



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)

in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

— *Città dolente*

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il cinema transnazionale di Hou Hsiao-
hsien

Relatore

Ch. Prof. Elena Pollacchi

Correlatore

Ch. Prof. Federica Passi

Laureando

Camilla Martini

Matricola 846022

Anno Accademico 2014 / 2015

《悲情城市》—侯孝贤 跨国电影

侯孝贤是世界上最著名的台湾电影导演之一。上个世纪八十年代时他的电影在世界影展上取得了很大的成就。当时台湾开始了向民主化转型的进程，寻找自己的国际身份。该论文包括两个大研究范围：

本论文首先强调欧洲电影对侯孝贤作品的影响。这个影响跟法国影评《电影笔记》（“Cahiers du Cinéma”）有关系。《电影笔记》推广了一些电影理论，《电影作者论》，产生于法国新浪潮运动时期。根据这些理论，导演是他自己电影的创作者。

在《电影作者论》的影响下，在他的电影中侯孝贤形成了一些跟欧洲艺术电影相似的风格特点。同时，欧洲批评家，通过文章和纪录片，巩固侯孝贤特色的风格。研究的第二个重要范围与侯孝贤的贡献创造台湾的新集体想像有关。因为台湾在向民主化转型的过程当中，这个想像的创造很重要，对民主化转型做出贡献。台湾批评家是特别表扬侯孝贤电影这个特点。

这两个是电影“悲情城市”的主题。在台湾历史上扮演着很重要的角色，主要的原因有两个：首先，“悲情城市”是台湾第一个获得《金獅獎》的电影，就是威尼斯影展的最高奖。这不但确认了侯孝贤和欧洲电影的关系，而且

吸引了台湾观众和台湾媒体的关注。另外，“悲情城市”是第一个关于《二二八事件》的电影,台湾于一九四七年，二月底发生的大规模民众反抗政府事件，以及三月至五月间国民党的军队镇压屠杀台湾人民。从那时候起，直到八十年代，在戒严下，台湾人不允许讨论《二二八事件》了。《悲情城市》发行以后，台湾人开始了讨论这个问题：这是台湾人民重新良心的证据。

本论文主要分为三个章节:

第一章跟台湾电影的历史有关系。从十九世纪八十年代后期之后是日本殖民统治时期。第二次世界大战结束以后，国民党政府收复了台湾。这个时期大部分电影是宣传电影。八十年代才产生了一个跟台湾的现实靠近的电影运动，叫《台湾新电影》，后者叫《台湾新浪潮电影》，因为这个运动跟《法国新浪潮电影》有惊人的相似之处。《台湾新浪潮电影》和《法国新浪潮电影》都遵照《电影作者论》。由台湾和欧洲批评家的合作，《台湾新电影》获得了世界性的成就。

第二章跟侯孝贤创作者的角色有关系。他艺术的集训受到了欧洲电影的影像。对文学也有着重要的影响，特别是作者朱天文的合著。按照批评家文章的解析，我们可以了解怎么给侯孝贤创作者的角色下个定义。

第三章讲述电影《悲情城市》。一九八九年《悲情城市》获得了威尼斯电影节的《金獅獎》。解析着《悲情城市》的形式，可以发现这片电影跟欧洲艺术电影有同样的审美观。然后，解析着《悲情城市》的内容，可以断言，由于它禁忌的主题，《悲情城市》有一个对政治方面的贡献。

由于他“跨国”的性质和他电影的现实主义，侯孝贤是台湾历史的主要人物。

Introduzione	1
1.Taiwan, il cinema di una Nazione senza Nazione	4
1.1 Una breve storia del cinema taiwanese	7
1.1.1 La Taiwan colonizzata: l’eredità culturale giapponese	7
1.1.2 Il cinema di Taiwan sotto la legge marziale	10
1.2 Il Nuovo Cinema Taiwanese	15
1.2.1 Nascita del Nuovo Cinema Taiwanese	15
1.2.2 L’ “auteur” nei Cahiers du Cinéma	20
1.2.3 La “nouvelle vague” taiwanese	23
1.2.4 L’ “auteur” nel discorso critico di Taiwan	25
1.2.5 Critica occidentale e Nuovo Cinema Taiwanese	28
1.3 Conclusioni	32
2. Hou Hsiao-hsien, la creazione di un autore	35
2.1. Hou Hsiao-hsien	35
2.1.1 Il giovane A-Ha	37
2.1.2 I primi film	39
2.1.3 I protagonisti del Nuovo Cinema Taiwanese	42
2.2 L’incontro con Chu Tien-wen	45
2.2.1 Chu Tien-wen, scrittrice precoce	47
2.2.2 Chu Tien-wen sceneggiatrice	49
2.2.3 Il processo creativo	51
2.3 Il cinema dei ricordi	52
2.3.1 “I ragazzi di Fengkuei”	53
2.3.2 La trilogia delle giovinezze	56

2.4 Hou Hsiao-hsien e i Cahiers du Cinéma	60
2.5 Conclusioni	64
3- “Città dolente”	65
3.1 Genesi dell’opera	66
3.1.1 Quadro storico	66
3.1.2 “Città dolente”, la storia	69
3.1.3 Gli attori	75
3.1.4 La sceneggiatura	78
3.2 “Città dolente”, Leone d’Oro a Venezia	81
3.2.1 Il ruolo ponte di Marco Müller	81
3.2.2 Venezia XLVI	86
3.2.3 “Città dolente” a Taiwan	90
3.2.4 Hou Hsiao-hsien, “auteur” da Festival	99
3.3 Conclusioni	101
Conclusioni generali	103
BIBLIOGRAFIA	108
Testi in lingue occidentali	108
Testi in lingua cinese	114
Bibliografia web	116
Filmografia di Hou Hsiao-hsien	119
Altri film citati	120
Indice delle figure	121

Introduzione

Nel 1989, un film taiwanese, *Città dolente*, vinse il Leone d'Oro a Venezia.

