



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e Culture dell'Asia Orientale

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il cinema indipendente in Cina

Relatore

Ch. Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureanda

Liliana Manzo

Matricola 810520

Anno Accademico

2012 / 2013

Introduzione in cinese

我以这项作业，分析国际电影节与中国独立电影之间的关系。第一部分是透过对中国经济和政治重构的分析，来讨论是所谓的独立世代还是城市世代，才进而导致文化背景的产生，直至一种观看电影的新方式。在第二章，则更仔细地检视在这几年中，中国独立电影在西方电影节中所扮演的多变角色：哪些独立导演对了西方的味，哪些则是的把独立电影，当作是一种真正的抗议形式，经由一群在天安门事件中成长的年轻艺术家，对政权发声。为了完成整体分析，我选择了将重点，放在三个那时期最有代表性的独立导演：张元，王小帅，贾樟柯。

三个导演皆触及了地下电影的关键主题，题材包括边缘社会、中国都市的现代化、残缺家庭、个人主义的崛起以及遭到破坏的儒家思想。

在其中首位接近世界独立电影，并被认可为这项运动的创始人，毫无疑问的是张元。他的电影走向偏记录片，也拥有第一部由私人资助的影片。有时，张元的电影能触动人心，因而募到资

金，他创造的崭新募款方式，吸引许多外国制作人的注意，但想当然，他的电影都是小成本制作。张元把注意力都放在那些被认为是边缘化，甚至可说是中国现代社会弃儿的人身上，他比前辈们都来得重视这个议题。

而第二位的王小帅导演，则将焦点放到了农村与城市之间的冲突。他作品中的角色，总是在都市和家乡农村间游移，（或者虽然已经长大成人，但在都市林立下，希望回归简单的生活，减少追求物质生活和远离竞争）。

以上面所提及的特点来说，王小帅的电影比张元的电影还来的好亲近，他对于农村和城市之间的观察，是出于自身的离乡经验。最后一位我要分析的导演为贾樟柯，他的电影作品简直颠覆了中国的电影制作公式(独立和非独立皆是)。他的电影多间接描写 90 后的颓废，而社会持续发展壮大，形成了中国年轻人的黄金年代。贾樟柯是三个之中，第一个批评公开媒体的导演，无论是电视，手机，呼叫机，都会在他的电影中出现，且扮演重要的一员，并形成一种物质象征，象征这个社会越来越多人投向科技，而不是建立人与人之间的关系。

最后我认为，关于独立电影的现状与分析，得以（尤其是独立电影节）讨论中华人民共和国作为结束。在选举之后，大家看到了习近平势力的崛起，中国在加强审查这个过程中，似乎也在故步自封。

在这样的现实之下，独立电影正在经历一段非常苦的日子，且他们会发现越来越难以在中国境内寻找出路。

Indice

AVVERTENZE	7
INTRODUZIONE	8
CAPITOLO 1	
1.1 La settima arte dopo Tiananmen	10
1.2 I primi dibattiti sulla generazione <i>underground</i>	13
1.3 Il dibattito sulla nomenclatura	16
1.4 La critica cinematografica cinese: meriti e difetti dei film underground	19
CAPITOLO 2	
2.1 L'appetibilità dei film indipendenti nei festival internazionali e le riforme economiche del mercato cinematografico	22
2.2 La questione dell' <i>audience</i> : a quale genere di pubblico sono destinati i film indipendenti?	31
2.3 Come, quando e in quali casi operano gli organi di censura	35
ZHANG YUAN	
3.1 Biografia e Filmografia	39
3.2 Analisi dei temi	52
WANG XIAOSHUAI	
4.1 Biografia e filmografia	58
4.2 Analisi dei temi	65

JIA ZHANGKE

5.1 Biografia e filmografia _____	73
5.2 Analisi dei temi _____	82

CAPITOLO 6

6.1 I festival indipendenti in Cina: l'intervento della censura ____	91
--	----

Bibliografia _____	96
---------------------------	-----------

Filmografia _____	102
--------------------------	------------

Avvertenze

Nella presente trattazione i termini cinesi sono trascritti secondo il sistema ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare Cinese, noto come *pinyin*. Nel menzionare i titoli dei film si è deciso di utilizzare sempre il loro titolo originale (e non quello internazionale), inoltre, alla prima occorrenza del titolo, verrà indicato quanto segue:

- film senza distribuzione italiana: *titolo originale (titolo internazionale / traduzione letterale del titolo originale, regia, anno)*. Es: *Qing Hong* 青红 (Shanghai Dreams / Sogni di Shanghai, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2005)

- film con distribuzione italiana: *titolo originale (traduzione letterale del titolo originale [se diverso dal titolo di distribuzione italiana] / titolo di distribuzione italiana, regia, anno)*. Es: *Diexue shuangxiong* 喋血双雄 (The Killer, John Woo 吴宇森, 1989)

INTRODUZIONE

Con questo lavoro mi propongo di esaminare il rapporto tra i Festival cinematografici internazionali e il cinema indipendente cinese.

Il primo capitolo è dedicato a un esame generale della generazione indipendente o *urban generation* attraverso un'analisi delle riforme economiche e politiche che hanno creato il background culturale che ha poi permesso la nascita di un nuovo modo di concepire la cinematografia in Cina.

Nel secondo capitolo esamino più da vicino la posizione dei registi indipendenti cinesi all'interno dei festival cinematografici occidentali prendendo in considerazione le varie ipotesi formulate negli anni: quella che inquadra i registi indipendenti come artisti che lavorano per compiacere il gusto occidentale e quella che invece sostiene che i film indipendenti siano il frutto di una vera e propria forma di protesta, da parte di un gruppo di giovani artisti cresciuti all'indomani dell'incidente di Piazza Tiananmen, nei confronti di un regime che non dà voce a tutte le forme di espressione.

Completata l'analisi generale ho scelto di focalizzarmi sugli aspetti principali che distinguono i registi della generazione indipendente prendendo in esame tre fra i più importanti esponenti del movimento: Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai e Jia Zhangke.

Tutti e tre i registi hanno toccato i temi fondamentali della cinematografia indipendente, soggetti ai margini della società, l'urbanizzazione sempre crescente della Cina moderna, la mancanza di una sfera familiare, il crescente individualismo nella società e la distruzione del principio dei rapporti

confuciani.

Il primo ad avvicinarsi al mondo del cinema indipendente, e per questo considerato il capostipite di questa corrente, è stato senza dubbio Zhang Yuan.

Il suo cinema, di stampo quasi documentaristico, è stato il primo ad essere finanziato privatamente.

Zhang Yuan, talvolta, si mosse in prima persona per procurare i fondi per i suoi film, creando così un nuovo modo di cercare finanziamenti e attirando l'attenzione di molti produttori stranieri.

Il suo cinema non si è certo distinto esclusivamente per come ha raggiunto il budget necessario per la messa in produzione.

La sua attenzione per quelle persone considerate marginali, quasi reiette nella moderna società cinese lo hanno fatto emergere rispetto ai suoi predecessori.

Wang Xiaoshuai, il secondo regista preso in esame, si concentra invece sul conflitto tra paesaggio urbano e paesaggio rurale.

I suoi protagonisti sono sempre preda del conflitto tra vita moderna e radici rurali (o viceversa sono cresciuti nel pieno della rivoluzione urbana e auspicano un ritorno a una vita più semplice e meno animata dal materialismo e dalla competizione).

In questo senso, la produzione di Wang è da considerarsi più intimista rispetto a quella di Zhang Yuan, il suo rapporto con il binomio campagna/città deriva infatti dalla sua esperienza personale come immigrato.

L'ultimo regista analizzato è Jia Zhangke che con la sua produzione cinematografica ha letteralmente rivoluzionato il modo di fare cinema (indipendente e non) in Cina.

I suoi film hanno puntato l'obiettivo sulla cruda e decadente realtà della generazione cresciuta negli anni novanta mettendo sotto esame, per via indiretta, la società nella quale si è cresciuta e formata la gioventù cinese di fine

millennio.

Jia è stato tra i primi a criticare più o meno apertamente i nuovi mezzi di comunicazione, la televisione, i telefoni cellulari, i cercapersone, sono tutti media che trovano uno spazio importante nei suoi film e diventano il simbolo materiale di una società in cui l'individuo è sempre più abbandonato a sé stesso e alla tecnologia piuttosto che ai rapporti umani.

Ho ritenuto necessario concludere questa trattazione con l'analisi dell'attuale situazione del cinema indipendente (soprattutto dei festival indipendenti) nella Repubblica Popolare Cinese.

All'indomani delle elezioni che hanno visto salire al potere il nuovo presidente Xi Jinping, la RPC sembra essersi chiusa su sé stessa in un processo sempre crescente di auto-censura.

In questo nuovo tipo di realtà, il cinema indipendente sta vivendo giorni durissimi e fatica sempre più a trovare sbocchi sul territorio cinese.

CAPITOLO 1

1.1 La settima arte dopo Tiananmen

Nel Dicembre del 1978, durante la terza sessione plenaria del congresso del Partito Comunista Cinese, Deng Xiao Ping propose una serie di riforme economiche destinate a cambiare per sempre il volto della Repubblica Popolare Cinese rendendolo sia un paese statalista sia capitalista, una nazione governata da un regime autoritario facente capo al PCC ma aperta al libero mercato e quindi anche agli effetti della globalizzazione.

In un panorama economico e politico così peculiare, è stato inevitabile per la settima arte assumere un ruolo di rilievo: nei primi anni ottanta, all'indomani delle riforme economiche di Deng Xiao Ping, il cinema era sia il mezzo attraverso cui il partito esplorava la buia fase storica legata al periodo della Banda Dei Quattro, sia il mezzo tramite cui erano presi in esame nuovi soggetti e nuovi temi.

I maggiori cambiamenti si faranno registrare soprattutto nell'ambito produttivo della cinematografia cinese, nuova linfa e impulsi propositivi verranno trasmessi attraverso l'apertura di molti nuovi studi statali e alla riapertura dell'Accademia del Cinema di Pechino.

Tutti questi fattori condurranno all'avvento della Quinta Generazione, un gruppo di registi che opererà principalmente negli anni ottanta e che contava tra le sue fila nomi del calibro di Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou e Cheng Kaige.

Il tipo di produzione di questi registi continuerà a rendere omaggi impliciti al regime attraverso film che sposteranno più spesso anziché no l'opinione politica promossa dal governo rifuggendo l'esamina dell'identità pubblica del partito a favore di un cinema che contrappone all'immaginario della propaganda politica allegorie storiche idealizzate.

In sostanza, la vita quotidiana è ancora ben lontana dai grandi schermi in questo periodo.

La situazione sarà sconvolta nel giugno del 1989: gli accadimenti di piazza Tiananmen rappresentarono un punto di rottura netto rispetto a passato più recente.

Quegli eventi cambiarono radicalmente il paradigma della rappresentazione cinematografica in Cina e contemporaneamente segnarono il momento dell'accesso del paese al sistema globale dei network.

Di quegli eventi, infatti, fu un'immagine a fare velocemente il giro del globo suscitando scalpore, creando un precedente di *leak* di informazioni fuori dal controllo censorio del partito: la foto di uno studente disarmato che andava incontro a 4 *tank* completamente solo sarebbe diventata l'emblema di un'intera generazione e icona, per l'occidente, di un paese dal regime totalitario e anti democratico.

In campo cinematografico, quel 4 giugno, ebbe una risonanza quasi immediata.

Il mondo occidentale, ancora sotto shock, cercava indirettamente nel cinema cinese una sorta di riscatto a quell'atto anti-democratico, a quella violazione dei diritti umani, voleva vedere una sorta di ribellione volta a un mutamento e al sovvertimento dello status-quo, la volontà di portare avanti quel cambiamento che era stato soppresso in maniera violenta dall'esercito.

La situazione post Tiananmen si presentava così: da una parte il governo cercava di infondere nuova linfa ai film storico-rivoluzionari operando dure censure nei confronti di coloro che non seguivano le direttive governative, dall'altro si verificò un generale disinteresse pubblico nei confronti di questi film così prepotentemente pregni di connotati ideologici.

Gli ex registi della quinta generazione si dispersero e molti videro le rispettive carriere virare verso il tramonto.

L'ambito cinematografico in cui il cambiamento fu più palese fu senza dubbio il processo produttivo con la comparsa di una nuova generazione di registi, un nuovo gruppo che doveva porsi in contrapposizione con il regime e dalla parte dei più deboli.

A rappresentare quella fetta di società in sfida contro il regime emergerà un nuovo gruppo di registi che sarà poi conosciuto come la "sesta generazione" o "generazione indipendente".

Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, He Jiangjun, Ning Dai e Wu Wenguang, questi sono i nomi di alcuni dei registi che svilupperanno la particolare capacità di raccontare e richiamare i fatti di piazza Tiananmen senza tuttavia rappresentarli direttamente nei loro film.

L'eco di quella ferita nel cuore della democrazia sarà presente nei loro film in maniera indiretta, come ad esempio nel primo cortometraggio di Jia Zhang-Ke *You yi tian, zai Beijing* (One Day In Beijing, Jia Zhangke 贾樟柯, 1999) o ancora in *Dong ci bian wai* (Conjugation, Emily Tang 唐晓白, 2001).

I lavori di questa generazione andranno rispecchiando un senso di alienazione da se stessi, una silenziosa contemplazione di una sconfitta: quella della società cinese e dei suoi diritti calpestati dal regime.

1.2 I primi dibattiti sulla generazione *underground*

Il gruppo di cineasti generalmente associato con il termine *underground* si costituisce per lo più di allievi usciti dalla *Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院 (Beijing Film Academy – BFA), l'Accademia di cinema di Pechino.¹

Questo gruppo di studenti si distingue per la sua produzione “fuori dal sistema”; i loro lavori raramente vengono sottoposti al normale iter burocratico cinese per ottenere un visto di distribuzione.

Questo è uno dei motivi per cui i loro film hanno ben presto assunto la connotazione di film *underground*.

Questo gruppo di cineasti si divide a sua volta in più branche:

- 1) Coloro che lavorano anche all'interno degli studi statali.
- 2) Quelli che non operano mai nel mercato *mainstream*.
- 3) Quelli che si muovono liberamente tra entrambe le correnti.

Proprio in virtù del suo operare al di fuori dei canali ufficiali, a questo movimento non è mai stata attribuita un'etichetta che permetta una netta classificazione.

¹ Fu fondata nel maggio del 1950 e chiamata *Performance Art Institution of the Film Bureau of the Ministry of Culture*. Durante il suo primo anno contava circa 38 studenti. La scuola cambiò nome 3 volte fino a giungere all'attuale nomenclatura il 1 giugno del 1956. La Beijing Film Academy è l'istituzione dove si sono formati i principali registi della quarta, quinta e sesta generazione. Tra i suoi alumni più celebri troviamo Tian Zhuangzhaung, Chen Kaige, Zhang Yimou, Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan e Jia Zhangke.

Non è avvenuto insomma quel processo che aveva portato a determinare una nomenclatura numerica come era avvenuto per la quarta generazione e la quinta generazione di registi cinesi.

Si parla spesso, in riferimento al gruppo di cineasti che ha operato negli anni novanta, come di “sesta generazione” o ancora di generazione “underground”. In particolare la critica cinematografica cinese ha cercato valide alternative al termine *underground* nel tentativo di evitare la potenziale valenza sovversiva implicita nel termine.

Intorno alla denominazione e all’effettiva accettazione dei lavori di questa generazione, se così si può definirla a questo punto, è in corso tuttora un dibattito; tre occasioni in particolare sono state fondamentali per questa discussione: la prima nel maggio del 1995 durante una cerimonia per celebrare il successo della Beijing Film Academy.

Pur trattandosi di un’occasione formale, questo convegno fu a tutti gli effetti il primo luogo dove si tentò di iniziare un dibattito in merito alla generazione *underground*.

L’attenzione degli studenti dell’Accademia di cinema di Pechino fu posta sui film la cui creazione era avvenuta al di fuori dei normali canali di produzione e distribuzione.²

La seconda occasione di dibattito si verificò nel 1999 in un convegno organizzato dalla China Filmmakers Association, dalla China Film Corporation e dalla Beijing Film Studio.

² Articoli riassuntivi del dibattito avvenuto durante il simposio furono pubblicati nella rivista della Beijing Film Academy, collaborarono alla stesura del numero numerosi esponenti del corpo docenti dell’Accademia tra cui: Han Xiaolei, Zhong Dafeng e Huang Shixian.

Alcuni esponenti della generazione *underground*, uno fra tutti fu Wang Xiaoshuai, furono invitati a confrontarsi con funzionari culturali governativi, manager di studi statali e studenti delle accademie cinematografiche nazionali. Quest'evento è considerato il vero e proprio spartiacque che finirà con il segnare una condotta più morbida da parte del governo nei confronti dei film e degli esponenti della generazione *underground*³.

Il terzo simposio si svolse a Shanghai nel 2002 e vide un confronto tra membri prominenti della generazione indipendente dialogare apertamente con colleghi che operavano invece nel *mainstream*.⁴

Questi furono i tre momenti che diedero inizio ad una più approfondita discussione in Cina in merito alla produzione della generazione "indipendente".

1.3 Il dibattito sulla nomenclatura

Storicamente i registi in Cina sono suddivisi in generazioni.

Sono raggruppati nella stessa generazione registi che si sono diplomati nello stesso anno alla Beijing Film Academy e i cui stili trovano punti di congiunzione.

³ Alcuni estratti del dibattito furono pubblicati nel gennaio del 2000 nella rivista *Dianying yishu*.

⁴ XIHE Chen e CHAUN Shi, *Duoyuan yujing zhong de xinshengdai dianying* (Newborn Generation Films in Multiple Context), Xuelin Chubanshe, 2003.

Per quanto riguarda i registi che si sono diplomati alla fine degli anni ottanta il normale iter di nomenclatura avrebbe previsto per loro di essere considerati come la “sesta generazione”.

Quest’etichetta numerica è stata però rifiutata dagli stessi registi. Tuttora è in corso un dibattito tra i critici cinematografici cinesi per trovare un nome da dare a questo gruppo.

Una diversa nomenclatura incide, infatti, sul giudizio generale sui loro meriti artistici e sull’opinione politica che si va ad attribuire al gruppo nella sua totalità.

Il dibattito è centrato sull’utilizzo di due termini: *underground* e indipendenti. Il termine “registi indipendenti” *duli yingren* 独立影人 fu accettato da molti critici cinematografici in quanto potevano riconoscere a questo gruppo meriti artistici nell’aver esplorato tecniche cinematografiche sperimentali esulando da quanto appreso in accademia e prendendo l’iniziativa in maniera “indipendente”.

Durante il simposio del 1999, molti osservarono che il minimo comune denominatore tra questi registi era la centralità concettuale e tematica che aveva la figura dell’individuo nei loro lavori.

Nella tecnica si trattava spesso di lavori imperfetti e i temi politici trattati divergevano in maniera sostanziale da quanto approvato dal governo. La centralità di soggetti emarginati dalla società e la delicatezza degli argomenti politici trattati aveva spesso reso i loro lavori oggetto della censura cinematografica. Per questo motivo il termine “indipendente” è spesso preferito a quello *underground*, una parola che indica qualcosa che non avviene “alla luce del sole”.

Alcuni critici tuttavia non si sono trovati d’accordo né con il termine indipendente né con il termine *underground* sostenendo che se comparati alle

precedenti generazioni, questo gruppo di cineasti aveva senza dubbio evidenti caratteristiche comuni e che quindi il termine di designazione più corretto avrebbe comunque dovuto essere quello di “sesta generazione”.

L’esplorazione di soggetti non convenzionali, la scelta della struttura narrativa, l’interesse per il sociale e una politica non avallata dal governo, l’ossessione con l’approfondimento psicologico dei personaggi, si trattava di temi e tecniche comuni che staccavano nettamente i loro film dal canone *mainstream* stabilito dalla quinta generazione.

Essere innovativi nella tecnica e nelle tematiche è una delle principali preoccupazioni di questi registi.

Il problema principale della ricerca di punti di congiunzione tra questi cineasti è la perdita di focalizzazione sugli elementi che invece li contraddistinguono nella loro singolarità, si perdono così di vista i vari “marchi di fabbrica” dei singoli membri del gruppo.

