek Fu (2003) *Between Shanghai and Hong Kong*, Stanford: Stanford University Press
- Yingjing Zhang (2004) *Chinese National Cinema*, Routledge, New York
- Leonardo Gliatta (2004) *Wong Kar-wai*, Audino, Roma
- Marco Muller, Elena Pollacchi (2005) *Ombre elettriche – 100 anni di cinema cinese*, Electa, Milano
- Giona A. Nazzaro, Andrea Tagliacozzo (2005) *Il dizionario dei film di Hong Kong*, Libreria Universitaria Editrice, Chieti
- AA. VV. (2005) *62. Mostra Internazionale d'arte Cinematografica*, Electa, Milano
- Peter Brunette (2005) *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago
- (24 January 2006, XII:2) *Yonggang Nu, The Goddess/Shen Nu 1934*, The Buffalo Film Seminars: Conversation about great films with Diane Christine and Bruce Jackson
- Paul Pickowicz, Yingjing Zhang (2006) *From Underground to Independent*, Oxford: Rowman & Littlefield
- Gianni Rondolino, Dario Tomasi (2007) *Manuale del film*, UTET Università, Torino

Zhang Zhen (2007) *The Urban Generation. Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham and London: Duke University Press

Rey Chow (2007) *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*, Columbia University Press, New York

Kevin Latham (2007) *Pop Culture China! Media, arts, and lifestyle*, ABC-CLIO, California

Guido Samarani (2008) *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'impero ad oggi*, Einaudi

Elena Pollacchi (2008) *Conversazione con Stanley Kwan in Da Sodoma a Hollywood*. 23. Torino GLBT Film Festival, Torino: Lindau

Silvio Alovisio (2010) *Wong Kar-Wai, Il castoro cinema*, Milano

Yap Soo Ei, Ji Xing, Nicolai Volland, Yang Lijun, and Paul Pickowicz (2010) *Silence is still golden: women and the metropolis in Early Chinese Cinema*

Song Hwee Lim, Julian Ward (2011) *The Chinese Cinema Book*, British Film Institute

## Sitografia

[www.2046.it](http://www.2046.it)

[www.asianfeast.org](http://www.asianfeast.org)

[www.asianworld.it](http://www.asianworld.it)

[www.austinchronicle.com](http://www.austinchronicle.com)

[www.beijingscene.com](http://www.beijingscene.com)

[www.china-files.com](http://www.china-files.com)

[www.chinaculture.org](http://www.chinaculture.org)

[www.chinesefilms.cn](http://www.chinesefilms.cn)

[www.chinesemirror.com](http://www.chinesemirror.com)

[www.cinaoggi.it](http://www.cinaoggi.it)

[www.cinecriticaweb.it](http://www.cinecriticaweb.it)

[www.cinemadelsilenzio.it](http://www.cinemadelsilenzio.it)

*Il Cinema del silenzio. Rivista di cinema*

[www.cineocchio.altervista.org](http://www.cineocchio.altervista.org)

[www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it)

[www.ejumpcut.org](http://www.ejumpcut.org)

*Jump Cut. A review of contemporary media*

[www.film.tv.it](http://www.film.tv.it)



[www.filmscoop.it](http://www.filmscoop.it)

[www.fuoricircuito.it](http://www.fuoricircuito.it)

[www.hkx.it](http://www.hkx.it)

[www.hollywoodreporter.com](http://www.hollywoodreporter.com)

[www.imdb.it](http://www.imdb.it)

*The Internet Movie Database*

[www.italychina.org](http://www.italychina.org)

[www.lostinmovies.it](http://www.lostinmovies.it)

[www.movieconnection.it](http://www.movieconnection.it)

[www.movieplayer.it](http://www.movieplayer.it)

[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)

[www.mubi.com](http://www.mubi.com)

[www.newscinema.it](http://www.newscinema.it)

[www.noein.it](http://www.noein.it)

[www.offscreen.it](http://www.offscreen.it)

[www.ondacinema.it](http://www.ondacinema.it)

[www.quellicheilcinema.com](http://www.quellicheilcinema.com)

[www.revisioncinema.com](http://www.revisioncinema.com)

[www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

[www.thechinabeat.org](http://www.thechinabeat.org)

[www.trovacinema.repubblica.it](http://www.trovacinema.repubblica.it)

[www.tuttocina.it](http://www.tuttocina.it)

[www.ubu.com](http://www.ubu.com)

[www.whipart.it](http://www.whipart.it)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

[www.wongkarwai.net](http://www.wongkarwai.net)