Quali furono le ragioni e i meccanismi che portarono al riconoscimento internazionale dell'opera? Questa la domanda alla base della presente ricerca.

I fili che andarono a tessere il legame tra il Festival di Venezia e il film di Hou Hsiao-hsien sono numerosi e di nature diverse. La prima osservazione è dedicata all'opera della critica, taiwanese ed europea, e al suo ruolo di mediazione culturale.

Il primo capitolo è diviso in due parti.

Nella prima parte viene ricostruita una breve storia del cinema “nazionale” taiwanese. Fin dalla sua apparizione sull'isola, il cinema viene usato come strumento per rafforzare l'egemonia culturale delle due forze che si susseguirono al governo di Taiwan: ai cinquant'anni di colonizzazione giapponese seguì il periodo, altrettanto “coloniale”, segnato dall'arrivo del governo nazionalista cinese.

Solo a partire dagli anni Ottanta, con l'ammorbidirsi della morsa governativa, iniziò a svilupparsi un movimento cinematografico più propriamente “taiwanese”, il *Taiwan xin dianying*, anche chiamato *nouvelle vague taiwanese*. Il Nuovo Cinema Taiwanese nasceva in continuità col movimento letterario *Xiang-tu*, una “letteratura delle radici” che si riappropriava di tematiche sociali e di ambientazioni rurali più vicine all'intima narrazione del popolo di Taiwan. Tali temi vengono rielaborati dai rappresentanti del Nuovo Cinema Taiwanese, i quali, studiando le tecniche del cinema europeo, cercano una nuova forma per raccontare le loro storie.

L'innovazione formale ha inoltre il compito di creare un dialogo con la critica d'oltreoceano, il cui supporto rafforzò la legittimità dell'esistenza del movimento. La denominazione del movimento in quanto *nouvelle vague taiwanese* rivela il rapporto che si venne a creare tra il Nuovo Cinema Taiwanese e la critica europea, nello specifico, con quella francese, che rivide nell'opera di questi registi l'incarnazione "pura" e "naturale" del cinema d'*auteur*.

La seconda parte del primo capitolo è dedicata alla descrizione delle teorie riguardanti l'*auteur* e alla loro diffusione, avvenuta in Europa attraverso i *Cahiers du Cinéma*, poi a Taiwan, attraverso l'operato dei critici e delle riviste cinematografiche locali. Gli stessi *Cahiers* s'incaricarono di rendere noto in Europa il Nuovo Cinema Taiwanese e fecero dei suoi registi più dotati (Edward Yang e Hou Hsiao-hsien), ammirevoli *auteur* da presentare ai Festival.

Il secondo capitolo è dedicato alla biografia di Hou Hsiao-hsien e alla ricostruzione dell'universo paratestuale alla base della sua opera creativa. Tra le fonti utilizzate, la raccolta di saggi dedicati ad Hou, edita dai *Cahiers du Cinéma* nel 1999, così come il documentario realizzato dal critico francese Olivier Assayas nel 1997, oltre a fornire indicazioni utili ai fini di tale ricostruzione, costituisce materiale d'analisi per individuare i filoni interpretativi sui quali la critica delineò il profilo "autorale" di Hou Hsiao-hsien.

L'evoluzione stilistica di Hou viene ricostruita attraverso l'analisi dei primi film, spesso ignorati dalla critica perché "commerciali". In seguito a una loro attenta rilettura è possibile individuare i primi semi di quelli che saranno i tratti distintivi dell'estetica cinematografica di Hou.

Il successivo filone di film "biografici" rappresenta un vero e proprio "salto di qualità" nella carriera dell'artista e coincide con il coinvolgimento dell'autore nel movimento del Nuovo

Cinema Taiwanese e con l'incontro con la scrittrice Chu Tien-wen. L'assimilazione delle tecniche estetiche che Hou e i suoi colleghi del Nuovo Cinema studiarono nei film dei grandi autori europei, così come il rapporto con la letteratura, portarono al progressivo "raffinamento" del cinema di Hou.

In seguito alla "psicoanalisi cinematografica" affrontata attraverso la realizzazione di film basati sulla memoria personale, Hou si dedica a un progetto complesso: *Città dolente*, il film che, con la vittoria del Leone d'Oro a Venezia, gli assicurerà un posto d'onore tra i grandi *auteur* del cinema contemporaneo.

All'inizio del terzo capitolo viene fornito un quadro storico-politico della Taiwan degli anni Ottanta. Parallelamente a questo, vengono descritti i drammatici eventi che andarono a costituire la trama di *Città dolente* e gli stratagemmi narrativi utilizzati da Hou nell'affrontare la ricostruzione storica del trauma.

La seconda parte dell'ultimo capitolo, attraverso le vicende legate alla produzione di *Città dolente*, illustra i meccanismi alla base dei festival di cinema europei. Nell'analizzare le reazioni del pubblico e della critica europea e taiwanese è possibile rintracciare i principali assi interpretativi che portarono all'opera di Hou il richiamo internazionale.