Per questo motivo il critico cinematografico Han Xiaolei rifiuta il termine “generazione” per designare questi registi.

Egli dichiara che l’emergere dei film *underground* segna un punto di rottura netto rispetto al canone, l’arrivo di un cinema basato su una matrice individualistica. Venne così coniato un nuovo termine di designazione: *me-ismo* 我我主义.

L’obiettivo era quello di caratterizzare l’orientamento ideologico dei film e dei registi *underground* ponendo l’accento sull’individualismo e la soggettività a lungo repressi e soppressi nella storia della Cina.

In questa prospettiva i film *underground* si prendono il merito culturale di aver riportato sullo schermo la soggettività individuale rompendo con la precedente generazione che, abbracciato il *mainstream*, aveva finito con il perdersi nella meta-storia.

Il me-me-ismo non va letto come egocentrismo ma come un rifiuto netto nei confronti dell'egemonia collettivista.

La necessità di tornare a parlare dell'Io dopo aver passato troppo tempo a rappresentare il Noi.

La necessità di trovare un'etichetta che metta tutti d'accordo e che non causi ripercussioni da parte della censura governativa si riflette anche nei ripetuti appelli di molti critici cinematografici a non lasciarsi fuorviare dall'interpretazione tipicamente occidentale che individua nei film underground un genere sovversivo.

Si invita a riflettere sulla ricerca intellettuale di questi registi, più centrata sulla libertà di sperimentazione in campo cinematografico.

Huan Shixian rileva come una delle principali spinte dei registi underground sia un'umanistica ricerca del significato della vita, una volontà tutta giovanile che ha ben poco a che fare con uno spirito sovversivo e rivoluzionario.

Il contrasto con la quinta generazione concentrata sul Nazionale e sulle allegorie storiche è netto.

In questo gruppo di cineasti troviamo un interesse sincero per le immediate realtà sociali e l'affermazione dell'importanza dell'individualità dell'essere umano.

1.4 La critica cinematografica cinese: meriti e difetti dei film underground

Il dibattito sui film underground ha spaccato la critica cinematografica cinese in due fazioni.

La prima, quella a favore, individua negli emergenti registi indipendenti artisti che trattano temi cari a un codice etico e morale della moderna società cinese.

Dai Jihua utilizza il documentario *Liulang Beijing* (Bumming in Beijing: the last dreamers, Wu Wenguang 吴文光 1990) per esemplificare questo punto di vista.

Il tema centrale è il risveglio del singolo nella sua individualità e soggettività. Il documentario promuove il pensiero individuale così a lungo soppresso in Cina.

Questo punto di vista è condiviso anche da altri artisti appartenenti alla stessa corrente indipendente; Zhang Yuan, regista di *Beijing Zazhong* (Beijing Bastards/Bastardi di Pechino, Zhang Yuan 张元, 1999), sostiene che la spinta ideologica dei suoi personaggi è la ricerca della propria individualità e del significato della propria esistenza all'interno della società. Un tentativo di autodeterminazione da parte di una generazione che ricerca la propria posizione in ambito sia culturale sia ideologico.

I suoi personaggi sono permeati da una forte volontà d'individualismo e autoaffermazione che impedisce loro di asservirsi alla storia in quanto allegoria nazionalista.

La realtà sociale rappresentata è pervasa da un senso di distacco e obbiettività; questo è il motivo per cui i narratori nei film underground sono spesso quasi "declassati" al ruolo di meri spettatori delle vicende.

La ricerca dell'obiettività e del distacco ha finito con il creare uno stile di regia spesso indifferente e poco empatico nei confronti delle vicende trattate; la videocamera diventa testimone oculare delle vicende non incidendo attivamente rispetto a ciò che lo spettatore vede.

Cui Zi'en non concorda pienamente con questa posizione sostenendo che ciò che fa spiccare realmente i film underground rispetto alla continuità stabilita dai registi della quinta generazione è il rifiuto della teatralità, uno dei fondamenti della cinematografia cinese fino a quel momento.

Cui Zi'en sostiene che ciò che fa della generazione underground l'avanguardia di un rinnovamento culturale è proprio questa netta rottura con la tradizione cinematografica passata.

Tuttavia, come già detto, la critica cinematografica cinese è spaccata a metà, se da un lato abbiamo visto il parere di coloro che appoggiano e approvano la generazione underground e ne riconoscono i meriti artistici e le innovazioni culturali, l'altra campana, quella che suona a loro sfavore si esprime ad esempio nella figura di Ma Ning che sostiene che i tanto osannati valori umanistici, di cui i film underground si fanno portatori, non rappresentano un qualche tipo di sfida o competizione nei confronti della produzione *mainstream*.

Ma Ning continua sostenendo che nella produzione dei registi underground non sono rintracciabili tematiche sovversive, o meglio, non lo sono in misura maggiore che nella produzione mainstream approvata dal governo.

Zhang Fu si unisce alla critica negativa sostenendo che ai registi underground manca una reale conoscenza dei propri limiti artistici.

I temi dei loro film, il desiderio di sperimentazione cinematografica li ha posti su un piedistallo dal quale dovranno prima o poi scendere per venire a patti con l'apprendimento della tecnica pura e semplice.

Su questo punto si concentra Ying Xiong, professore della Beijing Film Academy; egli non concorda con chi ritiene che l'esperienza con i film underground sia un trampolino per permettere ad alcuni registi di affermarsi in seguito nel mercato *mainstream*.

Questa sua affermazione deriva da un marcato scetticismo riguardo alle capacità tecniche di questo gruppo di artisti. A suo parere, documentari e film di genere non sono una preparazione tecnica sufficiente per avere successo.

Ying rincarà la dose sostenendo che le tematiche toccate dalla generazione underground sono valide a livello contenutistico ma denotano nella resa

scenica una palese incapacità tecnica rendendo così impossibile la ricezione del messaggio dell'artista.

Al fine di conquistare una maggiore fetta di pubblico si rende dunque necessaria una maggiore presa di coscienza delle tecniche cinematografiche di base poiché essere "la novità del momento" permette l'accesso ad una notorietà limitata e destinata ad un veloce esaurimento.

In definitiva si può discutere lungamente della misura in cui questi film si rendono protagonisti di un effettivo cambiamento culturale in Cina. Il primo passo sicuramente è riconoscere i meriti di aver aperto un dibattito e spaccato in due fazioni la critica cinematografica.

Riguardo poi l'effettivo contributo alla storia della cinematografia cinese, sembra doveroso affermare che il semplice fatto di aver creato una discussione in merito ai supposti meriti artistici di questo gruppo di cineasti è già di per sé una prova inconfutabile dell'impatto che i film underground hanno avuto sulla storia del cinema cinese.

CAPITOLO 2

2.1 L'appetibilità dei film indipendenti nei festival internazionali e le riforme economiche del mercato cinematografico

La prima domanda che dobbiamo porci quando utilizziamo il termine “cinema indipendente” è: indipendente rispetto a cosa?

La scuola americana definisce come film indipendenti tutti quei film che sono prodotti a basso budget e che sperimentano sia nella forma sia nei contenuti in opposizione ai generi più commerciali prodotti dalle grandi *major*⁵ i quali rientrano nella categoria definita come *mainstream*.

Nel caso dei film cinesi il termine “indipendente”, pur assumendo una valenza simile, va a indicare un diverso grado di effettiva autonomia dagli studi statali e quindi, implicitamente, dalla censura che gli organi di controllo del Partito Comunista Cinese esercitano sul cinema.

Se è vero che gli artisti indipendenti si trovano nella condizione di spaziare su temi poco esplorati e su soggetti che spesso sono ai margini della società cinese in virtù del loro operare fuori dagli studi statali è anche vero che i registi che hanno avuto attivamente a che fare con la censura cinese e i cui lavori sono stati

⁵ Attualmente questa definizione non è del tutto corretta, negli Stati Uniti le grandi *major* hanno optato per l'abbattimento della competizione attraverso l'acquisizione delle produzioni indipendenti; un esempio calzante di questo genere di pratica è l'acquisto da parte della Disney di svariate produzioni minori e potenzialmente concorrenziali come la Pixar.

banditi dalle autorità governative non sono la maggioranza e che quanto accaduto a registi come Wang Xiaoshuai, He Jianjun e Zhang Yuan⁶ ha solo contribuito ad accrescere una sorta di mitizzazione da parte degli occidentali del cinema cinese indipendente.

Quello che il pubblico voleva vedere erano storie di persone emarginate della società, le storie di una Cina che soffriva sotto la dittatura comunista e dalla cui oppressione voleva liberarsi, erano gli anni immediatamente successivi agli accadimenti di piazza Tiananmen,⁷ l'occidente aveva gli occhi puntati su uno degli ultimi regimi comunisti e guardava ai suoi prodotti culturali più "trasgressivi" con un occhio di riguardo.

Ciò che era prodotto fuori dagli studi statali assumeva implicitamente la connotazione di "prodotto dissidente" ed è per questo motivo che la

⁶ Alcuni dei registi della sesta generazione che hanno sottoposto i loro film a festival cinematografici internazionali senza ottenere il visto di censura per la distribuzione in Cina, sono entrati in aperto contrasto con le autorità cinesi e in alcuni casi è stata loro preclusa la possibilità di girare successive pellicole (in Cina).

⁷ In seguito alle riforme economiche in Cina si produsse un certo grado di malcontento sociale che dopo essere cresciuto negli anni tra il 1988 e il 1989 esplose nella strage di piazza Tiananmen nel giugno del 1989: in seguito alla scomparsa di Hu Yaobang, ex segretario del Partito Comunista Cinese, furono organizzate manifestazioni in suo onore che proseguirono in maniera pacifica dal 22 Aprile al 4 Giugno quando, dopo la visita del 16 e 17 Maggio da parte di Gorbačëv in Cina, accolto come promotore della democrazia, il governo avvertì chiara e forte la volontà del popolo di ribellarsi al governo dittatoriale, l'allora primo ministro Li Peng proclamò la legge marziale e il 4 Giugno l'esercito prese possesso della piazza sparando contro i manifestanti disarmati. La tragedia ebbe eco in tutto il mondo minando quelle fondamenta che la Cina aveva duramente costruito per affermarsi come potenza mondiale. (Sabbatini e Santangelo, 2005)

discussione sui film indipendenti cinesi in occidente si è sempre concentrata sull'aspetto di contrasto del cinema rispetto al regime comunista, un punto di vista che ben si sposava con l'ideologia politica e con il clima post Guerra Fredda ma che finiva per tenere in ben poco conto un fattore molto importante negli anni più recenti della storia culturale ed economica del paese: lo sviluppo e l'apertura del mercato cinese.

L'apertura del mercato iniziata da Deng Xiao Ping nel 1979 ha cambiato il modo di fare economia; fino a quel momento la Cina aveva operato in *danwei*⁸, seguendo i precetti economici dell'ideologia comunista; nel periodo successivo alle riforme economiche si sono formate delle nuove realtà lavorative dove, così come tutte le istituzioni culturali statali, anche gli studi cinematografici dovevano operare senza appoggiarsi troppo ai sussidi statali e cercando di autofinanziarsi quanto più possibile.

Nel corso degli ultimi trent'anni, il mercato cinematografico è stato sottoposto a tre tipi di riforme economiche⁹.

La prima fu attuata negli anni ottanta; il focus di questa riforma operò sulla distribuzione: la China Film Corporation (CFC) operava come organo di monopolio per la distribuzione delle pellicole acquistandole direttamente dagli studi cinematografici e provvedendo alla successiva distribuzione provinciale; le province non pagavano l'acquisto della pellicola ma dividevano i ricavati del botteghino con il CFC; per questo motivo i distributori locali richiedevano spesso più pellicole in modo da poter fare affidamento su una fetta maggiore d'incassi; per alleggerire l'onere economico dell'acquisto delle pellicole, i cui

⁸ Unità di lavoro dove lo stato provvedeva oltre che all'occupazione lavorativa anche al vitto e all'alloggio e allo svago degli operai.

⁹ SONG, Tingting, *A New Definition of today's Chinese independent cinema*, 2009, <http://eprints.qut.edu.au/32233/1/c32233.pdf>, 14-03-2013

costi gravavano interamente sul CFC, lo stato promulgò una legge che obbligò i distributori locali a pagare per le copie extra ma allo stesso tempo garantì loro una maggiore percentuale sui ricavi dei guadagni.

Questa riforma permise ai distributori una maggiore flessibilità e autonomia finanziaria; purtroppo non furono presi provvedimenti contro l'inefficienza e l'improduttività di base degli studi statali.

All'inizio degli anni novanta questa mancanza di provvedimenti causò una vera e propria crisi finanziaria del mercato cinematografico.

Fu proprio negli anni novanta che lo stato attuò la seconda riforma del mercato cinematografico: questa volta l'enfasi fu posta sulla produzione. Già nel 1984 lo stato aveva sospeso i finanziamenti pubblici agli studi cinematografici eccezion fatta per dieci grandi produzioni di propaganda che godevano comunque dell'appoggio finanziario statale, gli studi iniziarono a dover fare affidamento su capitali stranieri per finanziare le proprie produzioni.

Nonostante la riforma puntasse a esaltare l'economia di mercato, l'attenzione sui contenuti ideologici non venne meno e molte pellicole furono sottoposte a censura da parte del Film and Television Bureau.

Fu così che mentre il mercato dei film di propaganda prosperava grazie a proiezioni mirate organizzate dallo stato, il mercato dei film *low-budget* in cui erano trattati temi spesso violenti o legati alla sessualità, fu decimato.

Le riforme degli anni novanta puntarono all'aumento della produzione e della produttività incrementando il capitale d'investimento attraverso produzioni internazionali e finanziamenti privati, la crisi del mercato cinematografico tuttavia continuava a essere molto grave; i risultati al botteghino continuarono a essere insoddisfacenti e in alcuni casi addirittura a peggiorare, così come il numero di film distribuiti; la crisi era tutt'altro che superata e bisognava andare

oltre il mero focalizzarsi sui processi di distribuzione e produzione per risollevarle le disastrose sorti economiche in cui versava il cinema della Cina continentale.

Dopo il 2000 furono avviate una serie di riforme atte a migliorare sistematicamente e con processi mirati la situazione del mercato cinematografico cinese: i nuovi provvedimenti puntavano a stabilire una solida infrastruttura che favorisse l'aumento dei capitali d'investimento, l'innovazione delle tecniche cinematografiche, la formazione di nuovi talenti e la protezione del mercato cinematografico nazionale.

Questo genere di provvedimenti economici riuscì finalmente a risollevarle il mercato cinematografico cinese producendo però come effetto collaterale una forte riduzione, da parte degli studi cinematografici statali, degli investimenti in progetti i cui temi principali erano centrati su individui ai margini della società e che quindi non potevano contare su un ampio pubblico di riferimento: la messa in produzione di una sceneggiatura era ormai diventata direttamente collegata all'appetibilità commerciale del prodotto, ottenere ottimi risultati al botteghino assunse la stessa importanza che poteva avere il trattare temi ideologicamente corretti in passato.

Questa nuova realtà economica e sociale ha fatto sì che molti registi operassero al di fuori degli studi statali, in alcuni casi, a lavoro terminato, i registi potevano scegliere di sottoporre il proprio film agli organi centrali di controllo e censura per cercare di ottenere un visto così da poter distribuire il film in Cina oppure scegliere di sottoporre le proprie pellicole all'attenzione dei festival cinematografici esteri.

Si stima che circa l'80% dei film indipendenti dal 2000 siano stati prodotti grazie agli aiuti economici di compagnie cinematografiche estere, in tal caso, si può ancora parlare di film indipendenti?

I primi film di Jia Zhangke ad esempio sono stati co-finanziati da un produttore di Hong Kong e sono stati distribuiti all'estero ancor prima che in Cina, guadagnandosi le prime lodi nei festival cinematografici stranieri e causando, in molti casi, nell'élite intellettuale cinese la convinzione che egli avesse girato dei film per soddisfare il gusto del pubblico occidentale; una critica mossa per altro anche a molti registi della Quinta Generazione.

La "dipendenza" dal gusto occidentale è diventata così l'imprescindibile marchio di fabbrica di molti registi indipendenti: come poteva essere altrimenti visto che molte delle loro produzioni erano finanziate da case di produzione straniere?

Per le campagne pubblicitarie dei film quest'aspetto è stato letteralmente una manna dal cielo, concentrarsi su questo punto e sfruttando anche il contrasto più o meno dichiarato da parte di una fetta dell'élite intellettuale cinese nei confronti di questi lavori ha aperto la possibilità di poter promuovere un film come "dissidente" rispetto al canone dando al pubblico medio occidentale la possibilità di vedere quello che voleva vedere: film in contrasto con il sistema ideologico/politico della RPC.

A molti produttori è stato chiesto esplicitamente se il pubblicizzare un film come "vietato in Cina" sia stata una vera e propria strategia di marketing e loro stessi hanno confermato questa teoria¹⁰ rendendo chiaro cosa volesse il pubblico occidentale e perché le campagne di promozione battessero su questo tasto.

¹⁰ PALMER, Augusta, *BIZ: Taming the Dragon: part II, Two Approaches to China's Film Market*, 2000,

http://www.indiewire.com/article/biz_taming_the_dragon_part_ii_two_approaches_to_chinas_film_market, 15-03-2013

Questo genere di *trend*, che aveva già preso piede con i registi della Quinta Generazione, è andato aumentando con i lavori dei registi della Sesta Generazione creando un vero e proprio modello attraverso il quale è rintracciabile il canone del gusto occidentale per il prodotto culturale cinese: ciò che è considerato cinema autoriale, ciò che si concentra su un'analisi sociologica di soggetti emarginati, quei lungometraggi che portano sul grande schermo quel senso di realtà che sembra mancare ai grandi *blockbuster* che dominano nel mercato *mainstream* della RPC alimentando il feticcio della Cina "reale" agli occhi del grande pubblico oltreoceano vanno a costituire un prodotto appetibile e facilmente vendibile in occidente.

Proprio il fascino per il "proibito in Cina" ha portato molti film a essere pubblicizzati come tali pur non essendo mai stati sottoposti agli organi centrali di controllo per ottenere un visto di distribuzione; in poche parole, per ogni film che all'estero è pubblicizzato come vietato probabilmente nemmeno la metà è stato sottoposto agli organi di controllo del SARFT in Cina.

I critici cinematografici cinesi sono ben consapevoli che l'avvento del cinema indipendente in Cina è parte integrante di un processo di globalizzazione dei gusti e, in parte, una diretta conseguenza del medesimo *trend* che ha preso piede nel resto del mondo già da svariati anni.

Nel caso della Cina, l'ideologia politica del regime e il punto di vista riguardo alla diffusione della cultura ha ridotto grandemente la possibilità di sdoganamento di questo genere di cinema autoriale.

La natura sperimentale dei loro film ha reso la distribuzione di queste pellicole nel mercato *mainstream* pressoché impossibile.

Dai Jinhua osserva come lo strepitoso successo di questi registi all'estero però, sia spesso frutto di un'erronea interpretazione della critica cinematografica

occidentale nei confronti dei significanti culturali e politici rintracciabili in questi film.

Il talento dei registri *underground* non è messo in discussione da parte della critica cinese, vengono loro spesso riconosciuti meriti artistici e le loro tecniche cinematografiche sono considerate l'avanguardia di un reale cambiamento nella storia del cinema cinese.

Ciò che rende la questione spinosa e complessa è la moltitudine di premi ed elogi collezionati dalla generazione indipendente nel corso di svariati festival cinematografici occidentali.

Sembra impossibile conciliare una critica cinematografica occidentale sempre attenta alla tecnica e pronta a intervenire nei confronti dei film che esulano dalla scuola Hollywoodiana che invece si spertica in lodi nei confronti di film la cui tecnica, se pur sperimentale, non è esente da difetti.

Questo tipo di atteggiamento ha sollevato, nella critica cinematografica cinese, il sospetto che dietro ai numerosi premi conseguiti dalla generazione *underground* si nasconda un'agenda politica da parte dell'occidente.