L'ultimo paragrafo ripercorre sinteticamente la carriera del regista e il successivo rapporto con i festival europei, relazione che renderà il cinema di Hou via via deliberatamente più transnazionale.

1. Taiwan, il cinema di una *Nazione senza Nazione*¹

Nella realtà globalizzata in cui viviamo, il concetto di nazione perde antichi significati per acquisirne di nuovi. Nel contesto dei *cultural studies*, la critica moderna ha tentato di scomporre e demitizzare una serie di termini comunemente usati nell'analisi culturale. Tradizionalmente parlando, con il termine *nazione* ci riferiamo all'insieme dei principi organizzativi finalizzati all'attività politica e economica di un popolo, così come ai concetti alla base della costruzione identitaria sociale e culturale di quest'ultimo. Negli ultimi decenni diversi fattori hanno modificato radicalmente la struttura del nostro mondo: la crescita massiccia delle masse migranti così come lo sviluppo e la proliferazione dei media di comunicazione, internet sopra tutti, hanno permesso ai flussi culturali postmoderni di circolare a velocità inimmaginabili. Il nuovo flusso diasporico di capitali, persone, immagini e idee, ha distrutto le frontiere tradizionali fino a rendere l'idea di nazione quasi irrilevante. La realtà quotidiana degli eventi ci dimostra però come il concetto di nazione continui ad esercitare una profonda influenza sulla costruzione delle strutture mentali di ciascun individuo. Il consolidamento dei fondamentalismi e la crescita continua delle tensioni legate alle differenti identità politiche nazionali dimostra l'esistenza di una tendenza a volere definire un'idea di un *noi* violentemente opposta a quella di un *loro*.

Gli studi culturali si trovano oggi in una fase transitoria: da un lato vi sono teorie che cercano di sottolineare la natura transnazionale degli spazi culturali emergenti. Altri studi insistono invece, forse in reazione al potere omogeneizzante della globalizzazione, sull'importanza delle differenze locali e indigene, tentando di reinserire l'idea di nazione nel complesso

¹ Vedi Corrado Neri, *Une brève histoire du cinéma taiwanais*, Conferenza tenutasi alla CINEMATEK di Bruxelles il 13 Giugno 2015. https://www.youtube.com/watch?v=_AS6E5ybQMM

discorso riguardante la globalizzazione. Queste due tendenze crescono però su una base comune. Entrambe guardano alla nazione come a un'entità nebulosa, frutto dell'immaginazione di una comunità.² L'idea di nazione in quanto comunità "naturale" di individui legati tra loro da una stessa razza, una stessa lingua, residenti in uno stesso territorio, viene scansata dal riconoscimento del fatto che questi fattori sono in realtà prodotti di un'immaginazione condivisa. La nazione diventa proiezione di paure e desideri collettivi.

Se l'affermarsi di una forza sociopolitica è strettamente legata alla produzione culturale e alla manipolazione che questa opera sull'idea di nazione, allora la storia moderna di Taiwan rappresenta un terreno particolarmente interessante dove esaminare le problematiche legate ai concetti di locale, nazionale e globale. Come dimostrano le crescenti tensioni tra l'isola e la Repubblica Popolare cinese, fin dagli albori della sua esistenza Taiwan ha dovuto lottare per definire sé stessa e la sua posizione in una realtà globale.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, Taiwan si trova a cercare una definizione di sé. Alcuni studiosi paragonano il rapporto di Taiwan con Cina e Giappone a quello di un figlio con la madre e con il padre, metafora che ben descrive le difficoltà legate al processo di decolonizzazione e alla ricerca dell'indipendenza.

Esaminando la storia del cinema di Taiwan è possibile rinvenire interessanti testimonianze riguardanti l'influenza delle differenti eredità culturali, il rapporto tra potere e prodotto culturale e i processi di creazione di un immaginario collettivo legato alla narrativa storica nazionale.

² Concetto di "comunità immaginate" elaborato da Benedict Anderson nel 1983 (vedi June Yip, *Envisioning Taiwan- fiction, cinema and the Nation in the cultural imaginary*, Duke university press, London, 2004, p.17).

L'industria cinematografica taiwanese rimane per lungo tempo in uno stato precario. A partire dalla fine degli anni Settanta, un gruppo di giovani cineasti si riunisce con lo scopo di reinventare il cinema nazionale e la sua industria: si tratta del movimento del Nuovo Cinema Taiwanese, un cinema che tenta di riconnettersi con la storia locale.

Negli anni Ottanta il Nuovo Cinema Taiwanese cavalca una *nouvelle vague* che lo trasporta oltreoceano. Molti registi taiwanesi otterranno un maggiore successo all'estero che in patria. A livello internazionale il Nuovo Cinema Taiwanese è spesso associato all'estetica del cinema d'*auteur*. A livello domestico, questa reputazione ha allontanato il pubblico locale dai suoi autori più conosciuti. I tempi lenti e i metodi narrativi anticonvenzionali, per quanto intellettualmente stimolanti, rendono questo cinema poco appetibile al grande pubblico.

Parlando di cinema taiwanese come di cinema d'*auteur* non si può fare a meno di indagare le interconnessioni cinematografiche tra Taiwan e la Francia: citazioni e omaggi a registi della *nouvelle vague*,³ frequenti coproduzioni tra i due paesi, rapporti personali tra registi dell'isola e importanti critici francesi.

Sospeso tra cinema nazionale e transnazionale,⁴ il Nuovo Cinema Taiwanese rappresenta quindi un preziosissimo *case study* in termini di intertestualità.