Zhang Yang, critico cinematografico, sostiene che quando si giudica un film, il contenuto ideologico non può essere l'unico parametro di giudizio, il film va analizzato nella sua interezza, ciò include una critica anche dei parametri tecnici utilizzati per la realizzazione del film, solo poi si può esprimere un giudizio sufficientemente oggettivo nei confronti di un film.

I critici cinesi, continua Zhang, fanno ugualmente attenzione ai temi trattati dai film della generazione indipendente ma, al contrario dell'enfasi tipicamente occidentale nei confronti di una supposta spinta sovversiva e rivoluzionaria, sono più interessati al rinnovamento di cui si fa portatore questo nuovo gruppo di artisti sia nel modo di sperimentare con la tecnica pura e semplice che nell'approcciarsi alla distribuzione.

La critica cinematografica ritiene insomma che l'occidente veda appagata nella presenza di questi artisti nei principali festival del cinema, la propria necessità di identificare quella Cina che nonostante la vicinanza economica continua a sembrare ideologicamente molto lontana.

2.2 La questione dell'*audience*: a quale genere di pubblico sono destinati i film indipendenti?

Già nei primi anni del nuovo millennio appariva chiaro che il mercato cinematografico cinese si sarebbe affermato con prepotenza sulla scena mondiale; dati alla mano possiamo confermare quest'ipotesi: nel primo quadrimestre del 2012 la Cina ha sorpassato il Giappone sostituendosi alla potenza nipponica e ponendosi subito dietro Hollywood per ampiezza di mercato cinematografico e per risultati al botteghino.

Sempre facendo riferimento ai dati dell'anno appena trascorso, in Cina, gli incassi sono cresciuti del 33,3 per cento passando a circa 13,15 miliardi di yuan (circa 2,08 miliardi di dollari) e il valore di mercato del settore ha raggiunto 17,25 miliardi di yuan.¹¹

¹¹ YANPENG, Zheng, *China's movie sector becomes second-largest in the world*, *English China Daily*, 2012, http://news.xinhuanet.com/english/china/2012-04/13/c_131524655.htm, 13-03-2013

Un mercato vastissimo e florido che, in occidente, è percepito ancora secondo canone stabilito intorno alla fine degli anni ottanta; più precisamente i film cinesi in occidente appaiono suddivisi in due categorie:

1) Film di arti marziali, spesso appartenenti al genere *wuxia* che esaltano l'immagine di un paese ancora molto cara all'immaginario collettivo: la Cina imperiale fatta di lotte per il potere, costumi esotici e cortigiane eccentriche.

2) Film o documentari indipendenti, spesso mancanti di visto censorio in patria; un genere che ha preso sempre più piede nei festival occidentali, e che fa parte di una categoria intorno alla quale viene spesso avviata un'operazione di *marketing* mirata ad aumentare l'appetibilità del prodotto attraverso una strategia che punta ad enfatizzare l'aspetto del "censurato in Cina".

Proprio su questa seconda categoria è opportuno iniziare una riflessione.

Il fenomeno della censura ha da sempre costituito fonte di *appeal* per il mercato: ciò che è proibito esercita inevitabilmente del fascino sul fruitore del prodotto; negli ultimi venti anni, abbiamo assistito ad un progressivo interessamento del mondo occidentale verso le opere di quei registi che non ottenendo il visto censorio, per propria volontà o per effettivo contenuto non appropriato, non hanno potuto distribuire i propri lavori in Cina ma all'estero hanno ottenuto una certa dose di successo proprio in virtù di questo.

Non di rado, proporre nei programmi dei principali festival cinematografici occidentali film che non sono stati distribuiti nei circuiti ufficiali cinesi è stata una strategia di *marketing* a tutti gli effetti.

Qual è il *target* delle campagne pubblicitarie di questi film? E ancora, dove è localizzato il pubblico dei film così detti indipendenti? Storicamente, il pubblico principale delle pellicole indipendenti è localizzato in tutto il mondo, per la maggior parte si tratta di persone che lavorano o sono coinvolte nell'ambito dei

festival cinematografici, gruppi demografici identificati da Bill Nichols¹² come appartenenti alla borghesia media (europea e americana) il cui interesse in questo genere di film è principalmente legato alla ricerca di temi politicamente sovversivi, tecniche artistiche particolari e un certo gusto esotico per l'oriente.

I registi cinesi di film indipendenti trovano l'ideale bacino d'utenza nei festival occidentali, dove sono spesso presentati nelle categorie degli artisti esordienti.

Nei soggetti cinematografici si è cercato di esaltare quei lavori i cui temi, contestualizzati nel periodo immediatamente successivo alla fine della Guerra Fredda, giocavano molto sul contrasto tra comunismo e capitalismo e vanno enfatizzando l'aspetto sovversivo dei film indipendenti, proibiti dal regime comunista cinese.

Questo tipo di atteggiamento ha prodotto nel pubblico straniero la convinzione, spesso erronea, di avere accesso alla realtà della Cina nuda e cruda, priva di abbellimenti retorici: una Cina reale la cui visione era preclusa agli stessi cinesi.

Questo genere di convinzione è stata fortemente incoraggiata dagli stessi registi le cui tecniche cinematografiche tendevano a porre l'accento su quell'idea di realismo sulla quale puntava la campagna di promozione del film: l'uso di attori non professionisti, i lunghissimi piani sequenza, l'assenza di veri e propri set cinematografici, la focalizzazione delle trame su soggetti emarginati come prostitute, ladri, minatori, omosessuali, sono tutti elementi diventati poi convenzioni implicite ed entrate nel canone della produzione indipendente che sono andati ad avvalorare l'idea che il pubblico occidentale si trovasse di fronte a film che descrivevano la realtà per quella che è, quella realtà che la Cina stessa proibiva ai suoi cittadini di vedere.

¹² Bill, NICHOLS, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", in *Film Quarterly*, 47, 3, 1994, pp. 16-30

Allo stesso tempo, il successo in festival internazionali da parte di alcuni registi indipendenti ha generato intorno agli stessi un certo grado di curiosità in patria, soprattutto nei circoli intellettuali delle realtà urbane.

Allo scopo di diffondere i film anche in Cina, molti registi si sono prestati a proiezioni in piccoli bar, non di rado nei dintorni delle principali accademie cinematografiche cinesi e talvolta perfino al loro interno, spesso in un formato video di qualità scadente.

Quali sono state le reazioni dei cinesi di fronte ai film indipendenti? L'esempio più immediato è sicuramente quello che riguarda la prima proiezione clandestina di *Xiao Wu* (*Xiao Wu The Pickpocket*, Jia Zhang-ke 贾樟柯, 1998).

Il film, già presentato in svariati festival internazionali stranieri, aveva raccolto recensioni positive rendendo il nome di Jia piuttosto conosciuto a livello mondiale, in pieno contrasto con i pareri positivi del pubblico europeo, la prima proiezione del film, organizzata dal poeta Xie Mian all'Università di Pechino generò pareri negativi; Jia fu fortemente criticato per aver presentato nel suo film una Cina povera, corrotta, il cui livello d'industrializzazione era ancora paragonabile a quello di un paese del terzo mondo; durante le successive proiezioni le reazioni furono più o meno identiche, il regista fu accusato di aver girato un film per appagare l'idea che gli occidentali avevano della Cina e che il suo stile realista, che aveva suscitato perfino le lodi del regista americano Martin Scorsese, non era altro che una serie lunga e poco ispirata di piani sequenza di scene di vita quotidiana girate in maniera "cruda".¹³

¹³ Si fa riferimento a una conversazione tra Jia Zhang-ke e Wu Wenguang durante lo Yamagata Documentary Festival, il documentarista Wu Wenguang si disse incredulo

Il vero problema quindi non è tanto il fatto che i cinesi non abbiano accesso ai film indipendenti o che la censura operi in modo da evitare la loro distribuzione quanto, come osservato da Yangjing Zhang,¹⁴ un gap che pare essere incolmabile tra la visione degli artisti indipendenti e la reazione dei loro lavori agli occhi del pubblico cinese, in altre parole, non si tratta esclusivamente di una questione di censura ma piuttosto della reazione ostile del grande pubblico di nazionalità cinese di fronte ai lavori dei registi indipendenti ritenuti, per la maggior parte, opere votate a compiacere gli occidentali; non si parla più di una censura meramente ideologica ma di una censura di mercato che relega molti dei lavori indipendenti ad un pubblico di nicchia, al mercato pirata o più semplicemente all'estero dove incontrano nei grandi festival cinematografici il pubblico ideale.

2.3 Come, quando e in quali casi operano gli organi di censura

Come sappiamo, la censura nella Repubblica Culturale Cinese è uno degli argomenti cardine della discussione sulla diffusione di qualsiasi genere di prodotto culturale in Cina.

dei premi e delle lodi ottenute dal collega in Europa e in America e definì il suo stile estremamente "crudo".

¹⁴ ZHANG, Yingjin, "My camera doesn't lie? Truth, subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video", in Paul G. Pickowicz e Yingjin Zhang (a cura di), *From Underground to Independent*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, inc., 2006, pp. 38.

Tenendo presente che la censura non si limita a operare nel cinema ma che qualsiasi canale di diffusione è sottoposto al vaglio e al controllo da parte delle autorità governative, possiamo ad analizzare velocemente gli organi che operano nell'ambito della censura cinematografica.

Nel 1986, l'allora State Council Ministry of Culture, Film Council and the Department of Radio and Television, fu riorganizzato Film and Television Bureau, nel 25 giugno del 1998 da quest'organo si sarebbe poi formato il noto State Administration of Radio, Film, and Television (国家广播电影电视总局), conosciuto anche come SARFT.

Il SARFT opera per conto del Consiglio di Stato del Governo Cinese e oltre a esercitare un controllo in materia di censura interagisce anche con tutte quelle imprese nazionali direttamente collegate ai canali di diffusione cinematografica, televisiva e radiofonica.

Nonostante agisca su più livelli, quello che ci interessa direttamente è il ruolo che svolge nell'emanare disposizioni sul controllo dei film; qualora un film voglia usufruire dei sovvenzionamenti statali, è al SARFT che deve sottoporre la prima bozza della sceneggiatura; al momento la normativa, obbliga alla consegna di almeno il 20% della sceneggiatura mentre in passato bisognava sottoporre l'intero copione prima di poter far esaminare il film.

Nel caso in cui un regista abbia già del materiale girato invece, prima di poter aspirare a distribuire in Cina o, eventualmente, di sottoporre la pellicola a festival cinematografici stranieri, dovrà comunque ottenere il visto di controllo emesso dal SARFT.

Vista l'assenza di un sistema di *rating* ufficiale, è sempre SARFT a decidere quali film di provenienza estera possono essere ammessi sul mercato cinematografico cinese.

In ogni caso le pellicole straniere ammesse non superano mai il numero di venti e anche nel caso in cui vengano selezionate possono essere apportati tagli e modifiche alla pellicola qualora il SARFT ritenga alcuni temi trattati come non adatti al pubblico cinese.

Recentemente, la pellicola di *Skyfall* (007 – *Skyfall*, Sam Mendez, 2012) pur avendo ottenuto la distribuzione su larga scala nei cinema cinesi è stata censurata nelle parti dell'assassino a Shanghai, nei riferimenti ai locali di piacere di Macau e infine sono state modificate le menzioni a presunte torture da parte del governo cinese subite dall'antagonista di Bond interpretato da Javier Bardem.¹⁵

Questo è ovviamente solo un esempio del tipo di censura cui vengono spesso sottoposte le pellicole di provenienza estera.

Un altro tipo di controllo operato dal SARFT è sul periodo di distribuzione; per proteggere il cinema nazionale e, soprattutto, i film di propaganda finanziati dal governo, si sceglie di non distribuire contemporaneamente film cinesi e film stranieri così da permettere al cinema nazionale di ottenere un buon risultato al *box-office*, l'esempio che più balza alla mente rispetto alla storia recente è quello di *Avatar* (*Avatar*, James Cameron, 2009) distribuito due mesi dopo per favorire per permettere a *Jiàn Guó Dà Yè* 建国大业 (The Founding of the Republic/La Fondazione Della Repubblica, Huang Jianxin 黄建新 , 2009), pellicola di propaganda che celebrava il sessantesimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, di massimizzare il successo al *box-office*.

¹⁵ ANDREW, Pulver, *James Bond outflanked by Chinese authorities as Skyfall is censored*, 2012, <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/17/james-bond-chinese-authorities-skyfall>, 20-03-2013

Concludendo: il SARFT opera nel cinema sia a protezione del mercato nazionale che applicando la censura alle pellicole straniere e alle pellicole cinesi e rimane tutt'ora il principale organo di controllo sia in ambito cinematografico che in quello televisivo e radiofonico.

CAPITOLO 3

Zhang Yuan

3.1 Biografia e Filmografia

Zhang Yuan nacque a Nanchino, nella provincia del Jiangsu, nel 1963.

Anche lui, come la maggior parte dei registi della sua generazione, fu accettato alla BFA nel 1985 e si diplomò nel 1989 in fotografia.

Il 1989 fu un anno di tumulti per la Cina, fu durante quel giugno che si verificò l'incidente di piazza Tiananmen.

In un momento in cui il cinema cinese era entrato in una delle sue fasi più difficili, a Zhang Yuan furono offerte ben due posizioni lavorative: la prima negli Studi di Pechino e la seconda negli Studi 1° Agosto (uno studio cinematografico specializzato in propaganda militare al servizio dell'Esercito di Liberazione), deciso ad accettare l'offerta degli Studi di Pechino, pervenuta per prima, Zhang si trovò a doversi scontrare con la posizione della Beijing Film Academy che lo forzò a rifiutare la proposta indirizzandolo invece verso gli Studi 1° Agosto.

Avvalendosi del requisito di reciproca soddisfazione, clausola vigente nelle norme di assegnazione del posto di lavoro, Zhang Yuan rifiutò l'incarico agli Studi 1° Agosto e iniziò così la sua carriera come regista indipendente.

Il suo primo lungometraggio fu *Mama* 妈妈 (Mama / Mamma, Zhang Yuan 张元, 1990), ad oggi il film è considerato una vera e propria pietra miliare del cinema indipendente cinese e, per estensione, pone Zhang in una posizione di rilievo all'interno della comunità di registi della generazione urbana.

L'idea per il film era nata nel giovane Zhang nel periodo in cui frequentava ancora l'Accademia di Cinema di Pechino e aveva preso parte come fotografo alla produzione del film *Tai yang shu* (L'albero del sole) adattamento del romanzo *Il piccolo pioppo curvo* di Dai Qing, la produzione del film fu fermata a causa dell'incidente di piazza Tiananmen ma Qin Yan, la protagonista femminile del film non si diede per vinta.

L'attrice, insieme a Zhang Yuan, iniziò a cercare soluzioni alternative per finanziare la produzione del film.

Recuperare i fondi per *Mama* fu veramente difficile, Zhang iniziò le riprese dopo aver raccolto circa quarantamila *yuan*; si calcola che alla fine della post produzione fossero stati spesi in totale centosettantamila *yuan*.

All'inizio, Zhang pensava di poter girare un lungometraggio per la televisione e, per produrne uno di buona qualità, propose di utilizzare una pellicola da 16 mm per mantenere un buon rapporto qualità/prezzo.

La scelta fu approvata dal resto della produzione nonostante incrementasse notevolmente i costi di realizzazione, c'era la volontà da parte di tutti di realizzare un buon film.

Fu Hua Qing, che aveva lavorato per due anni come fotografo in uno studio statale, ad avere l'intelligente intuizione di utilizzare la pellicola da 35 mm in bianco e nero, il risultato è quello che conosciamo oggi, una buona resa e un accentuato effetto documentaristico.

Il film, girato senza l'autorizzazione dell'Ufficio Cinema, non poteva essere distribuito in Cina ma che suscitò, tuttavia, l'interesse di Zhou Ming, professore dell'Accademia di Cinema di Pechino¹⁶ che in quegli anni aveva fondato una propria casa di produzione.

Fu attraverso lui che Zhang ebbe l'opportunità di conoscere Fei Jun, direttore della sezione di Produzione dell'Ufficio Cinema, e di invitarlo a una proiezione di *Mama*.

Il film piacque a Fei Jun e grazie al suo interesse e all'impegno di Qin Yan, attrice protagonista del film, *Mama* ottenne un certificato di distribuzione da parte degli studi di Xian.

Il film tratta le vicende di una madre che deve prendersi cura del proprio figlio disabile confrontandosi con tutti i pregiudizi di una società che ha un atteggiamento a tratti crudele, a tratti semplicemente indifferente nei confronti di questa categoria di persone, considerata marginale e pertanto spesso evitata. Il film si addentra anche nel rapporto tra marito e moglie.

La protagonista, oltre a prendersi cura del figlio, deve fare anche i conti con il deterioramento del rapporto con il marito che non dimostra alcun interesse nei confronti del ragazzo e lavora lontano.

Il film, fortemente critico nei confronti della società e dei suoi pregiudizi, doveva terminare con una scena molto forte: un atto di eutanasia da parte della madre nei confronti del figlio ormai privo di possibilità di guarigione.

Zhang Yuan decise che un finale così duro sarebbe stato poco opportuno e lasciò quindi che le vicende si concludessero in maniera aperta.

Il film, girato principalmente in bianco e nero, assume spesso i connotati del documentario, Zhang inserì numerosi frammenti d'interviste di madri con figli

¹⁶ MÜLLER, Marco e POLLACCHI, Elena (a cura di), *Ombre Elettriche – cento anni di di cinema cinese 1905-2005*, Electa, 2005

disabili e dei possibili problemi da loro incontrati nella vita quotidiana, quei frammenti, che tanto avevano commosso il regista, resero il film un perfetto binomio di liricismo e realismo e furono utili anche per aumentare il minutaggio del film.

Una volta ottenuto il certificato di distribuzione, *Mama* fu selezionato per il Festival di Nantes nel 1991 e vinse il Premio Speciale della Giuria, il primo di numerosi premi che Zhang avrebbe poi collezionato.

Fu in occasione di quella premiazione che si fece ricevimento a Zhang come “il primo produttore di cinema indipendente cinese” dimostrando che era possibile produrre un film in 35 mm fuori dagli studi statali.

Furono acquistate solo quattro copie di *Mama* per la distribuzione in Cina ma la strada era stata aperta: era possibile lavorare fuori anche fuori dal rigido sistema di distribuzione cinese, Zhang Yuan aveva ufficialmente aperto la strada al cinema indipendente cinese.

Il suo secondo lungometraggio fu *Beijing Zazhong* 北京杂种 (Beijing Bastards/Bastardi di Pechino, Zhang Yuan 张元, 1993).

L'idea per il film nasce dalla collaborazione con Cui Jian¹⁷, pioniere della musica rock cinese, in passato il musicista aveva già collaborato con Zhang

¹⁷ Cui Jian nasce il 2 agosto del 1962, è considerato il padre della musica rock cinese, l'apice del successo del musicista arriva dopo le proteste di piazza Tiananmen, dove la sua canzone “*Nothing to my name*” diventa l'inno degli studenti manifestanti, all'indomani della violenta repressione del movimento studentesco, Cui, considerato uno dei membri prominenti delle proteste, fu costretto a lasciare Pechino.

Vi fece ritorno non molto tempo dopo programmando un tour in più tappe. La sua popolarità tra i giovani cinesi crebbe ulteriormente quando iniziò ad esibirsi con una

per la produzione di alcuni video musicali e non si fece sfuggire l'occasione di poter lavorare ancora insieme a lui.

Beijing Zazhong è ambientato nella Pechino degli anni novanta, le vicende della sua trama si snodano nella città permettendoci di vedere i profondi cambiamenti e le contraddizioni insite nella nuova società cinese partendo dall'analisi della sua stessa capitale.

La trama è molto semplice e si svolge in due assi narrativi; nel primo un giovane cerca la sua fidanzata per tutta Pechino, nel secondo una band di musicisti viene cacciata dal proprio studio di registrazione e si mette alla ricerca di una nuova sala prove.

Zhang osserva attraverso l'occhio vigile della telecamera i giovani Pechinesi, mette in luce le loro paure, i loro timori, le loro speranze regalando un ritratto della gioventù della capitale all'indomani delle proteste di Piazza Tiananmen.

È lo stesso regista a sostenere che la vera protagonista di *Beijing Zazhong* sia Pechino, quella capitale che ancora porta le cicatrici di un atto di violenza inaudita contro la sua popolazione.

Il film dà voce ai giovani, presenta la loro irrequietezza e la mancanza di appartenenza alla società; li vediamo passare giornate a bere e parlare in modo volgare in un binomio conflittuale dove avvertono la responsabilità verso la società ma sono privi dell'iniziativa e della forza per cambiare la situazione che li vede privi di una collocazione all'interno di quella stessa gerarchia che li giudica come degli sbandati e dei poco di buono.

benda rossa sugli occhi mentre cantava l'inno politico "*A Piece of Red Cloth*", considerato sovversivo dal governo cinese, il tour fu annullato.

La carriera di Cui continuò e il musicista si esibì all'estero nel periodo d'interdizione da Pechino. Intorno al 2000 la sua immagine politica fu riabilitata.

Trovare i finanziamenti per il film, come al solito, non fu facile: Zhang Yuan si mise in contatto con Shu Kei, produttore di Hong Kong che dopo aver lavorato come regista, sceneggiatore e produttore aveva fondato una casa di produzione e distribuzione cinematografica propria.

Con i finanziamenti di Shu e la collaborazione, anche economica, di Cui Jian le riprese ebbero finalmente inizio.

Nell'estate del 1993 Zhang ottenne un contributo economico dal governo francese e fu per questo motivo che decise di completare l'ultima parte della post produzione di *Beijing Zazhong* a Parigi.

Il regista aveva però sottovalutato i costi e si trovò in una difficile situazione economica nonostante l'aiuto dei francesi.

Si rivelò essenziale l'intervento di Marco Müller; i due si erano conosciuti in occasione della presentazione di *Mama* al Festival di Nantes.

Dopo aver visto il primo montaggio di *Beijing Zazhong*, Müller presentò Luciano Benetton e Oliviero Toscani a Zhang Yuan e propose loro di finanziare il film promettendo che sarebbe stato selezionato al Festival di Locarno.

Il progetto andò in porto ma l'Ufficio Cinema mandò un fax a Marco Müller dove lo sollecitava a rimuovere *Beijing Zazhong* dal programma del festival in quanto "il film era illegale".

Questo andava contro ogni previsione di Zhang Yuan che prevedeva invece che una volta distribuito il film nei festival occidentali sarebbe stato molto più semplice ottenere un visto di distribuzione anche in Cina.

Il regista, che lavorava indipendentemente, non era informato sulle leggi sul cinema, non facendo parte un'unità di lavoro ufficiale, non aveva modo di accedere ai periodici su cui sono pubblicate le normative.

Quello stesso anno al Festival di Locarno era stato selezionato un altro film cinese e l'Ufficio Cinema minacciava di ritirarlo dal concorso nel caso in cui Zhang non avesse ritirato *Beijing Zazhong* dalla competizione.

Fu Marco Müller a sostenere la partecipazione del film di Zhang e la sua scommessa si rivelò vincente: *Beijing Zazhong* fu premiato a Locarno.

La notizia arrivò velocemente in Cina ma l'Ufficio Cinema replicò sostenendo che "non riconosceva la partecipazione di *Beijing Zazhong* a festival stranieri". Seguirono varie forme di ritorsione nei confronti del film di Zhang e allo stesso tempo furono inasprite le procedure per autorizzare la produzione di film da qualsiasi studio cinematografico, furono altresì cancellate le partecipazioni di cineasti cinesi in festival dove c'era la presenza di registi indipendenti.

Si trattò di una vera e propria ritorsione nei confronti del Zhang Yuan, e il primo di numerosi tentativi di censura nei confronti del cinema indipendente.

La risposta di Zhang Yuan arrivò nella forma del suo lavoro successivo:

Guang Chang 广场 (The Square/La Piazza, Zhang Yuan 张元, 1996) è il primo documentario del regista che aveva già provato a cimentarsi un po' con questo genere in *Mama*.

Essenzialmente il docu-film è un resoconto sulla vita politica ed economica della piazza; attraverso l'occhio della telecamera, il regista osserva lo spazio circostante piazza Tiananmen per ventiquattro ore e ne rileva gli eventi spiccatamente politici (l'alzabandiera e il saluto militare) e quelli più mondani e turistici (persone che si fanno fotografare, bambini che giocano con gli aquiloni), attraverso un'osservazione distaccata, Zhang riesce a far emergere la piazza come uno spazio multi sfaccettato, un vero e proprio set cinematografico all'interno del quale si presentano sia simboli del potere del partito comunista sia momenti di quotidianità.

L'intento è di porre l'accento su come qualsiasi momento della vita nella piazza sia strettamente legato al controllo del governo, anche nei momenti di pace, l'occhio vigile della telecamera di Zhang si sposta sui soldati dell'Esercito di Liberazione a ricordarci la loro costante presenza.

Più volte durante le riprese alcuni soldati hanno chiesto a Zhang per quale motivo stesse girando e per tutta risposta lui si è finto un cameramen della CCTV; come abbiamo già detto, infatti, il documentario è stato girato in un momento in cui l'Ufficio Cinema aveva inserito Zhang nella lista nera vietandogli di lavorare ad altri film.

Nonostante questo, *Guang Chang* fu presentato all'Hawaii International Film Festival e vinse.

In linea con i registi della sua generazione, Zhang Yuan è animato da una forte preoccupazione nei confronti dei problemi sociali e della realtà sociale della Cina contemporanea così come osservata da lui in prima persona.

In particolare, il suo interesse è focalizzato sulla relazione tra pubblico e privato, sul binomio tra etica familiare e norme di comportamento sociale, sullo stato e il trattamento che riserva a soggetti marginali alla società, questi sono tutti temi rintracciabili nei suoi film.

Zhang non si limita a osservare passivamente la realtà; cerca attraverso i suoi lavori nuovi approcci, nuovi metodi e possibili cambiamenti.

Nel suo approccio documentaristico alla realtà, egli sceglie di analizzare la "relazione tra la coscienza soggettiva e la realtà oggettiva".

In seguito, Zhang girò *Er Zi* 儿子 (Sons/Figli, Zhang Yuan 张元, 1996).

L'idea per il film, un docu-film anche questa volta, gli fu proposta da due vicini di casa, due giovani che gli chiesero di riprendere le vicende della loro famiglia disfunzionale.

Zhang accettò la proposta e filmò la vita della famiglia Li da vicino, interagendo con loro in prima persona e diventando loro amico.

In più di un'occasione, racconta Zhang, dovette intervenire per frenare litigi scaturiti durante le riprese e calmare gli animi.

Il film è una critica impietosa nei confronti dell'istituzione della famiglia patriarcale, il Sig. Li, alcolista e violento è stato rinchiuso in un istituto per l'igiene mentale facendo così andare in pezzi il delicato equilibrio familiare.

La madre è rimasta a reggere le redini di una famiglia distrutta dall'interno, apprendiamo anche, durante le riprese, che la coniugi Li hanno divorziato ma che pur di tenere la famiglia in parte unita la Sig.ra Li ha nascosto il certificato di divorzio.

Zhang Yuan ha dovuto ottenere un permesso speciale per permettere al Sig. Li di tornare a casa e partecipare alle riprese; benché i personaggi seguano una sceneggiatura, è impossibile non cogliere l'autenticità del film data dalle interazioni più spontanee tra le persone, il confine tra recitazione e vita reale è sempre più labile.

Il titolo, *Er Zi*, fu suggerito dallo stesso Sig. Li che sostenne che "non tutti gli uomini sono padri ma tutti siamo stati dei figli".

Il film fu girato con finanziamenti privati e quindi non fu mai proiettato in Cina, ottenne invece un discreto successo nei festival internazionali rinsaldando la figura di Zhang come caposaldo della sesta generazione.

In *Dong gong xi gong* 东宫西宫 (East Palace West palace/ Palazzo Est Palazzo ovest, Zhang Yuan 张元, 1997) Zhang si cimenta di nuovo con i soggetti marginali, questa volta sceglie di trattare un tema controverso nella Cina contemporanea: l'omosessualità.

Il titolo sta ad indicare due parchi, nei dintorni della Città Proibita, famosi per

essere frequentati dagli omosessuali durante la sera.

Benché l'omosessualità non sia considerata ufficialmente come un reato, è vero che molto spesso gli omosessuali sono arrestati e trattenuti con l'accusa di essere teppisti e sono spesso oggetto di violenza da parte della polizia locale.

Il film tratta la storia del giovane A-Lan (Si Han), arrestato e interrogato dal poliziotto Xiao Shi (Hu Jun), la trama si svolge nella stazione di polizia all'interno del parco e vede come protagonista A-Lan doppiamente vittima sia del poliziotto che lo trattiene ingiustamente che dell'attrazione che prova nei suoi confronti.

L'idea per il film venne a Zhang dopo aver appreso la metodologia usata da alcuni istituti di ricerca per studiare la trasmissione dell'AIDS, impossibilitati ad accedere ai circoli omosessuali, gli istituti di ricerca sollecitavano la polizia a trattenere i giovani con l'accusa di teppismo sottoponendoli così a interrogatori forzati.

Zhang rimase molto colpito da questa palese violazione dei diritti umani e dopo averla definita come "una delle cose più assurde nella società cinese" decise di informarsi personalmente a riguardo.

Il progetto partì come un'indagine sulla società e sul trattamento delle persone omosessuali in Cina ma, dopo aver condotto svariate interviste, il film di Zhang assunse connotati diversi.

Grazie anche alla collaborazione dello scrittore Wang Xiaobo, la sceneggiatura virò sul filosofico e il film presentò un'estetica di un'intensità raramente vista in precedenza nella cinematografia della Cina continentale.

Il film va ben oltre il semplice "presentare la cultura omosessuale in Cina", ma, attraverso una ricca gamma di immagini presenta una vera e propria critica nei confronti di una società fortemente repressiva in cui le autorità cinesi, pur non prendendo una posizione apertamente e legalmente ostile nei confronti delle

persone omosessuali, avallano implicitamente la marginalizzazione della categoria che si trova spesso ad essere soggetta a soprusi di vario genere.

La capacità di Zhang di far emergere questo conflitto è però offuscata dalla storia che diventa una metafora allegorica non tanto della categoria omosessuale in sé, quanto del rapporto claustrofobico e masochistico che lega i due protagonisti, vittima e carnefice si avvicinano e scambiano di ruolo più volte e il regista riesce a sottolineare questo cambiamento con un movimento di camera a 360°, prima è il poliziotto Xia Shi a girare intorno ad A-Lan e nel finale i ruoli si invertono.

Il film partecipò nel 1997 al Festival di Cannes, Zhang però non poté essere presente: le autorità cinesi confiscarono il suo passaporto impedendogli di recarsi in Francia.

Dal canto suo, l'organizzazione del Festival non mancò di sottolineare la cosa lasciando una sedia vuota, mettendo così in risalto l'assenza del regista e l'atteggiamento coercitivo e ingerente del governo cinese che aveva anche fatto pressioni affinché fosse ritirato dalla competizione *You Hua Hao Hao Shuo* (Keep Cool, Zhang Yimou 张艺谋, 1997) il nuovo film di Zhang Yimou.

Il confronto, spesso antagonistico, con le autorità censorie in Cina è sempre stato parte integrante della carriera cinematografica di Zhang, dal 1993 a Zhang, e altri registi suoi colleghi tra cui He Jianjun, Wang Xiaoshuai e Wu Wenguang fu vietato di lavorare nei principali studi statali e di ottenere visti per poter anche solo noleggiare le apparecchiature necessarie alle riprese.

Nel 1998 Zhang ottenne di nuovo il rilascio del passaporto e finalmente fu rimosso dalla lista degli "indesiderati", il primo film dopo la rimozione del divieto di girare fu *Fengkuang Yingyu* 疯狂英语 (Crazy English, Zhang Yuan 张元, 1998), il film fu co-prodotto dallo studio statale di Xian, il lungometraggio è

un documentario ed è basato sulla storia di Li Yang, un noto educatore cinese, autore del programma *Crazy English*¹⁸, volto ad insegnare l'inglese¹⁹ alle masse. Zhang segue Li Yang durante le sue conferenze ritraendolo mentre incita le masse a memorizzare e ripetere tutti insieme frasi ispirate ai principi nazionalistici, il documentario critica implicitamente questo metodo educativo, viene infatti svelato alla fine del film che per quanto esperto di cultura e lingua inglese Li possa sembrare, in realtà non ha mai varcato i confini della Cina.

L'idea per il film nacque dall'incontro di Zhang Yuan con il manager di Li Yang, prima di quel momento, il regista non era a conoscenza dell'esistenza del programma *Crazy English* ma, rimanendone molto colpito decise che sarebbe stato un buon soggetto per il suo prossimo lavoro.

Nonostante il documentario sia stato co-prodotto con uno studio statale, *Crazy English* non fu largamente distribuito in Cina; non è dunque possibile stimare che tipo di accoglienza abbia avuto tra i cinesi, è risaputo però che Li Yang non apprezzò il documentario ritenendo che la sua figura fosse stata ritratta come quella di un demagogo e imbonitore di masse.

L'opinione di Zhang nei confronti di Li Yang è infatti cambiata più e più volte durante le riprese variando tra l'ammirato e il disgustato.

Guo nian hui jia 过年回家 (Seventeen Years / Diciassette Anni, Zhang Yuan 张

¹⁸ *Crazy English* è un programma d'insegnamento non ortodosso e si svolge attraverso raduni di massa in stadi o sale per conferenze. Qui Li Yang esorta il pubblico a ripetere sistematicamente frasi di propaganda in inglese.

L'impronta fortemente nazionalistica e di propaganda si evince da frasi come "*Conquer English to make China stronger!*".

¹⁹ EVAN, Osnos, *Crazy English, the national scramble to learn a new language before the Olympics*, 2008, http://www.newyorker.com/reporting/2008/04/28/080428fa_fact_osnos, 30-07-2013

元, 1999) fu il successivo lungometraggio di Zhang.

Il film rappresenta la pace definitiva tra Zhang e la censura cinese, anche *Guo nian hui jia* fu prodotto in uno studio statale e partecipò a numerosi festival internazionali con il permesso dell'Ufficio Cinema.

L'idea di girare *Guo nian hui jia* s'insinuò nella mente di Zhang dopo aver visto un programma televisivo in cui dei detenuti si riunivano con i familiari dopo anni di prigionia.

Il regista decise così d'intervistare diversi detenuti ritenendo che ognuno di loro avesse una storia da raccontare, da quest'idea iniziale *Guo nian hui jia* approda al risultato finale che vede come protagonista una ex detenuta che cerca di ristabilire i contatti con la sua famiglia dopo 17 anni di carcere.

Il film, girato con l'approvazione del governo, finì la fase di editing in Italia e sebbene non abbia sofferto richieste di cambiamenti particolari, impiegò comunque un ulteriore anno prima di essere distribuito in Cina.

Guo nian hui jia segna la riappacificazione definitiva tra Zhang Yuan e il governo cinese, i suoi film successivi saranno tutti presentati nei festival internazionali senza sollevare polemiche da parte dell'Ufficio Cinema.

Nonostante ciò, Zhang Yuan continua a essere considerato come il regista che ha aperto la strada al cinema indipendente cinese.

Il primo ad aver fatto il passo necessario e ad aver ispirato altri come lui a fare altrettanto, permettendo così l'avvento di un nuovo tipo di cinema in Cina.

Il regista non è stato esente da critiche negli ultimi anni.

Molti lo accusano di essersi "venduto" al governo e di aver smesso di essere un baluardo del cinema indipendente, dal canto suo, Zhang è intervenuto in merito a questa discussione sostenendo l'inevitabilità del necessario coinvolgimento dell'apparato statale nel suo modo di fare cinema per avvalersi

della possibilità di una distribuzione più ampia anche in Cina.

Uno dei crucci che negli anni lo ha tormentato è stato quello dell'audience.

A causa dei conflitti con il governo, infatti, molti dei suoi film non hanno mai raggiunto il pubblico cinese.

Per questo motivo, Zhang si è detto disposto a un compromesso con il governo pur di poter distribuire liberamente anche in Cina.

Questo suo atteggiamento, pur non essendo esente da critiche, non è del tutto condannabile ed è stato, del resto, condiviso da molti suoi colleghi.

È inevitabile che il suo modo di fare cinema muti, non per questo si può rivolgergli l'accusa di essersi compromesso o sostenere che Zhang Yuan non abbia più niente da dire come regista.

3.2 Analisi dei temi

Agli occhi della critica internazionale, Zhang Yuan è sia una vittima della repressione politica del governo cinese, sia un eroe che si batte per quei soggetti che la società ha marginalizzato.

Lo stesso Zhang però non si riconosce del tutto in quest'etichetta:

When I made my first film I didn't set out to deal with marginal people. But while making it I found out how you can learn from them, so I began to look for such subjects. Marginal families and individuals are in conflict with society. Through them you can see how society is changing. And you can't show society completely without showing the lives of its marginal people.²⁰

²⁰ STANLEY, Kwan, *Yang+Ying: Gender in Chinese cinema*, British Film Institute, 1996

Quest'analisi si basa, infatti, sulla dicotomia est/ovest, liberalismo/comunismo, ed è fatta in un'ottica che inquadra ancora la Cina come un paese in cui la libertà è molto limitata.

Per questo motivo, la critica occidentale inquadra Zhang Yuan come un regista indipendente che rappresenta lo spirito anti-comunista e anti-repressivo della generazione post Tiananmen.

Questo genere di ragionamento tuttavia non lascia spazio a una più profonda analisi sul rapporto tra autorità centrale/margine della società e stato/individuo.

Ciò che assume i connotati di "marginale" ha senso solo se analizzato in base alle differenti situazioni e alle specifiche relazioni tra tempo/spazio.

Per indagare in merito alla relazione tra centro/margine bisogna tenere presente la relazione di potere che intercorre tra i due fattori.

Per farlo bisogna prendere in esame il processo attraverso il quale alcune persone vengono a trovarsi ai margini della società, processo possibile solo attraverso l'analisi della relazione tra individuo e istituzione.

Non è possibile altrimenti fornire una spiegazione esaustiva sui motivi che spingono degli individui a sottostare a ispezioni a piazza Tiananmen o nei bagni pubblici, capire le motivazioni che spingono una madre a sentirsi indifesa fin anche a provare un senso di vergogna nell'aver un figlio disabile, indagare i motivi per cui gli omosessuali sono emarginati e vittima d'ispezioni da parte della polizia o ancora sui motivi che spingono una madre a mantenere la propria famiglia anche a costo di sacrificare se stessa.

Michael Foucault sostiene che in una società giuridica, l'esercizio del potere è

regolato da due limiti fondamentali²¹: il primo è il limite imposto a chi governa, il secondo è il limite prodotto dalla verità che genera obbedienza in coloro che sono i soggetti del potere.

La verità è prodotta da un set di regole, leggi e norme ed è istituzionalizzata attraverso procedure che permettono di distinguere il falso dal vero, il normale dall'anormale usando un sistema di premi e punizioni al fine di regolare e sottomettere i soggetti alla verità da loro veicolata.

Il potere e la verità sono entrambi veicolati da individui, non è possibile analizzare il potere basandosi solo sull'indagine del più alto gradino della piramide del governo, bisogna invece partire dal più basso gradino delle istituzioni e degli apparati.

In questo modo è possibile capire come il potere si propaga e opera nelle istituzioni e come esso è esercitato nella vita di tutto i giorni.

Solo a quel punto è possibile capire come un individuo possa accettare di esistere in un sistema che lo tiene costantemente sotto controllo in una società in cui la disciplina è veicolata con un massiccio esercizio di privazione della libertà personale.

Nei suoi film, Zhang Yuan rappresenta Pechino, il centro del potere in Cina, e lo fa attraverso la rappresentazione dell'esistenza di persone del tutto ordinarie che semplicemente esistono e si muovono all'interno dello spazio di piazza Tiananmen ad esempio.