3 Ricordiamo, ad esempio, l'omaggio di Tsai Ming-Liang ai *Quattrocento colpi* di François Truffaut in 你那邊幾點 (*Ni naban jidian- What time is it there*), (vedi Fran Martin, *The European Undead: Tsai Ming-liang's temporal dysphoria*, *Senses of Cinema*, 2003, 27, Luglio-Agosto. http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/)

4 Nell'introduzione alla sua opera di recente pubblicazione sul cinema taiwanese, Flannery Wilson parla del cinema di Taiwan come di cinema "universale": se un film come *La tigre e il dragone* può essere definito universale grazie al suo incredibile successo d'incassi a livello internazionale, *The Terrorizers* di Edward Yang possiede alcune qualità estetiche che lo rendono per certi aspetti simile, ad esempio, al cinema di Michelangelo Antonioni e, di conseguenza, apprezzato da uno stesso pubblico di appassionati (vedi Flannery Wilson, *Taiwanese-italian conjugations: the fractured storytelling of Edward Yang's The Terrorizers and Michelangelo Antonioni's Blow-up*, in *New Taiwanese Cinema in Focus: Moving Within and Beyond the Frame*, Edinburgh University Press, 2014, pp.47-76).

1.1 Una breve storia del cinema taiwanese

1.1.1 La Taiwan colonizzata: l'eredità culturale giapponese

La storia del cinema taiwanese s'intreccia ai conflitti geopolitici e alle diverse influenze culturali che hanno attraversato l'isola.

La nascita del cinematografo in Europa coincide con il passaggio di Taiwan sotto l'autorità nipponica e con la conseguente trasformazione dell'isola in un'area coloniale dove le diverse pratiche culturali diventano oggetto di severi controlli.

Nel 1921 viene fondata l'Associazione culturale di Taiwan (*Taiwan wenhua xiehui*), primo istituto dell'isola che si propone di sviluppare una cultura identitaria propriamente taiwanese. L'associazione decide di organizzare proiezioni pubbliche itineranti con fini educativi ma, a causa dei contenuti anticolonialisti e antigiapponesi, tali sessioni vengono a più riprese interrotte dalle autorità. Con l'irrigidimento delle politiche imperialistiche giapponesi (1937), il progetto verrà gradualmente accantonato.⁵

Oltre alla promozione di documentari di propaganda, il governo giapponese incentiva la diffusione di film incentrati sui valori nazionali giapponesi (racconti di samurai, d'onore e lealtà), narrazioni che potevano contribuire all'accettazione e all'integrazione della cultura dei dominatori sul territorio taiwanese. Il cinema dell'epoca rappresenta per la popolazione locale una finestra aperta sul mondo, mostrando l'"Occidente" attraverso gli occhi del Giappone così come l'"occidentalizzazione" del Giappone stesso. Nella Taipei dell'epoca è possibile imbattersi in immagini che mostrano le strade luminose di una Tokyo già industrializzata, popolata tanto da *kimono* svolazzanti quanto da gonne all'occidentale.

⁵ Wafa Ghermani, *Histoire du cinéma taiwanais jusqu'en 1960*, in Hou Hsiao-Hsien, *Taiwan film panorama*, Cinematek, 2015, p. 68.

Sayon no kane (サヨンの鐘- *Sayon's Bell*) di Shimizu Hiroshi, del 1943, considerato uno dei grandi film dell'epoca coloniale, ruota attorno alla scomparsa di una diciassettenne indigena realmente avvenuta in un villaggio di Taiwan nel 1938. La giovane è interpretata da Yamaguchi Yoshiko,⁶ personaggio enigmatico la cui intera esistenza riflette le molteplici sfaccettature che il discorso riguardante la costruzione dell'identità nazionale può assumere: nata in Manciuria da genitori giapponesi, Yamaguchi Yoshiko inizia ad usare il suo nome cinese come nome d'arte. L'adozione del nome cinese è voluta dalla prima compagnia per la quale l'attrice lavora, la Manchuria Film Production, la scelta è legata a motivazioni politiche ed economiche: grazie al suo primo film, Yamaguchi Yoshiko inizia ad assumere il ruolo di ambasciatrice di benevolenza tra mancesi e giapponesi. Fino al 1945 i media presentano l'attrice come una giovane mancese che, avendo imparato fluentemente il giapponese, riesce ad incarnare il soggetto coloniale modello, bilingue e perfettamente integrata. Yamaguchi Yoshiko interpreta spesso il ruolo di una donna cinese che cade tra le braccia di un virile giapponese, un medico o un ufficiale. La costanza di tale struttura narrativa scatena a più riprese le violente reazioni dell'opinione pubblica cinese, indignata dalla posizione di subordinazione nella quale la Cina viene continuamente ritratta. Nel 1945, arrestata con l'accusa di tradimento e collaborazionismo, Yamaguchi Yoshiko si trova costretta a rivelare la sua vera nazionalità. Continuerà la sua carriera prima in Giappone, poi ad Hong Kong e negli Stati Uniti, dove troverà la popolarità con il nome di Shirley Yamaguchi.⁷

6 Li Xianglan 李香蘭; (Fushun, 12 febbraio 1920 – Tokyo, 7 settembre 2014).

7 Jennifer Coates, *The Shape-Shifting Diva: Yamaguchi Yoshiko and the National Body*, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 2014, Vol. 6, No. 1, pp. 23-38.