Lo spazio è uno fattore importantissimo nel quale il potere viene esercitato, Zhang Yuan utilizza frequentemente la tecnica del montaggio alternato per

²¹ FOUCAULT, Michael, *Space, Knowledge, and Power, The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, 239-56

rendere spazi come piazza Tiananmen, le case, i parchi e gli uffici di polizia frammentati e incompleti; scorci di attività ordinarie e persone ordinarie nella piazza, la musica rock e il linguaggio sboccato degli *zazhong* sono sparpagiate per tutta Pechino.

Questo genere di narrazione non lineare modifica il normale modo di seguire le vicende da parte del pubblico, inoltre, Zhang fa un uso abbondante di giochi d'ombre e costruisce le proprie inquadrature in spazi illuminati molto poco, vicoli, bagni pubblici, parchi, sono tutti luoghi poco illuminati in cui il regista sceglie di mantenere una luce naturale accentuando il gioco d'ombre.

L'uso di primissimi piani come in *Mama, Guang Chang* o ancora quello del volto di A-Lan dopo aver subito un abuso in *Dong gong xi gong* produce quell'effetto di rottura ben definito da Gilles Deleuze²² il quale sostiene che il primissimo piano di un volto è una tecnica portatrice di un effetto straniante sullo spettatore in quanto elimina le tre principali funzioni dell'immagine del volto: individuare, socializzare e relazionare o comunicare con altre persone. Per questo motivo, Deleuze sostiene che non esiste il primissimo piano di un volto, il primissimo piano è il volto ma è il volto privato dei suoi significanti, è allo stesso tempo il volto e la sua distruzione.

La risoluzione del climax finale nei suoi film, lascia sempre spazio a finali ambivalenti e aperti rinforzando quel senso di ambiguità che lo contraddistingue.

Nell'ultima inquadratura di *Guang Chang* Zhang riprende proprio la telecamera di sorveglianza in piazza, i risultati incerti della ricerca degli *zazhong* in *Beijing Zazhong* (una sala prova e la fidanzata), il finale incerto di *Mama* in cui è impossibile sapere se la madre soffoca effettivamente il proprio

²² DELUAZE, Gilles, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983

figlio o ancora in *Dong gong xi gong* in cui il poliziotto si trova a mettere in dubbio la sua sessualità ma non sapremo mai la risoluzione alla quale giungerà il personaggio, Zhang Yuan mantiene volutamente ambiguità nei suoi finali.

Zhang Yuan non è un innovatore, film sulla realtà urbana erano già stati fatti in precedenza, ad esempio *Xizhao Jie* (Sunset Street/La strada del tramonto, Wang Haowei, 1983) dove però la città viene presentata come un luogo dove aspirare alla modernità, o ancora in *Benming Niang* (Black Snow/Neve Nera, Xie Fei, 1989) che pur cercando di veicolare aspetti meno positivi della vita urbana non riesce pienamente nel suo intento.

Il vero cambiamento che Zhang Yuan presenta sta nel presentare non solo l'esperienza della vita urbana ma nel rendere protagonista, Pechino, ritraendola come una città inquietante e disturbante, spogliandola dell'immagine di splendente capitale di una nuova Cina, moderna e civilizzata e la rivestendola come mai era stato visto prima d'ora.

Lo spazio di Pechino ci viene mostrato pieno di contrasti tra il binomio potere/resistenza, la città riesce ad essere anche estremamente volgare, un vero e proprio campo di battaglia in cui si muovono personaggi preda di un'umanità fortissima e imperante e mossi ad un viaggio di ricerca personale.

La rappresentazione che Zhang Yuan ci fornisce dello spazio è frammentata e frammentaria, è costruita pezzo per pezzo in una sorta di sfida in cui il regista ci fornisce tutti i tasselli per costruire un nostro quadro generale.

Per ottenere questo risultato il regista alterna piani sequenza a campi medi creando un spazio indeterminato.

I personaggi dei suoi film vivono dei conflitti e sono costretti a negoziare una normalizzazione che passa attraverso istituzioni e classificazioni, esclusione e gerarchizzazione del potere.

I suoi protagonisti sono quasi sempre emarginati ed esclusi dalla società; di loro ci vengono mostrati, ancora una volta, frammenti di vita, piccoli pezzi di puzzle attraverso i quali è impossibile ricostruire un insieme che abbia coerenza fino a che non si giunge alla fine.

I suoi film ci permettono un colpo d'occhio complessivo alla realtà della RPC degli anni novanta, quella che vede le autorità perdere progressivamente la capacità di imporre il proprio volere e le proprie leggi al popolo e che reagisce in maniera violenta per mantenere il controllo.

Il problema, che Zhang mette in luce nei suoi film sta nel metodo di propagazione di quest'oppressione, non più esclusivamente dalle autorità centrali ma anzi, il potere politico e la verità percepita come assoluta dalla società sono talmente radicate nell'individuo da aver infiltrato gli aspetti più basilari della vita creando quel senso di frammentarietà di cui abbiamo già parlato.

Il regista sceglie di non mostrare i risultati degli sforzi dei suoi protagonisti, non ci è dato di sapere se effettivamente riusciranno a formare nuovi legami o riusciranno a stringere nuove relazioni all'interno di una società che ha scelto di emarginarli e che si presenta come piena di rischi e pericoli.

I personaggi dei suoi film sono soggetti emarginati ma che cercano, attraverso uno sforzo, un proprio posto all'interno della moderna società Cinese e che si fanno portatori, attraverso la loro lotta dello stesso tipo di conflitto che anima il regista e i suoi colleghi, alla ricerca di un qualche tipo di collocazione all'interno di una società ostile.

I suoi film sono un modo per ricordare a tutti noi, spettatori, che anche se non sono costantemente sotto i nostri occhi, ci sono tutta una categoria di persone emarginate e ignorate che vogliono esistere e lotteranno per farlo.

Egli ci invita a visitare Pechino dal basso, in un viaggio tutt'altro che felice, ci

conduce per mano attraverso una vasta gamma d'immagini che sono spesso "sporche e volgari", piene di dolore, amore, desideri e paure.

Grazie ai suoi film, ci è stata trasmessa l'immagine della Pechino degli anni novanta dove i valori ideologici dominanti pur rimanendo effettivamente in vigore si trovano anche ad affrontare svariati tipi d'opposizione.

In questo processo ambiguità, incertezze e cambiamenti descritti nei film prendono la forma di nuove possibilità che si aprono nel viaggio di ricerca dei protagonisti di Zhang.

Le nuove possibilità non consistono nel rovesciare il potere centrale all'improvviso e nemmeno nell'avvento di un nuovo mondo ma, piuttosto, rappresentano il risultato prodotto dalla sfida lanciata ai valori tradizionali e alle percezioni comunemente accettate sulle relazioni tra individui, Zhang Yuan apre ad un nuovo modo di relazionarsi tra le persone.

CAPITOLO 4

Wang Xiaoshuai

4.1 Biografia e filmografia

Wang nacque il 22 maggio del 1966 a Shanghai, nell'estate dello stesso anno tuttavia i suoi genitori scelsero di trasferirsi da Shanghai a Guiyang nel Sichuan.

È in questo piccolo paese che Wang trascorse i primi anni della sua infanzia e si avvicinò alla sua prima passione: la pittura.

Nel 1979 si trasferì insieme alla famiglia nella ben più grande città di Wuhan, una metropoli commerciale rispetto alla piccola Guiyang.

Durante questo breve soggiorno, una permanenza di solo due anni, Wang venne a contatto per la prima volta con il materialismo pragmatico degli abitanti di un grande centro urbano.

Nel 1981 si trasferì a Pechino per proseguire gli studi superiori; sarà durante questi anni che la sua passione per la pittura andrà scemando e sarà sostituita da quella per la regia.

Nel 1985, infatti, si iscrisse alla Beijing Film Academy specializzandosi nella regia.

Dopo il diploma Wang lavorò per due anni come assistente ai Fujian Film Studios, incarico che si rivelò ben presto poco soddisfacente e privo di attrattive per il giovane.

Nel 1990 decise di tornare a Pechino pur non avendo una posizione lavorativa negli studi statali con risorse economiche fortemente limitate ma pieno di determinazione.

Così come molti altri registi della sua generazione, Wang non ha sperimentò in prima persona gli orrori della Rivoluzione Culturale ma crebbe anzi, nel momento di massima apertura economica e culturale della Cina di Deng Xiao Ping.

La sua formazione è avvenuta in un periodo storico relativamente libero dal peso della Rivoluzione Comunista, ecco perché non avvertì mai la necessità artistica di indagare attentamente il passato e focalizzò il suo modo di fare cinema nel presente e nel futuro della società cinese.

I film di Wang non sono basati su storie epiche, si avvicinano invece alla realtà in maniera realistica, a tratti quasi documentaristica, mettendo in luce problemi e soggetti che fino a quel momento considerati marginali sia nella società che dai media *mainstream*.

Il primo lungometraggio di Wang fu *Dong chun de rizi* 冬春的日子 (The Days / Giorni d'inverno, Wang Xiaoshuai 王小帅, 1993), il film, realizzato con un budget di soli 10.000 dollari, annovera nel cast molti amici del regista e nessun attore professionista.

Girato in aperta opposizione con i fasti della precedente generazione, il film è stato acclamato dalla critica internazionale ottenendo riconoscimenti sia a Rotterdam sia a Berlino, con questo film Wang ottenne il primo di una lunga serie di premi tra cui uno anche al Festival del Cinema di Taormina.

Dong chun de rizi fu inoltre selezionato tra i migliori cento film in una classifica della BBC nel 1995.

Nonostante il successo folgorante nei festival e i numerosi premi, la pellicola ebbe un successo commerciale assai discreto, distribuito principalmente nel mercato europeo e molto spesso direttamente in *home video*.

Il film non fu mai comprato o trasmesso in Cina, anzi, poiché Wang lo aveva distribuito in festival internazionali senza procurarsi i permessi necessari, il Film Bureau lo inserì inizialmente nella lista nera imponendogli il divieto di girare ulteriori film.

Il suo secondo lungometraggio fu *Jidu hanleng* 极度寒冷 (Frozen / Congelato, Wang Xiaoshuai 王小帅 / Wu Ming, 1995), il film fu girato sotto lo pseudonimo di Wu Ming (senza nome) poiché Wang era ancora interdetto dalla regia da parte delle autorità cinesi.

Per essere sottoposto all'attenzione dei festival internazionali il film fu fatto uscire dai confini della RPC attraverso il contrabbando.

Il film è simultaneamente un'esplorazione filosofica del significato dell'essere artisti nella Cina moderna sia un'aperta condanna alla restrizione del governo nei confronti dei cineasti indipendenti.

L'ossessione di Qi Lei per la morte e la sua frustrazione nei confronti della società cinese e del governo che soffoca qualsiasi genere di espressione artistica indipendente si manifesta nel suo ultimo lavoro, un ciclo di pezzi che mostrano la sua "morte", la sua terza e ultima *performance* sarà un vero e proprio suicidio per ipotermia.

Nel cast questa volta troviamo due attori professionisti per i protagonisti mentre il resto dei personaggi è interpretato da attori amatoriali e amici del regista.

Pur mantenendo costi di produzione bassi, il film comportò diverse difficoltà di realizzazione, non ultima la scena che vedeva l'attore Jia Hongsheng (Qi Lei) dover passare svariati minuti nel ghiaccio.

Biandan, Guniang 扁担·姑娘 (So Close to paradise / Così vicini al Paradiso, Wang Xiaoshuai 王小帅, 1994) fu il terzo film di Wang e il suo primo lungometraggio prodotto negli studi statali.

La lavorazione del film ha inizio nel 1994, un periodo in cui Wang era ancora nel registro nero del Film Bureau e non gli era permesso di girare film.

In quell'intervallo il giovane si sottopose a una serie di lettere di autocritica e cercò d'infittire la sua rete di network per riacquisire credibilità e riabilitare il suo status.

La lavorazione alla sceneggiatura di *Biandan, Guniang*, il cui titolo inizialmente era *The Girl from Vietnam*, iniziò nel periodo in cui Wang era stato invitato a lavorare per la compagnia di produzione del regista Tian Zhuangzhuang.

Durante questo periodo, lo script di *Biandan, Guniang* fu approvato dagli Studi di Pechino a patto però che fossero effettuati alcuni cambiamenti sostanziali alla sceneggiatura, in primo luogo dunque il titolo fu cambiato in quello che conosciamo oggi.

Il film fu lungamente rimaneggiato, a causa di continui cambiamenti richiesti dagli organi censori, la produzione finì con il protrarsi per circa quattro anni per offrire un prodotto finale che soddisfacesse i criteri richiesti dal Film Bureau e le esigenze artistiche del regista.

Uno dei motivi per cui il SARFT continuò lungamente a esitare, risiedeva nelle tematiche affrontate: il film ha per protagonisti due giovani immigrati dalla campagna, Dong Zi e Gao Ping, i quali sono spesso protagonisti di piccole azioni criminali.

Per questo motivo e le loro vicende finiscono con il mettere in luce aspetti negativi della vita urbana, proprio al fine di smussare gli angoli e rendere meno tagliente lo spaccato dei due giovani, la sceneggiatura subì svariati cambiamenti.

Vittime e protagonisti di una realtà crudele e tagliente, Dong e Gao sono immersi in uno scenario oscuro e desolato in cui emerge prepotentemente il dramma della corruzione e della criminalità urbana.

Non è difficile immaginare perché il regista abbia dovuto lungamente rimaneggiare la sceneggiatura per ottenere un visto di distribuzione.

Probabilmente il suo film più famoso e anche quello che ottenne il maggior numero di riconoscimenti a livello mondiale è *Shi qi sui de dan che* 十七岁的单车 (Beijing Bicycle/Le biciclette di Pechino, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2001).

Il film è parte di un progetto del produttore taiwanese Peggy Chiao che voleva realizzare una sorta di trilogia su tre città: Pechino, Hong Kong, Taipei. Wang cercò di ottenere il visto di distribuzione dal Film Bureau ma, messo alle strette dalla tempistica serrata, rinunciò all'autorizzazione e presentò il film al Festival Internazionale del Cinema di Berlino dove vinse l'Orso d'Argento.

La pellicola fu però censurata in Cina dove fu distribuita solo nel 2006 dopo essere stata sottoposta ad alcune revisioni e cambiamenti effettuati in post produzione.

Il film ha per protagonisti i due attori esordienti Cui Lin e Li Bin nel ruolo dei giovani Guei e Jian.

Guei si trasferisce a Pechino dalla campagna in cerca di un lavoro e ottiene una posizione come fattorino, la compagnia per cui lavora gli assegna una bicicletta nuova per compiere le consegne ma il giovane viene presto derubato del suo mezzo di trasporto e successivamente licenziato per questo motivo.

Guei prende l'impegno con il capo di recuperare la bicicletta rubata per mantenere il posto di lavoro ed è così che si imbatte in Jian, un giovane pechinese che ha acquistato la sua bicicletta rubata al mercato nero per far colpo su una ragazza.

Il film presenta uno spaccato della gioventù pechinese, della delinquenza giovanile nella grande città e della distopia tra la visione rurale e urbana nella Cina moderna.

Nel 2003 Wang presenta *Er Di* 二弟 (Drifters, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2003) al festival di Cannes, il film, quinto lungometraggio del regista, non confermò le aspettative create dal precedente film, ma ciò nonostante alcuni critici cinematografici lo apprezzarono molto arrivando a sostenere che fosse più intimista e realista rispetto alla superficialità di *Shi qi sui de dan che*.²³

Il successivo film di Wang, *Qing Hong* 青红 (Shanghai Dreams / Sogni di Shanghai, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2005) rappresentò un vero e proprio punto di svolta; non solo gli valse nuovamente un premio della Gran Giuria (questa volta a festival di Cannes) ma segnò anche la prima occasione in cui il Film Bureau lasciò al regista un vasto campo d'azione permettendogli di girare senza troppe restrizioni.

²³ BÉRÉNICE, Reynaud, *Report from The AFI Film Festival: Bruno The Dog and Other Dreamers*, 2004,

http://web.archive.org/web/20070908112317/http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/04/30/afi_film_festival.html, 11-07-2013

Questo perché anche le autorità censorie si erano ormai rese conto che il cinema cinese aveva bisogno di una rivoluzionaria spinta al cambiamento per riuscire a sopravvivere ai *blockbuster* americani.²⁴

Il film, tocca ancora una volta corde care al regista presentando una storia speculare a quella di *Shi qi sui de dan che* dove i protagonisti sono degli immigrati dalla città alla campagna.

Preso singolarmente il film presenta non pochi difetti, se esaminato in un quadro generale di crescita del regista, tuttavia, rappresenta un nuovo passo nell'esplorazione del fenomeno della migrazione dalla campagna alla città (e viceversa), un tema che, come emerge dalla sua biografia, è molto caro a Wang.

Zuo you 左右 (In love we trust / Nell'amore riponiamo la nostra fiducia, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2008), conosciuto anche come *Left Right* (traduzione letterale del titolo cinese) ebbe un debutto travagliato: previsto prima al Festival del Cinema di Cannes e successivamente slittato alla sessantaquattresima Mostra del Cinema di Venezia, il film slittò direttamente alla Berlinale.

La mancata partecipazione a Cannes avvenne per problemi con il Film Bureau e l'assenza a Venezia invece fu dovuta a causa di problemi nella post-produzione del film.

Wang riuscì comunque a trionfare a Berlino: *Zuo you* uscì vincitore dell'Orso d'Argento per la migliore sceneggiatura.

²⁴ PATRICIA, O'connel, *Online Extra: Wang Xiaoshuai's Shanghai Dreams*, 2005, <http://www.businessweek.com/stories/2005-07-10/online-extra-wang-xiaoshuais-shanghai-dreams>, 11-07-2013

Gli ultimi due lungometraggi *Rizhao Chongqin* 日照重慶 (Chongqing Blues, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2010) e *Wo shi yi* 我十一 (11 Flowers / Undici fiori, Wang Xiaoshuai 王小帅, 2011), non hanno riportato un grande successo nonostante il primo sia stato selezionato nel programma del Festival del Cinema di Cannes nel 2010.

4.2 Analisi dei temi

Wang Xiaoshuai, così come registi della sua generazione, non ha sperimentato il pieno della sofferenza causata dalla Rivoluzione Culturale.

Benché la sua famiglia si sia trasferita in campagna durante i primi anni della sua vita, l'esperienza di quel periodo storico per il giovane è stata limitata e non ha creato quella ferita insanabile che ha poi ispirato i registi della Quinta Generazione.

L'attenzione di Wang è focalizzata sulla vita in città. Il suo cinema è il riflesso di una Cina moderna: la Cina post riforme economiche denghiane.

Wang ha vissuto in prima persona lo spaesamento del passaggio all'economia di mercato liberista e all'incolmabile vuoto ideologico lasciato dalla morte del presidente Mao.

Ha visto il crollo di quelle strutture tradizionali e l'emergere di un sempre più netto *gap* tra la Cina rurale e la realtà della Cina urbana.

Uno dei motivi per cui i film di Wang Xiaoshuai sono in grado di suscitare l'interesse di un vasto pubblico è basato sulla sua capacità di rappresentare la realtà dei centri urbani, il regista attinge all'esperienza vissuta in prima

persona per creare una riproduzione molto intimistica e personale dei paesaggi nei propri film.

Per farlo, Wang torna nei luoghi della propria infanzia, nei posti che hanno visto la sua crescita e hanno influenzato la sua visione sulla società (caratteristica, questa, che lo accomunerà con Jia Zhangke).

Ciò che rende la sua costruzione del quadro narrativo così memorabile è l'inserimento dei suoi ricordi personali nella ricostruzione di alcune *location*.

Nei suoi film è il paesaggio urbano a diventare protagonista e non mero contorno delle vicende dei personaggi.

La città si presenta in numerose sfaccettature: fredda e brutale, affascinante nella sua stranezza, indifferente al dolore dell'uomo o talvolta, empatica con esse.

Il regista affida alla città un vero e proprio ruolo all'interno della sceneggiatura. L'esperienza del regista con una realtà urbana fredda, crudele e indifferente emerge sia in *Dong chun de rizi* sia in *Jidu hanleng*.