FIG. 1.1 YAMAGUCHI YOSHIKO IN *SAYON NO KANE*

Sayon no kane è un film di produzione giapponese girato a Taiwan nel 1943. Fin dalle prime scene la presenza giapponese è associata al progresso: dopo che la bandiera nipponica viene innalzata sul villaggio, ricevendo l'inchino di tutti gli aborigeni, assistiamo al susseguirsi di scene in cui medici giapponesi curano gli abitanti del villaggio e insegnanti giapponesi portano l'alfabetizzazione nelle scuole. La popolazione locale si esprime in giapponese (dettaglio inverosimile, pochissimi aborigeni avevano accesso all'istruzione) ma ci appare in uno stato semi-primitivo (numerose sono le sequenze in cui vengono inquadrati i loro piedi scalzi), le donne vengono ritratte intente nella tessitura, i bambini infagottati nei cesti sulle spalle delle madri, gli uomini zappano i campi usando strumenti rudimentali. *Sayon* è una giovane del villaggio che segue una truppa di giovani soldati giapponesi in partenza per la guerra per sostenerli e incoraggiarli. La morte accidentale della giovane verrà onorata dalle autorità giapponesi che doneranno una campana al villaggio.

Il discorso riguardante l'eredità culturale dell'epoca di dominio giapponese rappresenta, ancora oggi, un dibattito aperto a Taiwan.

Il film *Cape no.7* (海角七號- *Haijiao qi hao*),⁸ grandissimo successo d'incassi a cui va riconosciuto il merito di aver contribuito al rilancio dell'industria cinematografica locale, ha come protagonisti due giovani innamorati, lei giapponese e lui taiwanese. Il ragazzo ritrova alcune lettere d'amore mai recapitate, scritte da un insegnante giapponese costretto a lasciare l'isola dopo la disfatta del Giappone nel 1945. Sessant'anni dopo, i ruoli si sono invertiti: nell'ultima scena i due innamorati si ritrovano sulla spiaggia, la donna deve tornare in Giappone ma stavolta lui deciderà di partire con lei. Si potrebbe leggere in questo finale romantico un desiderio di riconciliazione con il passato colonialista.

Per Taiwan, "l'orfano d'Asia",⁹ il Giappone rappresenta ancora oggi la controparte culturale della madrepatria, la Cina continentale.

1.1.2 Il cinema di Taiwan sotto la legge marziale

Nel 1949, in seguito alla vittoria del Partito Comunista, il Partito Nazionalista cinese (Guomindang) stabilisce "provvisoriamente" la Repubblica di Cina a Taiwan in attesa di una futura riconquista della Cina continentale, ora Repubblica Popolare Cinese.

⁸ Film del 2008, regia di Wei Te-Sheng.

⁹ Titolo dell'opera semi-autobiografica dello scrittore Wu Zhuoliu (吳濁流, 1900–1976), pubblicata nel 1945: nato nella Taiwan occupata, cresciuto dai nonni secondo l'educazione tradizionale cinese, catapultato di colpo nel sistema educativo giapponese, Hu Taiming finirà per sentirsi un estraneo rispetto a tutte e tre le culture di riferimento. L'opera, considerata uno dei classici della letteratura asiatica, rappresenta un'importante testimonianza delle prime espressioni di coscienza nazionale taiwanese.

Taiwan resterà sotto la legge marziale imposta dal Guomindang per quasi quarant'anni. La cultura locale preesistente viene completamente trascurata, a scuola si inizia ad insegnare il mandarino, la storia, la geografia e i valori di una Cina che ormai non esisteva più.

In un primo momento il Guomindang esercita un controllo totale sulla distribuzione cinematografica, promuovendo la diffusione di opere in mandarino e a supporto dell'ideologia repubblicana; la più importante casa di produzione statale è la Central Motion Picture Corporation (CMPC, *Zhongyang dianying gongsi*).¹⁰

A partire dal 1956 inizia a svilupparsi un cinema in lingua *hoklo*, la lingua principalmente parlata dalla popolazione locale. Questa industria parallela al cinema "ufficiale" viene accolta con enorme entusiasmo, tanto da soppiantare il cinema in mandarino. Il cinema in taiwanese propone generi ben diversi dal realismo didattico promosso dal Guomindang: dai film che s'ispirano al *gezaixi* (opera tradizionale taiwanese), a gialli, commedie e melodrammi che mettono in scena racconti individuali che, se pur in maniera indiretta, riescono a far affiorare le reali problematiche sociali dell'isola.

Scriva il critico taiwanese Huang Congzhou:

“Sia melodrammi che commedie esprimevano in egual misura il filo conduttore dello stato melanconico del pubblico taiwanese: la fine della guerra, quello che viene normalmente definito “Restaurazione”, vale a dire l'ardente desiderio di riunirsi alla madrepatria (mentre invece gli eventi dal 1949 in poi, hanno originato una cicatrice storica difficile da rimarginare).”¹¹

10 Huang Congzhou, *Cinema e società (1945-1985)*, in Marco Muller (a cura di), *Taiwan, Nuove Ombre Elettriche*, Marsilio editori, Pesaro, 1988, pp.19-24.

11 *ibid.*, p. 21.

Talvolta questi film traevano ispirazione dai famosi filoni hollywoodiani già in circolazione ad Hong Kong. Grande successo riceve la versione taiwanese di Stanlio e Ollio,¹² *Wang ge Liu ge you Taiwan* (*Fratello Wang e fratello Liu in viaggio a Taiwan*) diretta dal maestro Lee Hsing nel 1958. Nel corso della sua carriera, Li Hsing girerà film in taiwanese e in mandarino.

Seppur vicine al plagio vero e proprio, queste pellicole creano un nuovo dialogo tra cinematografia locale e cinematografia globale.



FIG. 1.2. *WANG GE, LIU GE YOU TAIWAN- FRATELLO WANG E FRATELLO LIU IN VIAGGIO A TAIWAN*

12 James Wicks, *Transnational Representations: The State of Taiwan Film in the 1960s and 1970s*, Hong Kong University press, 2014, p. 136.

Tra il 1956 e il 1970 vengono prodotti più di un migliaio di film. Sfortunatamente, poco ci resta di queste popolari pellicole *low-budget* (la maggior parte di queste veniva realizzata in meno di dieci giorni),¹³ che restano importanti testimonianze della cultura locale dell'epoca.

A partire dall'inizio degli anni Sessanta, alcuni direttori che avevano trovato il successo nell'industria cinematografica di Hong Kong (citiamo ad esempio Li Han-hsiang con i suoi musical storici, e King Hu,¹⁴ maestro di film d'arti marziali) si stabilizzano a Taiwan, producendo spettacolari film a colori in grado di sedurre un pubblico sempre più vasto. Questi registi provenienti dalla madrepatria raccontano storie d'esilio dai toni nostalgici, portatrici di valori d'un ormai perduta Cina imperiale. In reazione a tale successo, il Guomindang lancia una nuova linea narrativa, il "realismo sano" (*jiankang xieshi*), ottimista verso un futuro moderno e prospero; il già citato Li Hsing, del quale Hou Hsiao-hsien fu il giovane assistente, è uno dei maggiori rappresentanti di questa corrente. Utilizzando un approccio realista (privo di scene musicali e di arti marziali) e, al tempo stesso, sano (in grado di veicolare valori sostenuti dallo stato), Li Hsing descrive la vita di comunità che convivono secondo i valori confuciani, nel rispetto per i superiori, talvolta evidenziando i progressi tecnologici portati avanti dal governo. I suoi film spesso s'interrogano sul reale valore dell'ideale di famiglia, mostrando esempi di famiglie ricomposte che hanno come protagonisti orfani presi in cura da un nuovo genitore,¹⁵ non biologico ma pur sempre legittimo. Questo tipo di narrazione può essere in parte legata all'esigenza politica di portare i cittadini taiwanesi ad accettare il fatto che Taiwan stava perdendo la sua posizione

13 Ming-yeh T. Rawnsley, *Taiwan New Cinema*, in Corrado Neri e Kirstie Gormley (ed.), *Taiwan Cinema*, Lyon: Asiexpo, pp.78-96.

14 Pseudonimo di Hu Jinquan.

15 *Oyster girl*, 1963, *Yang ya ren jia- Beautiful duckling*, 1965.

diplomatica, soppiantata dal riconoscimento internazionale che la Cina continentale cominciava ad ottenere.¹⁶

Durante gli anni Settanta, la produzione di film in lingua *hoklo* diminuisce drasticamente: la qualità mediocre di tali film-lampo e la ripetitività delle tematiche affrontate avevano ormai stancato un pubblico sempre più interessato ai prodotti televisivi.¹⁷

Nello stesso periodo, i film di realismo sano vanno via via scomparendo, lasciando il posto a generi ben più accattivanti, quali film di arti marziali (*wuxia pian*) e di kung-fu (*gongfu pian*), divenuti generi cult grazie al successo internazionale di Bruce Lee.¹⁸

Nel contempo, molte scrittrici iniziano a fornire prezioso materiale da adattare a nuove sceneggiature. Questo nuovo genere cinematografico, *aiqing wenyi pian* (letteralmente “film d’amore e di letteratura”) diventa popolare non solo a Taiwan, ma anche ad Hong Kong e in altri paesi del Sud-est asiatico.¹⁹

L’industria cinematografica taiwanese inizia a dare risultati soddisfacenti. Allo stesso tempo però la competizione delle produzioni hongkonghesi si fa sempre più minacciosa; proprio in quel periodo il governo introduce una serie di politiche che danneggiano l’industria locale, agevolando le compagnie di produzione di Hong-Kong; altro fattore che influenza negativamente l’industria locale è lo smercio sempre più diffuso di VHS pirata, che d’altra

16 Yeh Yueh-yu, Darrell Davies, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, Columbia university press, New York, 2005, pp. 30-35.

17 Nel 1962, 1968 e 1971 vengono fondate le prime tre televisioni nazionali (vedi Ming-yeh T. Rawnsley, *Observational realism in Taiwan New Cinema, Observational realism in Taiwan New Cinema, Realism and the Audiovisual Media*, p.97).

18 Pseudonimo di Li Xiaolong.

19 Huang Congzhou, *op.cit*, p. 22.

parte ha però il merito di rendere popolari pellicole la cui produzione veniva bloccata dalla censura.²⁰

Conseguentemente a ciò, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, l'industria cinematografica taiwanese si trova ad affrontare un periodo di profonda crisi.

1.2 Il Nuovo Cinema Taiwanese

1.2.1 Nascita del Nuovo Cinema Taiwanese

Il movimento di Nuovo Cinema Taiwanese è stato oggetto di numerose analisi. Critici e studiosi hanno tentato di definire questa corrente creativa attraverso denominazioni e date, strutture di categorizzazione talvolta inadatte a descrivere flussi culturali che lasciano eredità tanto diffuse nello spazio e nel tempo.