L'esperienza a Wuhan, invece, traspare sia in *Biandan*, *Guniang* sia in *Shi qi sui de dan che*, soprattutto nel secondo film, emerge un clima nostalgico della sua giovinezza e degli anni trascorsi a Pechino.

Una delle tecniche che Wang usa per mettere in primo piano la città è mostrare il suo cambiamento della sua struttura negli anni; utilizzerà questo stratagemma in maniera piuttosto evidente soprattutto in *Shi qi sui de dan che* dove fa muovere i suoi personaggi in diverse parti di Pechino al fine di mostrare i veloci mutamenti strutturali della città e facendo emergere il contrasto tra vecchio e nuovo, tra il precedente ordine comunista e l'attività febbrile del capitalismo.

Il film, ambientato a Pechino, esemplifica nel contrasto tra i vecchi *hutong*²⁵ e l'imponente nuova *skyline* della metropoli quel velocissimo cambiamento che ha lasciato moltissime persone spaesate.

Questa personale scelta stilistica non è ovviamente dettata dal semplice gusto estetico ma è una decisione presa con la precisa volontà di suscitare nello spettatore una serie di domande: il futuro della Cina risiede in questo capitalismo sfrenato di cui i grattacieli sono un simbolo implicito? Quali sono i valori ideologici dietro queste imponenti strutture architettoniche? Che cosa rimane e rimarrà della "vecchia Cina"? Questi sono interrogativi che stanno a cuore al regista e che mirano a colpire il cuore dell'audience cinese in prima persona facendola riflettere sul repentino cambiamento ideologico ed economico del quale si rende spesso protagonista ignara.

La città è il luogo caotico che permette a Wang di mettere in discussione le politiche in atto e le scelte del governo, i cambiamenti di una società che ha mutato volto in maniera sconcertantemente veloce.

Il regista stesso opera nella consapevolezza di non essere esente da giudizio, di essere egli stesso il prodotto di una società caotica e in continuo divenire.

Nonostante nei suoi film mantenga come focus principale il paesaggio urbano, non si può certo sostenere che Wang non abbia presentato aspetti importanti anche del paesaggio rurale.

²⁵ Gli *hutong* sono dei vicoli formati dall'incrocio di file di *siheyuan*, classiche abitazioni a corte che risalgono all'età imperiale. Dopo la rivoluzione del 1949 e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese la maggior parte dei vecchi *hutong* scomparve per lasciare il posto alle strade della Pechino moderna. Recentemente alcuni *hutong* sono stati protetti per preservare un ricordo della tradizione architettonica del passato della città.

Molti dei suoi film si concentrano su un fenomeno sociale contemporaneo che ha iniziato a verificarsi in Cina poco dopo l'apertura del mercato: i movimenti migratori dalla campagna alla città.

Come abbiamo visto, Wang ha sperimentato in prima persona svariati trasferimenti di città in città; questi avvenimenti gli hanno dato non solo la possibilità di incontrare un vasto numero di immigrati e ascoltare le loro storie ma rende lo stesso regista parte di quella fetta di popolazione che si è spostata dalla campagna alla città in cerca di migliori condizioni di vita e possibilità lavorative.

Questo ha permesso a Wang di essere una voce per quelle che persone che fino a quel momento ne erano state private.

Sia in *Biandan, Guniang* che in *Shi qi sui de dan*, il tema dei movimenti migratori è il pilastro sul quale si reggono le vicende dei protagonisti.

L'occhio della camera si muove dallo spazio rurale a quello urbano, si sposta tra gli abitanti della città e, facendo immergere lo spettatore sia nel piccolo villaggio sia nella metropoli, riesce a far emergere con efficacia il contrasto tra tradizione e modernità.

Nonostante il successo commerciale, probabilmente *Shi qi sui de dan* offre un quadro generale più morbido rispetto alla visione tagliente di *Biandan, Guniang*. Nei film di Wang Xiaoshuai, la massa di immigrati non assume le connotazioni classiche veicolate dai media cinesi, non assistiamo insomma ad una moltitudine di persone senza volto e senza sentimenti.

Il regista riesce a fornire la visione individuale di un singolo, siamo spettatori in prima persona della vita di una persona e riusciamo così a empatizzare con la sua storia.

I protagonisti, pur provenendo da quella massa senza volto che è considerata un peso per la società e un ostacolo per la modernizzazione se presi singolarmente riescono a far riflettere sulla gravità della situazione.

In entrambi i film, gli immigrati hanno un volto, sentimenti, speranze e paure, sono protagonisti e non un mero background scenico.

Benché essi stessi si rendano spesso complici di azioni criminali, è chiaramente mostrato che non sono loro a sollecitare iniziative criminose ma che anzi, si trovano essi stessi ad essere travolti da una criminalità e corruzione preesistente nella città dove si sono trasferiti con l'obiettivo di migliorare le proprie condizioni.

Là dove la figura degli immigrati viene propagandata dai media ufficiali sia come forza lavoro necessaria per la modernizzazione sia come ostacolo ad essa, Wang li usa per dipingere il quadrò dell'altra metà della società, in aperta contrapposizione con gli abitanti della città.

Le disavventure degli immigrati non hanno come scopo quello di suscitare pietà nei loro confronti ma servono a evidenziare il comportamento degli abitanti della città rispetto alla necessità di una grossa fetta di popolazione di fuggire da condizioni disagiate.

L'umiliazione e le violenze alle quali sono sottoposti gli immigrati, hanno ancora una volta lo scopo di far emergere interrogativi sulla moralità della "nuova" società cinese, sui suoi valori o sull'assenza di essi.

Uno spunto interessante è la domanda che sorge in merito al futuro degli immigrati: torneranno in campagna? Resteranno in città? A quale classe sociale apparterranno? Tutti interrogativi assolutamente validi, soprattutto se si prende in considerazione che in Cina, ogni anno, i movimenti migratori vedono lo spostamento di svariati milioni di persone nella speranza di migliorare, talvolta anche di poco, le proprie precarie condizioni di vita.

Nei due film presi in esame, le possibilità sono differenti.

In *Biandan, Guniang*, prodotto con finanziamenti statali la risposta a questa domanda è ambivalente: da una parte, Wang ci mostra degli immigrati far ritorno alla campagna, come se il loro destino fosse predeterminato, immutabile, e una volta assolto il proprio compito il ritorno alla campagna sia l'unica scelta possibile, il regista fornisce come giustificazione a questo comportamento una mancanza intrinseca alla popolazione rurale che si dimostra non adatta alla vita in città e non può far altro che tornare ad un mondo più semplice e tradizionale in campagna mettendo da parte l'ambizione ad una vita migliore.

D'altro canto, il regista ci mostra anche il giovane Dong Zi (Shi Yu) prendere la decisione di rimanere in città nonostante tutto.

In *Shi qi sui de dan che*, prodotto in maniera indipendente, il giovane immigrato Cui Lin decide di rimanere in città nonostante tutte le difficoltà, nonostante sia circondato da una popolazione che si dimostra inospitale e ostile.

Il messaggio è chiaro: è una sfida sia alla popolazione urbana, rea di aver perso quei valori d'ospitalità che per anni hanno caratterizzato la Cina, che alle autorità governative che hanno iniziato troppo tardi ad avere a cuore il problema dei movimenti migratori dalla campagna ai centri urbani.

Gli immigrati, ma anche gli altri personaggi dei suoi film, rappresentano un vero e proprio campionario della moderna società cinese, personaggi allegorici che riflettono la disfunzionalità della situazione sociale moderna.

Gli artisti, i giovani, gli immigrati, sono tutti personaggi che rappresentano categorie non esplorate nel cinema *mainstream*, classi sociali di persone che sono letteralmente state alienate dai media e che fanno fatica a trovare un posto in una società che non riesce ad accettarli.

Wang usa questi personaggi per aprire una discussione sull'individualismo e sulla solitudine in un mondo in cui il pragmatismo si è sostituito ai vecchi valori e in cui fallire nella prova di adattamento e non trovare una collocazione all'interno di questo nuovo ordine, conduce alla fine (come dimostrato dal personaggio di Guo Tao in *Biandan*, *Guniang* e in Qi Lei in *Jidu hanleng*).

I film di Wang Xiaoshuai non sono considerati film di formazione, è impossibile negare però che tutti i protagonisti prendono parte a un vero e proprio viaggio di crescita interiore, si confrontano con la società e con i suoi cambiamenti, essi stessi cambiano e si modificano giungendo a una nuova maturazione e consapevolezza di sé.

Ciò che vediamo nei film di Wang non è tanto il viaggio di crescita quanto le conseguenze che questa crescita produce nei protagonisti, l'impatto del cambiamento su di loro.

Quando seguiamo il viaggio di Dong nel suo villaggio natale, non è solo un viaggio fisico, veniamo effettivamente catapultati in un universo di valori differenti, in una società rurale che non ha niente a che fare con l'aspro mondo urbano.

È chiaro che Wang non è giunto a una conclusione certa sulle conseguenze del cambiamento.

Nei suoi film lo spostamento delle persone da un luogo all'altro è dettato dalla necessità di cambiamento volto al miglioramento, un mutamento che dovrebbe produrre positività, un'azione verso la quale il regista prova sempre sentimenti contrastanti.

Wang non ci permette mai di vedere la conclusione del viaggio, il protagonista che trionfa contro le avversità e ottiene quel miglioramento tanto sperato, un posto all'interno della nuova società, una posizione nell'ordine della nuova Cina; il regista ci concede qualche barlume di speranza ma ciò che gli sta

evidentemente a cuore mostrare è la difficoltà del viaggio, la problematicità dell'adattarsi al cambiamento.

La destinazione è quel paradiso richiamato dal titolo americano di *Biandan, Guniang* ma la strada è costellata di pericoli e non ci sono certezze.

Ben lungi dall'esercitare un atteggiamento paternalistico, Wang non cerca affatto di scoraggiare il cambiamento, si rivolge alla società cinese e la esorta attraverso i suoi film a riflettere su sé stessa.

Proprio questo suo sguardo così attento ai mutamenti in Cina, lo ha portato a ribattere duramente alle critiche di chi lo ha accusato di fare film per accontentare un pubblico occidentale e collezionare premi nei festival internazionali.

Wang ha più volte ribadito che i suoi film sono rivolti proprio ad un pubblico cinese, sono l'invito a non credere a tutto ciò che i media ufficiali propagandano, sono la mano tesa verso la società cinese, un invito a riflettere più attentamente sui cambiamenti di cui essa si sta rendendo partecipe in maniera più consapevole e meno passiva.

CAPITOLO 5

Jia Zhangke

5.1 Biografia e filmografia

Jia Zhangke nacque a Fenyang, un piccolo villaggio rurale nella provincia dello Shanxi, nel 1970.

Dopo le scuole superiori non riuscì ad entrare in all'università e i suoi genitori gli proposero di frequentare una scuola d'arte (in quanto i requisiti d'ammissione permettevano delle votazioni più basse in matematica e fisica).

Il suo interesse per il cinema risale all'inizio degli anni novanta quando ebbe l'occasione di poter vedere una proiezione di *Huang Tudi* 黄土地 (Yellow Earth/Terra Gialla, Chen Kaige 陈凯歌, 1984), il film lo ispirò a tal punto da far nascere in lui la volontà di intraprendere la professione di regista.

Nel 1993 riuscì a entrare alla BFA e iniziò così il suo percorso di studi in Letteratura Cinematografica *dianying wenxue* 电影文学; durante questo periodo

Jia girò il suo primo corto, *You yi tian, zai Beijing* 有一天, 在北京 (One day in Beijing/Un giorno a Pechino, Jia Zhangke, 1994), un documentario di 10 minuti sui turisti a piazza Tiananmen filmato con fondi raccolti personalmente da Jia.

Nonostante sia stato poi definito dallo stesso regista come un corto *naive* e decisamente amatoriale l'esperienza non fece altro che rafforzare nel giovane

Jia la voglia di intraprendere la carriera di regista.

Fu con il suo secondo lavoro *Xiao Shan hui jia* 小山回家 (Xiao Shan going home/Xiao Shan torna a casa, Jia Zhangke 贾樟柯, 1993) un mediometraggio di 59 minuti che questa sua aspirazione iniziò effettivamente a prendere una forma concreta.

Jia girò *Xiao Shan hui jia* mentre frequentava ancora la BFA e si avvalse della collaborazione dell'amico e collega Wang Hongwei che recitò nel ruolo di Xiao Shan, un giovane cuoco di Pechino che cerca di tornare a casa per il capodanno cinese ma finisce con l'imbattersi in numerosi ostacoli che lo allontanano sempre più dalla sua meta.

Il mediometraggio fu presentato nel 1997 al Festival del Cinema Indipendente di Hong Kong e attirò l'attenzione del pubblico ma soprattutto quella del produttore Yu Lik-wai con il quale Jia iniziò una stretta collaborazione.

Fu con lui che iniziò la produzione di *Xiao Wu* 小武 (Xiao Wu The Pickpocket / Xiao Wu, Jia Zhangke 贾樟柯, 1997), il primo film di quella che è comunemente definita come la "trilogia di Fenyang" o "trilogia della città natale" e anche il film che accese definitivamente i riflettori su Jia e sulla sua carriera di regista.

Ancora una volta Wang Hongwei interpretò il ruolo del protagonista, il giovane Xiao Wu, un ragazzo dedito alla criminalità che, privo di aspirazioni di alcun tipo, si limita a sopravvivere borseggiando per le strade di Fenyang.

Il film, è stato girato con un budget molto basso, circa 400.000 RMB, ma rappresentò il vero punto di svolta della carriera di Jia Zhangke, soprattutto nell'ambiente dei festival cinematografici che accolsero il suo arrivo a braccia aperte.

Xiao Wu segue la falsa riga di *Xiao Shan hui jia* mantenendo quel senso di profondo realismo che già permeava il primo mediometraggio di Jia.

Le riprese degli esterni sono tutte ambientate nelle strade di Fenyang e riescono a trasmettere quel senso di claustrofobia e profondo disagio di una Cina ancora povera nonostante le riforme economiche, corrotta nonostante il governo cerchi di arginare la criminalità con vari tipi di misure ma soprattutto riflettono il disagio del regista che, tornato dopo gli studi alla città natale, ritrova una Fenyang del tutto nuova e irriconoscibile.

Il film rimane focalizzato sul protagonista, un vero e proprio anti eroe di cui conosciamo nuovi aspetti della personalità man mano che la narrazione prosegue.

Due sono i temi principali che emergono: l'atto e (l'arte) di borseggiare e l'impossessarsi di una personalità, due temi che se pur apparentemente separati finiscono con l'intrecciarsi creando un interessante intreccio narrativo. Attraverso una serie di episodi, la personalità di Xiao Wu si modifica ed espande: borseggiatore/artista, capobanda di una banda di giovani ladruncoli, giovane solitario e romantico, figlio ribelle.

Il modo in cui Xiao Wu cerca di negoziare con tutti gli aspetti della sua personalità per trovare un equilibrio che permetta loro di coesistere si esemplifica attraverso vari tipi di oggetti metaforici: l'anello che intendeva regalare alla sua fidanzata che finisce poi per andare alla cognata, il cercapersone che acquista con l'obiettivo di rimanere in contatto con la sua ragazza e che sarà la causa del suo arresto perché suona durante uno dei suoi furti.

L'impossibilità per Xiao Wu di riconciliare tutti gli aspetti della sua personalità lo costringe ad abbandonarli tutti: viene cacciato di casa quando scopre che la cognata è in possesso dell'anello che intendeva regalare alla fidanzata e il cercapersone, ultimo punto di contatto rimasto tra lui e la sua fidanzata, lo tradisce nel momento sbagliato.

L'identità di Xiao Wu non è l'unica soggetto che viene continuamente messo in discussione, rielaborato e cambiato.

Le scelte di regia di Jia sono soggette allo stesso cambiamento: cambia continuamente tono narrativo e finisce con il "rubare", un po' come il suo protagonista, stili cinematografici da altri registi, Jia prende in prestito o "borseggia" anche la colonna sonora da *Diexue shuangxiong* 喋血双雄 (The Killer, John Woo 吴宇森, 1989) e la usa per creare un'atmosfera surreale in una scena che si svolge in piazza.

Man mano che le vicende di Xiao Wu convergono verso il climax finale e il protagonista viene spogliato di tutte le sfaccettature della sua personalità per rimanere a nudo con lo spettatore, la stessa cosa accade al regista che nell'ultima scena rimane nudo di fronte al suo pubblico.

Nella scena conclusiva, Xiao Wu viene arrestato e lasciato ammanettato ad un palo, in un lungo piano sequenza appare evidente che la folla che si raduna intorno al protagonista non è composta solo da comparse, bensì da passanti che si rivolgono direttamente alla troupe cinematografica.

Jia Zhanke decide quindi di spostare il focus della cinepresa adottando il punto di vista del suo protagonista e identificandosi con lui così che, sia Xiao Wu che l'atto di riprendere il film divengano uno spettacolo pubblico.

Il potere dello sguardo della telecamera rievoca altri sguardi fuoricampo ma ben presenti nella società cinese: quelli del governo, dei vicini, degli stranieri alla ricerca del gusto esotico dell'oriente.

Il processo d'identificazione di Xiao Wu con Jia Zhangke si completa così nell'ultima scena segnando l'inizio di un processo in cui l'attore Wang Hongwai assumerà, fino ad identificarsi completamente, il punto di vista del regista.

Il successo di *Xiao Wu* nei festival internazionali porta Jia Zhangke nell'orbita

di Takeshi Kitano dando inizio così una fruttuosa collaborazione con l'Office Kitano, la casa di produzione del noto regista giapponese.

La carriera di Jia continua con il secondo lungometraggio ambientato a Fenyang, *Zhantai* 站台 (Platform / Il binario, Jia Zhangke 贾樟柯, 2000) rappresenta il secondo capitolo della "trilogia di Fenyang", ambientato sempre nella città natale di Jia Zhangke, il film si snoda in un arco narrativo di circa venti anni spaziando in una Cina pre e post riforme economiche attraverso le vicende di una compagnia teatrale.

L'idea per la sceneggiatura di *Zhantai* è in realtà antecedente a *Xiao Wu*, i velocissimi cambiamenti degli anni ottanta lasciarono un'impronta così potente nel giovane Jia che egli stesso ricorda i repentini mutamenti di quell'epoca così:

"When I was seven I remember a guy a few years older than me say, "If I can one day buy a motorcycle, I'll be the happiest man on Earth!" at the time the only people who could have a motorcycle were postmen and policemen; for everyone else, owning one was an unthinkable luxury. Less than three or four years later, the streets of China were already filled with motorcycles."

Zhantai rappresenta il tributo personale e soggettivo di Jia ad un ventennio di cui nessuno aveva mai parlato in maniera così diretta e lineare, di una storia semplice attraverso la quale il regista ripercorre passaggi della sua stessa vita.

Anche in questo film continua la collaborazione tra Jia e Wang Hongwei che in *Zhantai* veste i panni di Cui Mingliang, un artista della compagnia.

Il suo personaggio che in *Xiao Wu* esemplificava nell'immagine del giovane borseggiatore quella di Jia regista/ladrunco d'immagini di una Cina rurale e

borseggiatore di tecniche cinematografiche, in questo caso rappresenta invece il rapporto che il regista ha nei confronti del suo pubblico e viceversa.

Indicativo dunque che il pubblico in *Zhantai* sia spesso confuso e frastornato rispetto alle rappresentazioni teatrali della compagnia.

Il film è stato spesso criticato per la sua lentezza; effettivamente la narrazione si dipana per circa due ore e venti ma questo non va a discapito delle doti di sintesi di Jia, non si tratta di mero minutaggio in più: ogni azione ripresa dall'occhio della telecamera è necessaria e fondamentale per lo snodo narrativo e per la totale immersione dello spettatore in un modo di vivere e pensare estraneo a quello al quale è abituato.

Nonostante le critiche, *Zhantai* ottenne comunque un discreto successo nei festival internazionali arrivando nella selezione del festival del cinema di Venezia, al festival dei Tre Continenti di Nantes, al Festival Internazionale di Singapore, al festival del cinema indipendente di Buenos Aires e infine al festival internazionale di Fribourg.