Il Nuovo Cinema Taiwanese è “nuovo” in quanto totalmente differente rispetto al cinema che lo aveva preceduto: tenta di creare un nuovo ciclo narrativo che risponda all'esigenza di affrontare la realtà e i problemi della Taiwan del tempo. Ecco come ne parla Chen Guofu, critico taiwanese che giocherà un ruolo importante nella sua promozione:

“Dopo aver dovuto sopportare per trent'anni tanti film senza attinenza con il nostro ambiente reale, non posso fare a meno di vedere in questo “Nuovo cinema” dei giovani registi e sceneggiatori, gli inizi di uno sguardo all'indietro, di una riflessione su questa terra dove siamo cresciuti. Nonostante il suo carattere incompiuto, ancora superficiale, questa riflessione costituisce senza dubbio il primo passo in direzione della costruzione di una coscienza autoctona del cinema taiwanese.”²¹

20 Chen Guofu, *Il cinema taiwanese*, in Marco Muller (a cura di), *Taiwan, Nuove Ombre Elettriche*, Marsilio editori, Pesaro, 1988, pp.11-13.

21 *ibid.* p. 15.

La nascita del Nuovo Cinema Taiwanese avviene in concomitanza con il nascente processo di democratizzazione. I risultati del Nuovo Cinema Taiwanese sono effettivamente correlati con l'esperienza di trasformazione politica, sociale ed economica dell'isola.

Nonostante i tentativi di categorizzazione, è difficile definire l'inizio di tale movimento.

Chris Berry e Feii Lu affermano che, da un punto di vista economico, l'arrivo del Nuovo

Cinema Taiwanese coincide con la proiezione di *The Sandwich Man* (兒子的大玩偶- *Erzi de*

Dawan'ou).²² Altri studiosi affermano che il Nuovo Cinema Taiwanese prende forma a

partire dal 1982, anno in cui la Central Motion Picture Corporation produce il film *In Our*

Time (光陰的故事-*Guang yin de gushi*). Secondo Zhang Hongzhi,²³ tenendo conto del suo

nuovo *format* e dell'anticonvenzionale processo di produzione *low-budget*, *In Our Time* può

essere considerata la prima pellicola a rivoluzionare il cinema taiwanese.²⁴

Gli autori di entrambi i film decidono di raccontare la storia di Taiwan così come loro la

percepiscono, discostandosi dalla narrativa ufficiale; scelgono inoltre di utilizzare dialoghi

realistici, sia per il contenuto che per la lingua utilizzata.

In Our Time (1982) è composto da quattro episodi che traggono ispirazione dai ricordi dei

realizzatori, una formula narrativa che costituirà ben presto uno degli aspetti caratterizzanti

22 Chris Berry, Feii Lu, *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2005, pp. 2-12.

23 Zhan Hongzhi (Chan Hung-Chih) critico e produttore. All'età di 26 anni, con alle spalle un'intensa attività di pubblicista, diventa responsabile delle pagine culturali dello *Shibao*. Zhang ha saputo svolgere un ruolo determinante nel promuovere e proteggere la crescita del Nuovo Cinema Taiwanese (sarà lui a redigere il Manifesto del cinema taiwanese del 1987 e a produrre *Città dolente*).

24 Zhan Hongzhi, *Taiwan xin dianying de lailu yu cyulu* (Le origini e il futuro del Nuovo Cinema di Taiwan) in *Taiwan Xin Dianying* (Nuovo Cinema di Taiwan), ed. Peggy Hsiung-ping Chiao, Shibao, Taipei, 1988, pp. 25-39.

del Nuovo Cinema Taiwanese: un cinema personale, intimo, legato alla memoria individuale in quanto testimonianza dei cambiamenti storici. È, allo stesso tempo, un cinema che vuole uscire dai circuiti commerciali e che richiede allo spettatore una partecipazione attiva e paziente. Tra i registi di *In Our Time* compare l'amatissimo Edward Yang, autore che racconta le trasformazioni urbane di una Taipei cosmopolita.

Il Nuovo Cinema Taiwanese può essere in parte considerato erede della corrente letteraria degli anni Settanta *xiang-tu*,²⁵ molti dei cineasti del movimento sono fortemente affascinati da ambientazioni rurali in grado di restituire l'unicità dell'esperienza taiwanese e delle loro storie personali. *The Sandwich Man* (1983) raggruppa tre cortometraggi tratti dai racconti dello scrittore Hwang Chun-ming²⁶ che hanno come soggetto la classe operaia degli anni Sessanta. Viene utilizzato un repertorio letterario conosciuto, già parte dell'immaginario collettivo taiwanese. Combinando un realismo critico con tecniche estetiche moderniste, questi registi riescono a fare del cinema uno strumento d'esplorazione dei problemi sociali dell'isola. I tre racconti selezionati, rielaborati dai tre registi, Wan Jen, Tseng Chuang-nsiang

25 "Letteratura del suolo natio", corrente letteraria caratterizzata dalla predilezione per gli ambienti rurali, racconta le ingiustizie sociali usando tecniche realiste. (Vedi Federica Passi, *Il movimento per una nuova letteratura di Taiwan: lo sviluppo del "4 Maggio" Taiwanese, le influenze e le peculiarità*, Annali di ca' Foscari, 3, 1999, pp. 359-361).