L'ultimo capitolo della "trilogia di Fenyang" è *Ren Xiao Yao* 任逍遥 (Unknown Pleasures / Liberi da costrizioni, Jia Zhangke, 2002), rispetto sia a *Xiao Wu* che a *Zhantai* la prima differenza evidente è l'ambientazione: non più Fenyang ma Datong, sempre nella provincia dello Shanxi, il cambio di *location* funziona perfettamente, Jia ha trovato una città in cui creare il perfetto connubio tra desolazione della mancanza di prospettive e gli enormi cambiamenti della Cina moderna.

Il fulcro narrativo del film si snoda intorno alle vicende di tre giovani: Bin Bin, Xiao Ji e Qiao Qiao.

I tre personaggi principali conducono una vita apparentemente senza meta, Bin Bin è disoccupato, Xiao Ji sembra impegnato solo a flirtare con Qiao Qiao.

Il film, si concentra sul rapporto che lega la coppia Xiao Ji e Qiao Qiao, e Bin

Bin alla sua fidanzata ponendoli in una situazione in cui la totale assenza di figure genitoriali li lascia in balia di un'educazione basata sul mero abuso di nuove tecnologie.

Questi giovani apprendono per osmosi le novità della politica americana, il trionfo della Cina che ha ottenuto di essere la sede delle Olimpiadi del 2008, eventi che sembrano essere lontani anni luce dalla loro realtà e dal loro modo di vivere.

Uno dei punti di forza di Jia è senza dubbio quello di riuscire a trasmettere il suo modo di percepire il mondo intorno a lui e condividerlo con lo spettatore senza per questo emettere giudizi morali di sorta.

Nel film compare anche quello che è ormai diventato l'alter ego cinematografico di Jia: Wang Hongwai, l'attore veste ancora una volta i panni di Xiao Wu, uno Xiao Wu che ritroviamo nelle vesti di venditore ambulante, ripulito e decisamente lontano dal giovane ladruncolo che avevamo conosciuto nel primo lungometraggio di Jia.

L'atteggiamento del regista può essere commentato in base alla prospettiva globale che egli ha sviluppato nel corso degli anni, incorporando nel suo modo di fare cinema aspetti culturali occidentali e orientali.

A differenza Xiao Ji, il suo protagonista, Jia si impegna in un dialogo con i suoi personaggi, lo fa riflettendo con la propria tecnica le loro specifiche attitudini.

Ren Xiao Yao fu il primo tentativo del regista di girare un film che potesse stuzzicare anche il mercato mainstream ma il momento propizio giunse poco tempo dopo grazie alla nuova linea morbida nei confronti dei registi indipendenti.

Shijie 世界 (The World, Jia Zhangke 贾樟柯, 2004) fu girato in collaborazione con lo Studio Cinematografico di Shanghai e ottenne l'autorizzazione a essere

distribuito in tutto il paese.

Shijie segnò un momento critico nella carriera di Jia; così come molti altri registi indipendenti, egli si trovò a dover scegliere tra un'audience più vasta con la possibilità di distribuire il proprio film anche nel mercato della Cina continentale e l'accusa di essersi "venduto al sistema", di essere venuto a compromessi pur di ottenere maggior successo.

Da un lato, tutti i suoi precedenti film erano stati oggetto di censura e di critica da parte dell'Ufficio Cinema il quale gli aveva più volte mosso l'accusa di girare film che assecondassero l'immaginario occidentale di una Cina rurale e decadente oppressa dal regime comunista.

Dall'altro quando girò *Shijie*, si trovò a dover fare i conti con l'altra faccia della medaglia: le critiche di coloro che fino a quel momento avevano tessuto le sue lodi.

Molti si chiesero se approdando nel mercato *mainstream* la capacità di Jia di girare film capaci di stimolare un dibattito sui temi principali della storia della Cina contemporanea fosse svanito ma il regista non tradì le aspettative: pur assecondando un gusto meno di nicchia rispetto ai suoi precedenti lavori, *Shijie* esonerò il regista da ulteriori critiche su una sua eventuale sottomissione al sistema.

La trama di *Shijie* si snoda intorno a dei giovani lavoratori immigrati dalla campagna alla capitale per lavorare in un famoso parco di Pechino dove ci sono sculture dei maggiori monumenti (in scala ridotta) provenienti da tutto il mondo.

In *Shijie* tornano i temi principali dei film di Jia: l'alienazione dei giovani cinesi che vivono nell'era post riforme denghiane, quel senso di solitudine che sembra non essere placato dall'accesso alla nuova tecnologia e un profondo senso di alienazione.

Sanxia haoren 三峡好人 (Still Life, Jia Zhangke 贾樟柯, 2006) fu girato sempre in collaborazione con lo studio cinematografico di Shanghai e la Xstream Pictures.

Il film, presentato nel 2006 alla Mostra del cinema di Venezia, vinse il Leone d'oro come miglior film.

Fu girato in digitale ad alta definizione e approvato per la distribuzione dal SARFT nonostante i temi trattati.

La trama di *Sanxia haoren* è ambientata a Fengjie, una piccola città vicino alla diga delle Tre Gole destinata a essere demolita e allagata per fare spazio alla grande opera.

Attraverso le vicende di Han Sanming, un minatore in cerca della moglie e la figlia e Sheng Hong, interpretata da Zhao Tao, un'infermiera alla ricerca del marito, il film presenta la storia di un piccolo paese morente.

San shi si chengji 三十四城记 (24 City, Jia Zhangke 2008) rappresenta una nuova commistione di genere per il Jia.

Presentato alla Festival di Cannes nel 2008, il film è una sperimentazione tra documentario e fiction.

La trama segue tre generazioni che lavorano o hanno lavorato in una fabbrica a Chengdu, seguiamo le vicende dei personaggi che si raccontano e ci raccontano l'evoluzione della *danwai* in un complesso di appartamenti.

Dove finisce il documentario e dove inizia il film? Il cast annovera sia attori professionisti che gente comune e solo un occhio esperto, o che comunque ha una certa familiarità con i volti del cinema cinese, riesce a distinguere i momenti in cui il film è documentario puro e quelli in cui vira nel mondo della fiction.

La carriera di Jia Zhangke è ormai approdata nel *mainstream* se dopo *Shijie* gli

erano state mosse alcune critiche, dopo la sua proficua collaborazione con gli studi statali il mondo del cinema d'essai non ebbe riguardi nel giudicarlo, così come aveva fatto in passato con il regista della quinta generazione Zhang Yimou, come un regista che si è inevitabilmente compromesso.

Nonostante le considerazioni della critica internazionale, è innegabile che Jia Zhangke abbia esplorato, modificato e innovato il modo di fare cinema in Cina diffondendo e arricchendo quella scena neorealista che è esplosa a partire dagli anni novanta.

5.2 Analisi dei temi

Quando vengono presi in esame i temi del cinema di Jia Zhangke è imprescindibile fare un'analisi del contesto nel quale si è sviluppato e ha preso forma il suo modo di fare cinema, l'ambiente ideologico all'interno del quale Jia è cresciuto e ha formato la propria visione del mondo.

La Cina che il giovane Jia ha conosciuto è quella post riforme di Deng Xiaoping, quella Cina che si è trovata nel mezzo del vuoto di potere ideologico dovuto alla scomparsa di Mao e la cui base culturale è stata scossa fin dalle sue fondamenta.

La generazione di registi "post Tiananmen" è cresciuta in un'epoca storica in cui il binomio censura e restrizioni economiche nel mercato cinematografico, ha costretto molti a trovare soluzioni alternative per coltivare la propria arte.

Crescere in una realtà cruda e piena di difficoltà e in continuo cambiamento ha reso Jia scettico e molto più cinico rispetto ai suoi predecessori.

Non c'è da stupirsi che il suo modo di fare cinema abbia connotazioni

fortemente realistiche e, almeno all'origine, sia ambientato nei luoghi in cui è cresciuto e si è formato.

In lui permane una volontà di presentare la condizione reale di molti giovani della sua stessa età, di mostrare l'altro lato della medaglia della fiorente economia cinese.

È lo stesso Jia a dichiarare che:

In China, the difference between the big cities and small towns, between the coastal area and inner land is shocking. That's why I believe it's useful to show my films in Beijing, to make people aware of realities of small towns.

Jia sceglie un approccio personale per catturare il radicale cambiamento della Cina moderna e lo fa presentando la vita di tutti i giorni di persone comuni.

I personaggi dei suoi film non sono parte di storie epiche, non sono neppure semplicemente incastrati nella banalità della vita di routine; i suoi film non vertono semplicemente sulle vicissitudini della vita degli individui cercando uno sfogo catartico attraverso le loro tragiche vicende, si focalizzano invece sui problemi fondamentali dei drastici e veloci cambiamenti alla quale la popolazione cinese è stata sottoposta cercando di presentare nuovi modi possibili di vivere e nuovi tipi d'identità.

È dall'inizio della sua carriera che Jia usa la telecamera per documentare l'impatto della modernizzazione, privatizzazione e commercializzazione della Cina moderna sull'individuo ma è soprattutto dopo il suo ritorno nella città natale al termine degli studi a Pechino che in lui prese forma concreta il desiderio di documentare da vicino la realtà.

È quindi a partire dalla “trilogia di Fenyang” (*Xiao Wu, Zhantai, Ren Xiao Yao*) che Jia presenta personaggi che sono vittime dei drastici cambiamenti della Cina post riforme.

Quando Jia tornò a Fenyang dopo essersi diplomato all’Accademia di Cinema di Pechino nel 1997 fu scioccato dai profondi cambiamenti della sua città natale.

Il regista sostenne che la sua città natale, così come molte altre in Cina, era permeata da un’atmosfera surrealista che si stava diffondendo in tutta la nazione, una forza senza nome e senza volto che stava schiacciando le persone sotto una fortissima pressione, rendendoli ciechi e incapaci di relazionarsi tra di loro.

The transformation of Fenyang is really incredible. So whenever I go back, part of me feels like a stranger. For instance, the means by which young people today communicate with each other and get along is completely different from what it had been. This really showed me how to capture the transformation of my surroundings with a kind of sensitivity, which should always be the responsibility of a director.²⁶

In *Xiao Wu*, il suo primo lungometraggio, Jia cerca di rispondere alla domanda: come fa una persona ordinaria a far emergere la sua personalità, a stabilire la sua identità in un periodo storico in cui tutto sembra cambiare fin troppo velocemente?

Il film concretizza la risposta a questa domanda mostrandoci *Xiao Wu* e il suo

²⁶ BERRY, Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, 2005

tentativo di stabilire una propria individualità attraverso tre snodi di rapporti principali: amicizia, amore, pietà filiale.

Attraverso l'annullamento dei rapporti personali del protagonista si annulla la stessa individualità del protagonista.

Sempre in *Xiao Wu* emerge un'implicita critica ai mezzi di comunicazione.

I programmi della tv locale intervistano Xiao Yong etichettandolo come un *chenggongrenshi* 成功人士, un uomo che è riuscito a realizzarsi, un ideale a cui aspirare; gli stessi mezzi di comunicazione che diramano comunicati attraverso i quali lo spettatore scopre di nuove e più aspre misure di legge per prevenire i piccoli furti, sono i mezzi di comunicazione a designare Xiao Yong come vincente e Xiao Wu come perdente.

Le interviste televisive a Xiao Yong ometteranno ovviamente che l'amico di Xiao Wu si è arricchito attraverso il contrabbando di sigarette.

In sostanza i due ex amici sono entrambi criminali ma il primo è stato selezionato dalla società come campione e il secondo come perdente.

Il tipo di narrazione che Jia usa in *Xiao Wu* è ascrivibile al genere Bildungsroman²⁷, il regista tuttavia ha apportato significativi cambiamenti strutturali.

Seguendo questa struttura atipica, non riusciamo mai ad avere accesso alla psicologia del personaggio.

Non ci vengono forniti quegli elementi che, nel tipo di narrazione alla quale

²⁷ Il Bildungsroman, conosciuto in italiano come romanzo di formazione, è un genere letterario riguardante l'evoluzione di un protagonista verso una maturazione a partire dalle sue origini. Il Bildungsroman è un genere tipico della narrativa tedesca, proprio dalla Germania viene il primo esempio di romanzo di formazione: Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister di Johann Wolfgang Goethe.

siamo abituati, sono rappresentati principalmente da un racconto in prima persona e dall'esposizione delle emozioni e pensieri del protagonista.

Jia non fa uso di flashbacks o del *voice-over* di un narratore onnisciente per permettere al pubblico di percepire le intenzioni del suo protagonista.

L'uso costante lunghi piani sequenza è sintomatico del tentativo del regista di eludere le nuove tecniche cinematografiche per tornare ad un cinema più realista.

Usando questo genere di narrazione restrittiva, Jia devia dal corso del Bildungsroman classico impedendo al pubblico l'accesso al processo di crescita psicologica di Xiao Wu.

Il Bildungsroman è inoltre un genere di narrazione a forte stampo individuale. Essendo un genere di struttura basata sul racconto della crescita e della formazione di un singolo, è del tutto normale che sia focalizzata sul protagonista delle vicende.

Anche in questo caso Jia diverge dalla narrazione classica: il regista inverte i ruoli cambiando la focalizzazione del racconto e concentrandosi sulla comunità intorno al protagonista piuttosto che sul protagonista stesso.

È lo stesso regista a spiegare le motivazioni di questa sua scelta narrativa sostenendo che la società cinese è fortemente dipendente dalle relazioni interpersonali e dalle interazioni sociali, essa vive pienamente immersa nel contesto di questi rapporti e questo fattore è uno dei punti chiavi nella differenza tra la cultura occidentale e orientale.

Alla base di questo Bildungsroman alla cinese c'è ovviamente il confucianesimo: al contrario della filosofia occidentale che ha sempre concentrato la sua attenzione sull'individualismo, il confucianesimo ha da sempre posto l'accento sull'interdipendenza e sulle reciproche obbligazioni delle relazioni sociali.

Proprio questa filosofia basata sul gruppo, piuttosto che sull'individuo ha permesso una così rapida diffusione del comunismo ed è solo secondo questa chiave di lettura che appare chiaro perché Jia Zhangke abbia scelto di focalizzarsi sul gruppo anziché sull'individuo.

Per ottenere questo risultato Jia usa spesso campi lunghi, totali e medi oltre a lunghissimi piani sequenza.

In questo modo il regista riesce ad includere nell'inquadratura il protagonista e le persone intorno a lui riuscendo ancora una volta a porre l'accento sulle relazioni che legano Xiao Wu con le altre persone.

Quando si parla dell'estetica dei film di Jia Zhangke è inevitabile fare un collegamento con le influenze del neorealismo italiano di Federico Fellini e Vittorio De Sica.

È importante tuttavia, che pur mantenendo il riferimento a queste importanti influenze non si dimentichi di quel senso di "estranamento" che è il fulcro dell'estetica dei film di Jia.

Proprio nell'estranamento e nell'incomunicabilità tra i vari personaggi, nella loro impossibilità ad adattarsi ai grandi cambiamenti di cui si trovano a essere spesso spettatori passivi, sta quel raffinato senso di costante ricerca che i suoi film riescono a rendere così bene.

Se da un lato i registi della Sesta Generazione focalizzano i propri film sul catturare momenti bizzarri, ciò che distingue ed eleva Jia rispetto alla media è sicuramente la sua capacità di catturare uno scenario locale (quello di Fenyang) è riuscire a far percepire al pubblico la presenza imperante e potente di forze governative in gioco ma mai mostrate apertamente.

L'importanza delle capacità registiche di Jia è inevitabilmente legata alla sua capacità di mostrare, attraverso i suoi film, le conseguenze su scala globale degli enormi cambiamenti economici di cui la Cina è stata oggetto negli ultimi

vent'anni e degli effetti che tenderanno a ripercuotersi non solo sulla nazione in sé ma in tutto il mondo.

Le intenzioni di Jia sono di esaltare il realismo nel cinema cinese, obiettivo che carpisce inserendo spesso una colonna sonora evocativa, ad esempio introducendo nei titoli di testa di *Xiao Shan Hui Jia* il commento di una donna che parla in un dialetto non identificato, omettendo i sottotitoli quest'esperienza è alienante sia per il pubblico cinese che per quello straniero; l'audience ascolta la voce ma non capisce, l'atto di ascoltare senza capire diventa dunque la comprensione di quanto la propria cultura possa essere straniante.

Non è questa la sola occasione in cui Jia utilizza questa tecnica in *Xiao Shan Hui Jia*: il regista appare in prima persona interpretando uno degli amici del protagonista e recita un liberatorio monologo nella lingua nativa di Jia, il dialetto dello Shanxi.

Ciò che Jia fa, ricorda per certi versi il tipo d'innovazione che Hou Hsiao-Hsien fece con i dialetti di Taiwan nei suoi film.

Identificandosi con una minoranza culturale nella sua nazione, in realtà Jia parla alla maggioranza dei cinesi, soprattutto coloro che vivono nelle aree rurali che parlano e si esprimono nei propri dialetti locali.

Quella che viene comunemente considerata come la "seconda fase" della carriera di Jia si apre con *Shijie* il primo film che lo vede collaborare con l'apparato statale.

Benché il film sia ambientato a Pechino anziché nella Cina rurale, Jia non si allontana troppo dai temi a lui cari.

I protagonisti di *Shijie* sono immigrati dalla campagna alla metropoli e lavorano in un famoso parco di Pechino dove è possibile visitare le miniature dei principali monumenti del mondo.

Costruendo questo set in cui i turisti possono visitare un mondo “falso” rimanendo a Pechino, Jia in realtà sta affermando che per quanto i suoi protagonisti si siano sforzati di ambientarsi nella grande città, in realtà il loro sforzo è futile, sono prigionieri di una menzogna, vittime di quella società consumistica che li vede come beni fruibili anziché come persone.

Se è vero che questa chiave di lettura può considerarsi nascosta e fra le righe, lo stesso non si può dire di *Still Life* dove, benché il regista prosegua la sua collaborazione con lo studio statale di Shanghai, la critica alla corruzione del governo è palese.

Perché allora vengono mosse pesanti critiche a quei registi che si prestano a collaborare con l'apparato statale?

La risposta a questa domanda, secondo Paul Pickowicz, sta in un rapporto di reciproco beneficio tra apparato statale e registi indipendenti.

Da un lato l'Ufficio Cinema s'impegna a chiudere un occhio sul tipo di produzione e sulle violazioni nella distribuzione, dall'altra i registi indipendenti s'impegnano ad auto-censurare contenuti che potrebbero essere politicamente pericolosi, talvolta edulcorando la situazione reale.

È anche vero che mantenere una linea di condotta morbida rispetto alle proiezioni pirata in Cina, migliora la reputazione generale del governo.

In sostanza, il recente atteggiamento dell'Ufficio Cinema è quello di permettere la proliferazione di film indipendenti, attendere che i festival cinematografici occidentali s'interessino al regista e lasciare che diventi famoso per poi inserirlo iniziando a collaborare con lui e permettergli di girare film all'interno dell'apparato statale.

In questo modo, il governo si assicura l'implicita collaborazione di registi, la cui fama si è diffusa all'estero in virtù della loro indipendenza dal sistema e allo stesso tempo si garantisce il diritto di avere il controllo sul prodotto finale

che sarà poi distribuito in Cina.

Jia ha da sempre preso a piene mani dalla sua esperienza in prima persona, accedere alla distribuzione *mainstream* non è da considerarsi una colpa bensì la volontà del regista di poter arrivare al pubblico per il quale lui dice di girare.

Per lui lavorare all'interno dell'apparato statale è sia un modo per arricchire la cinematografia cinese sia il segno di un profondo cambiamento politico/economico.

Lo stesso regista afferma che la politica più morbida da parte dello stato è dovuta al cambiamento della visione del film in ambito economico, da prodotto meramente culturale e oggetto da consumare.²⁸

In quest'affermazione è riassunto perfettamente il pensiero di Jia riguardo agli studi statali e al lavorare per il mercato *mainstream*: meramente un mezzo per cambiare le cose assumendosi la responsabilità sia di rispondere all'esigenza del mercato interno che dell'audience globale.

Nel suo caso quindi, pur rimanendo vero che il governo ha sfruttato la sua fama internazionale per i propri scopi è una verità altrettanto comprovata che i suoi ultimi film hanno permesso a Jia di cogliere l'opportunità di promuovere la sua idea d'integrità su scala globale.

²⁸ BATTO, Patricia R.S., « *The World of Jia Zhangke* », China Perspectives [Online], 2005, <http://chinaperspectives.revues.org/2843>, 25-08-2013

CAPITOLO 6

6.1 I festival indipendenti in Cina: l'intervento della censura

La Cina sta cambiando, forse è già cambiata.

La realtà dei festival cinematografici si è arricchita negli anni portando all'esistenza di importanti realtà come il Beijing Independent Film Festival (BIFF) e il China Independent Film Festival (che si svolge a Nanchino tra ottobre e novembre).

A queste due importanti realtà si è aggiunta quella del Chongqing Independent Film and Video Festival andando a costituire insieme agli altri due un trittico che riesce a coprire gran parte delle uscite più importanti per quanto riguarda il cinema indipendente.

È corretto presumere che mantenere vive queste realtà non sia un compito semplice e che le autorità cinesi non abbiano reso la vita facile a questi festival.

Nel 2011 il Beijing Independent Film Festival dovette fronteggiare molte difficoltà per partire con il suo programma entro la data prevista: la Li Xianting Film Fund passò svariate settimane alla ricerca di una sede adatta ma una politica restrittiva, probabilmente causata dalla concomitanza del Festival all'assegnazione del Premio Nobel a Liu Xiaobo, resero il compito assai arduo.

Le sedi che erano state utilizzate negli anni passati (il Teatro Indipendente Fanhall e il Museo d'arte Songzhuang) erano entrambe fuori discussione a causa di forti pressioni da parte del governo locale.

La soluzione fu di scegliere come sede un hotel appena fuori dalla

giurisdizione della municipalità di Pechino nella provincia dello Hebei.

Anche questo piano di contingenza fu però scartato perché il governo locale cancellò la prenotazione annullando, di fatto, gli sforzi degli organizzatori.

La soluzione finale fu quella di spostare tutto nel cortile interno della Li Xianting Film Fund creando due sale di proiezione, la nuova location aveva un numero limitato di posti ma un'ottima qualità audio/video.

Tutto era pronto per la serata inaugurale del festival ma la sera della cerimonia d'apertura la polizia irruppe e fermò tutto.

L'ennesima interruzione fece slittare il festival ma, finalmente, dopo aver negoziato e mutato il nome dell'evento mascherandolo come "proiezioni private" il festival ebbe luogo.

La polizia teneva controllava il posto attraverso delle ronde e capitava spesso che il pubblico si spostasse nel cortile esterno per dar vita a finti festini per mascherare e confondere le autorità.

Le conseguenze di queste continue interruzioni furono un pubblico molto più ridotto rispetto alle aspettative, pochissimi eventi stampa e una macchina della polizia che sorvegliò il posto per i primi tempi.

I sacrifici in termini di accesso per il pubblico (le sale avevano una capienza massima di 50 posti circa) non furono fatti invece a livello di programma: fu durante quest'edizione del festival che fu presentato *Jiabiangou/Zai Jian*

Jiabiangou 夹边沟/再见夹边沟 (The Ditch, Wang Bing 王兵, 2010), il docu/film di Wang Bing (presentato l'anno prima sia alla Mostra del Cinema di Venezia che al Toronto Film Festival) trattava il tema dei contro-rivoluzionari mandati nei campi di lavoro all'inizio degli anni sessanta.

Anche in quell'occasione la polizia intervenne ma, va fatto notare, non in maniera significativa e non con l'obiettivo di disperdere effettivamente il

pubblico.

Diversa è invece la situazione del China Independent Film Festival: quest'evento beneficia, infatti, del sostegno di alcuni settori del cinema ufficialmente approvato dagli uffici della censura.

Tra gli sponsor del festival figurano anche la Scuola di Giornalismo e Comunicazione di Nanchino e l'Università per la Comunicazione di Nanchino. Nel secondo giorno del festival, il programma prevede dei forum gestiti da membri della propaganda ufficiale e tra gli screening c'è una sezione dedicata al cinema ufficiale (quello che presenta l'ormai famoso logo del dragone su sfondo verde) che include film non indipendenti ma girati con uno "spirito indipendente".

L'appoggio, che il China Independent Film Festival ottiene mantenendo questa sezione, è palese ma rimane un mezzo per poter mantenere ben quattro sezioni di cinema "non approvato" dagli organi ufficiali.

Tenendo come punto di riferimento queste due importanti realtà, siamo costretti a fare i conti con una nuova ondata di censura nei confronti del cinema indipendente e soprattutto dei festival cinesi che lo supportano.

Nell'ultimo anno (2013) le autorità cinesi hanno inasprito nuovamente la politica sulla libertà d'espressione.

I registi, abituati alla censura a causa dei temi spesso taglienti dei loro film, non hanno notato subito un grande cambiamento rispetto alla precedente politica.

Si sono resi conto solo dopo che attualmente, sotto il nuovo governo del leader del partito Xi Jinping, è in atto una vera e propria forma di repressione di qualsiasi forma d'espressione che possa mettere in discussione la politica del governo.

È in questo contesto che si sono verificati numerosi arresti nei confronti di

cittadini privati e semplici blogger che hanno “osato” criticare e accusare le alte sfere del governo di corruzione.

Sotto accusa anche il Festival del Cinema Indipendente di Pechino, interrotto quest’anno proprio durante la sua cerimonia d’apertura dalle autorità che hanno cancellato l’evento.

Nonostante gli organizzatori del Festival abbiano tentato di tenere in piedi la manifestazione trasformandola in screening privati il pubblico è stato nullo o quasi.

Yang Lina, documentarista indipendente, si è detta spaventata da questo nuovo genere di politica dove il governo vuole solo film su cibo, vestiti e svago in un tentativo di sopprimere del tutto la libertà d’espressione ed evitare che persone con idee interessanti possano riunirsi e discuterne.

Oltre al Festival del Cinema Indipendente di Pechino, altri festival si sono trovati a dover fare i conti con queste nuove e aspre misure di contenimento: a marzo il Festival multi culturale dello Yunnan, trampolino di lancio per molti documentaristi indipendenti, è stato cancellato.

A novembre il BIFF (giunto alla sua decima edizione) ha subito la stessa triste sorte quando si è visto sottrarre i finanziamenti a causa di pressioni da parte delle autorità governative.

A luglio di quest’anno, la Li Xiangting Film School, l’unica scuola di cinema indipendente in Cina, ha chiuso i battenti con l’accusa di “promuovere un’ideologia anti-sociale”. Gli organizzatori della scuola sono stati costretti a terminare il corso (la cui durata totale è di 40 giorni) in altri luoghi e gli studenti, a cui era stato intimato dalla polizia di rientrare nelle proprie abitazioni perché la scuola era “illegale” sono stati scortati fino alle stazioni ferroviarie.

È importante sottolineare che questa nuova linea dura non si scaglia solo

contro la cinematografia indipendente ma con tutta una serie di espressioni culturali che possono essere considerate come “dissidenti” andando a colpire anche i più basilari diritti umani.

L’industria cinematografica mainstream ha il supporto del governo che vede in essa un fiorente mercato economico (il secondo al mondo al momento) tuttavia, è riuscita ad imbrigliare i temi entro confini ben delimitati e precisi impedendo così l’esplorazione di una vasta gamma di argomenti che vengono ritenuti pericolosi o addirittura sovversivi.

Il cinema indipendente degli anni novanta era costituito principalmente da una corrente staccata dalla costola primaria del cinema mainstream.

Una decade più tardi artisti, giornalisti, accademici hanno tutti iniziato a sperimentare con il cinema digitale introducendo nuovi temi, sottoponendo all’analisi nuove realtà e analizzando nel dettaglio realtà che la Cina preferisce tenere celate dietro una cortina patinata.

Cosa dobbiamo attenderci dunque? Di certo questa nuova ondata restrittiva non metterà la parola fine al cinema indipendente cinese.

Basti pensare all’ultima Mostra del Cinema di Venezia dove il documentarista Wang Bing ha presentato il suo ultimo documentario *Feng Ai 冯爱* (Till Madness Do Us Apart / Finchè la Follia non ci separi, Wang Bing, 2013) un film che non verrà mai mostrato in Cina se non in screening privati in piccoli circoli.

Significa forse che il cinema indipendente cinese, quello che cerca di far luce su realtà “scomode” per la RPC è destinato solo a finire? Assolutamente no. La produzione di film indipendenti e coraggiosi continuerà non solo nonostante questo nuovo regime censorio ma forse e soprattutto a dispetto di questo.

Bibliografia

Testi in lingua occidentale

- Berry, Michael, 2005 *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press.
- Curtin, Michael, 2007 *Playing the world biggest audience*, Los Angeles, University of California Press.
- Dalla Gassa, Marco, Tomasi, Dario, 2010 *Il cinema dell'estremo oriente*, Torino, Utet.
- Deluaze, Gilles, 1983 *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Editions de Minuit.
- Foucault, Michael, 1984 *Space, Knowledge, and Power, The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books.
- Kwan, Stanley, 1996, *Yang+Ying: Gender in Chinese cinema*, London, British Film Institute.
- Müller, Marco e Pollacchi, Elena (a cura di), 2005 *Ombre Elettriche – cento anni di di cinema cinese 1905-2005*, Milano, Electa.

- Pickowicz, Paul G. e Zhang, Yingjin, 2006 *From Underground to Independent*, Lanham, Rowman&Littlefield Publishers, Inc.
- Rondolino, Gianni e Tomasi, Dario, *Manuale del film*, Utet, 1995
- Sabattini, Mario e Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, Editori Laterza, 2005
- Song, Hwee Lim e Ward, Julian, 2011 *The chinese cinema book*, New York, Palgrave MacMillan.
- Tsui, Sit, 2009, *A spatial analysis of Zhang Yuan's Films*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Wang, Shujen, 2003 *Framing Piracy: Globalization and Film Distribution in Greater China*, Lanham, Rowman&Littlefield Publishers, Inc.
- Zhang, Yingjin, 2004 *The Chinese National Cinema*, London, Routledge.
- Zhang, Yingjin, e Xiao, Zhiwei, 1998 *Encyclopedia of chinese film*, Abingdon, Taylor & Francis.

Articoli

- Nichols, Bill, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", in *Film Quarterly*, 47, 3, 1994, pp. 16-30
- McGrath, Jason, "The Independent cinema of Jia Zhangke", in *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, 2007, pp. 81-114
- Zhang, Zhen, "The Negating Subject in Progressive Time: Jia Zhangke's *Xiao Wu*", in *International Journal of Humanities and Social Science*, 2011, pp. 162-172

Documenti e materiali tratti dalla rete

- Berry, Chris, *East Palace, West Palace Staging gay life in China*, 2006
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/EastWestPalaceGays.html>, 05-05-2013
- Batto, Patricia R.S., « *The World of Jia Zhangke* », China Perspectives [Online], 2005,
<http://chinaperspectives.revues.org/2843>, 25-08-2013

- “Internet Movie Database”, <http://imdb.com>, 23-08-2013
- Kochan, Dror, *Interviews with great directors: Wang Xiaoshuai*, 2003, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wang/>, 30-04-2013
- Kraicer, Shelly, *Shelly on film: Fall Festival Report, Part One: Keeping Independence in Beijing*, 2011, <http://dgeneratefilms.com/shelly-kraicer-on-chinese-film/shelly-on-film-fall-festival-report-part-one-keeping-independence-in-beijing>, 25-08-2013
- Kraicer, Shelly, *Shelly on Film: Fall Festival Report, Part Two: Under Safe Cover, a Fierce Debate*, 2011, <http://dgeneratefilms.com/shelly-kraicer-on-chinese-film/shelly-on-film-fall-festival-report-part-two-under-safe-cover-a-fierce-debate#more-7883>, 26-08-2013
- O’Connel, Patricia, *Online Extra: Wang Xiaoshuai’s Shanghai Dreams*, 2005, <http://www.businessweek.com/stories/2005-07-10/online-extra-wang-xiaoshuais-shanghai-dreams>, 11-07-2013
- Osnos, Evan, *Crazy English, the national scramble to learn a new language before the Olympics*, 2008,

http://www.newyorker.com/reporting/2008/04/28/080428fa_fact_osn
[os](#), 30-07-2013

- Palmer, Augusta, *BIZ: Taming the Dragon: part II*, Two Approaches to China's Film Market, 2000, http://www.indiewire.com/article/biz_taming_the_dragon_part_ii_two_approaches_to_chinas_film_market, 15-03-2013
- Pulver, Andrew, *James Bond outflanked by Chinese authorities as Skyfall is censored*, 2012, <http://www.theguardian.com/film/2013/jan/17/james-bond-chinese-authorities-skyfall>, 20-03-2013
- Reynaud , Bérénice, *Report from The AFI Film Festival: Bruno The Dog and Other Dreamers*, 2004, http://web.archive.org/web/20070908112317/http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/04/30/afi_film_festival.html, 11-07-2013
- Reynaud, Bérénice, *Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary*, 2003, http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/, 04-03-2013
- Song, Tingting, *A New Definition of today's Chinese independent cinema*, 2009, <http://eprints.qut.edu.au/32233/1/c32233.pdf>, 14-

03-2013

- Yanpeng, Zheng, *China's movie sector becomes second-largest in the world*, *English China Daily*, 2012, http://news.xinhuanet.com/english/china/2012-04/13/c_131524655.htm, 13-03-2013
- Watt, Louise, *China acts to chill interest in Independent films*, 2013, <http://entertainment.time.com/2013/08/30/china-acts-to-chill-interest-in-independent-films/>, 13-09-2013
- Xiwei, Jiao, *The Quest for Memory: Documentary and Fiction in Jia Zhangke's films*, 2011, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/the-quest-for-memory-documentary-and-fiction-in-jia-zhangke's-films/>, 12-07-2013

Filmografia

- 11 Flowers (*Wo shi yi* 我十一) 2011
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅,
Cast: Wang Jinchun, Wenqing Liu
- 24 City (*San shi si chengji* 三十四城记) 2008
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
Cast: Zhao Tao, Joan Chen
- Bastardi di Pechino (*Beijing Zazhong* 北京杂种) 1993
Regia: Zhang Yuan 张元
Cast: Cui Jian, Feihong Yu, Li Wei
- Black Snow (*Benming Niang*) 1989
Regia: Xie Fei
- Bumming in Beijing (*Liulang Beijing*) 1990
Regia: Wu Wenguang 吴文光
- Chongqing Blues (*Rizhao Chongqin* 日照重慶) 2010
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Fan Bingbing, Hao Qin
- Conjugation (*Dong ci bian wai*) 2001
Regia: Emily Tang 唐晓白
Cast: Zhao Hong, Quiang Yu

- Crazy English (*Fengkuang Yingyu* 疯狂英语) 1998
Regia: Zhang Yuan 张元
Cast: Li Yang, Changwei Gu
- Diciassette Anni (*Guo nian hui jia* 过年回家) 1999
Regia: Zhang Yuan 张元
Cast: Lin Liu, Bingbing Li
- Drifters (*Er Di* 二弟) 2003
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Yihong Duan, Zhao Yiwei
- East palace West palace (*Dong gong xi gong* 东宫西宫) 1997
(East Regia: Zhang Yuan 张元
Cast: Si Han, Jun Hu, Zhao Wei
- Frozen (*Jidu hanleng* 极度寒冷) 1995
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅 / Wu Ming
Cast: Jia Hongshen, Xiaoqing Ma, Liu Jie
- Giorni d'Inverno/The Days (*Dong chun de rizi* 冬春的日子)
1993
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Hong Yu, Xiaodong Liu
- In love we trust (*Zuo you* 左右) 2008
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Liu Weiwei, Nan Yu

- Keep Cool (*You Hua Hao Hao Shuo*) 1997
Regia: Zhang Yimou 张艺谋
- Le biciclette di Pechino (*Shi qi sui de dan che* 十七岁的单车)
2001 Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Cui Lin, Bin li, Zhou Xun
- Mamma (*Mama* 妈妈) 1990
Regia: Zhang Yuan 张元
Cast: Qing Yan, Xiaodan Yang
- One day in Beijing (*You yi tian, zai Beijing* 有一天, 在北京)
1994
Regia: Jia Zhangke
- Platform (*Zhantai* 站台) 2000
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
Cast: Wang Hongwei, Zhao Tao
- Skyfall (007 – *Skyfall*) 2012
Regia: Sam Mendez
Cast: Daniel Craig, Javier Bardem, Judy Dench
- Shanghai Dreams (*Qing Hong* 青红) 2005
Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Gao Yuanyuan, Hao Qin
- So Close to Paradise (*Biandan, Guniang* 扁担·姑娘) 1994

Regia: Wang Xiaoshuai 王小帅
Cast: Wang Tong, Yu Shi, Tao Guo

- Sons (*Er Zi* 儿子) 1996
Regia: Zhang Yuan 张元
Cast: Fu Derong, Li Ji, Li Maojie
- Still life (*Sanxia haoren* 三峡好人) 2006
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
Cast: Zhao Tao, Lan Zhou
- Sunset Street (*Xizhao Jie*) 1983
Regia: Wang Haowei
Cast: Su Ying Huang
- Terra Gialla (*Huang Tudi* 黄土地) 1984
Regia: Chen Kaige 陈凯歌
Cast: Xueqi Wang, Bai Xue, Tuo Tan
- The Ditch (*Jiabiangou/Zai Jian Jiabiangou* 夹边沟/再见夹边沟) 2010
Regia: Wang Bing 王兵
Cast: Ye Lu, Cenzi Xu
- The Founding of the Republic (*Jiàn Gúo Dà Yè* 建国大业) 2009
Regia: Huang Jianxin 黄建新
Cast: Guoqiang Tang, Guoli Zhang
- The Killer (*Diexue shuangxiong* 喋血双雄) 1989
Regia: John Woo 吴宇森
Cast: Chow Yun-Fat, Danny Lee

- The Square (*Guang Chang* 广场) 1996
Regia: Zhang Yuan 张元
- The World (*Shijie* 世界) 2004
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
Cast: Zhao Tao, Chen Taisheng, Wang Hongwei
- Till Madness Do Us Apart (*Feng Ai* 冯爱) 2013
Regia: Wang Bing 王兵
- Xiao Shan going home (*Xiao Shan hui jia* 小山回家) 1993
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
- Xiao Wu the Pickpocket (*Xiao Wu* 小武) 1998
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
Cast: Wang Hongwei, Hao Hongjian
- Unknown Pleasures (*Ren Xiao Yao* 任逍遥) 2002
Regia: Jia Zhangke 贾樟柯
Cast: Zhao Wei Wei, Zhao Tao, Qiong Wu

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la mia relattrice, senza la quale non avrei scoperto la passione per il cinema cinese.

Grazie ai miei genitori che in questi anni sono stati i pilastri portanti della mia vita e hanno emotivamente nutrito e fisicamente finanziato le mie passioni. Grazie a mia sorella, siamo rami dello stesso albero, andiamo in direzioni opposte ma abbiamo le stesse radici.

Grazie ai coinquilini di “Palace Rezzonico” Franco, Elena, Federico, Marilina e Laura per avermi sopportato durante il periodo della tesi.

Grazie a “Casa Scarsa” per avermi regalato i pranzi della domenica e avermi fatta sentire a casa quando casa sembrava molto distante.

Grazie a Elena per aver condiviso con me la passione per il cinema di qualsiasi nazionalità e una stanza di due metri quadrati per sei mesi a Nanchino.

Grazie a Daniele per avermi portata in palestra tutta l’estate in modo che sbollissi la rabbia da “non riuscirò mai a finire questa tesi”.

Grazie a Marta che mi è stata vicina nei momenti in cui lo sconforto si faceva larga e pensavo di non farcela.

Grazie a Chiara che mi fa da mentore inconsapevolmente e per la quale nutro stima pressoché infinita.

Infine grazie a Davide, perché è il miglior Turk che io potessi mai sperare di incontrare ed è sempre stato con me nei momenti peggiori e nei migliori.