26 Vedi June Yip, *Envisioning Taiwan- fiction, cinema and the Nation in the cultural imaginary*, Duke university press, London, 2004. Il lavoro di ricerca di June Yip evidenzia le relazioni tra il Nuovo Cinema Taiwanese e la corrente letteraria *xiang-tu*. June Yip individua numerosi fattori che avvicinano la letteratura di Hwang Chun-ming e la filmografia di Hou Hsiao-hsien e che fanno delle loro opere un punto centrale nella formulazione dell'identità culturale taiwanese. Entrambi gli artisti sono testimoni dei costi della modernità: sovrappopolazione, inquinamento, differenze sempre più accentuate tra città e campagna, cambiamenti delle relazioni sociali, conseguenze dell'influenza americana, europea e giapponese nel mercato locale. Esplorando le mutevoli costruzioni legate a Taiwan attraverso la letteratura e il cinema, l'autrice pone l'accento su alcuni dei modelli alternativi funzionale al concetto ufficiale di nazione, in grado di riflettere il carattere multiculturale e transnazionale di Taiwan.

e Hou Hsiao-hsien, costituiscono una sorta di “allegoria nazionale”²⁷ della storia taiwanese del periodo. Nell’episodio da lui diretto, *La grande bambola del figlio*, Hou Hsiao-hsien, già realizzatore di tre commedie musicali, coi suoi movimenti lenti e le sue inquadrature contemplative getta le basi per il suo cinema futuro.



FIG.1.3 ERZI DE DA WANOU- LA GRANDE BAMBOLA DEL FIGLIO

Nel 1986, cinquantaquattro cineasti e critici firmano il Manifesto del Cinema di Taiwan a casa del maestro Edward Yang. Si tratta di un documento di critica sociale: viene attaccata la politica governativa, l’irresponsabilità dei media, la tendenziosità dei critici e viene richiesto a gran voce lo spazio per un “altro cinema”, fuori dai circuiti commerciali.

27 Douglas Kellner, *Exploring Society and History: New Taiwan Cinema in the 1980s*, The New Taiwanese Cinema, Jump Cut 42, 1998, p. 4.

I firmatari del documento affermano che il governo deve iniziare ad elargire sussidi per supportare “un altro cinema” e che i media “sono da anni colpevoli di negligenza”. Gli stessi critici vengono amaramente accusati di essere complici di tale processo:

“Si sono infilati nei nostri media dei cosiddetti ‘critici’ che hanno dimenticato quale debba essere il loro ruolo. Essi hanno attaccato i più consapevoli dei nostri cineasti, accusandoli di far “finire i giochi” del cinema,²⁸ realizzando film “noiosi” e sostenendo che dovrebbero invece imparare da Hong Kong e da Hollywood. (...) Auspichiamo che tutti i critici taiwanesi riflettano sul proprio ruolo sociale.”²⁹

Il tono di superiorità usato in tutto il manifesto è un’arma adottata nella battaglia contro lo strapotere commerciale di Hong Kong e Hollywood. In seguito alla diffusione del manifesto, l’industria cinematografica di Taiwan si troverà divisa in due.

Oltre al successo ottenuto in patria, questa corrente cinematografica troverà un successo internazionale senza precedenti. Nei seguenti paragrafi si tenterà di indagare le origini delle “onde” che hanno trasportato il Nuovo Cinema Taiwanese oltreoceano. L’inizio di tale processo va ricercato nei legami trasversali tra i cineasti taiwanesi e il cinema francese, impersonificato, in questo caso, dai critici e dagli *auteurs* dei *Cahiers du Cinéma*, una delle più importanti riviste cinematografiche dell’epoca.

28 Versione originale: “*Ba dianying wanwan le- 把電影玩完了*”, Marco Müller traduce con “baloccarsi con il cinema”.

29 Zhan Hongzhi, *Minguo qishiliu nian Taiwan dianyingxuanyan*, in *Zhangguo shibao*, Taipei, 22 Gennaio 1987, *Manifesto del cinema taiwanese*, traduzione di Marco Müller, in Marco Müller (a cura di), *op. cit.* p.p. 169-173.

1.2.2 L' "auteur" nei Cahiers du Cinéma

Alla base del legame cinematografico tra l'Europa e il Nuovo Cinema di Taiwan vi è la diffusione della teoria dell'*auteur*.

Alexandre Astruc³⁰ in *La Caméra-stylo* paragona il cineasta ad un *auteur*: il film è un'opera d'arte e il cineasta il suo creatore.³¹ Nomina in quanto autori Robert Bresson, Jean Cocteau e Jacques Tati, alcuni dei membri di quella che verrà ricordata come la *nouvelle vague* francese. I rappresentanti della *nouvelle vague* vogliono donare al cinema un ruolo nuovo: l'idea di André Bazin, supportata poi da François Truffaut, era d'impegnarsi in una lotta contro la funzione di mero intrattenimento del cinema e della sua commercializzazione. Nel 1954, in *Une certaine tendance du cinéma français*, Truffaut attacca il cinema "di qualità" o di "realismo psicologico o poetico", che compie adattamenti di romanzi borghesi, un cinema "camuffato, sotto le vesti della letteratura - e, certamente, della 'qualità' - che dà al pubblico la sua dose abituale di *noirceur*, di facile audacia."

"Ma ora, l'avremo pur capito, la vera audacia è quelle degli uomini di cinema, non più sceneggiatori, dei *metteur-en-scène*, non più dei letterati. (...) Non riesco a concepire la coesistenza pacifica della 'Tradizione della Qualità' e di un cinema d'*auteur*."³²

30 Alexandre Astruc è un cineasta, sceneggiatore e scrittore francese nato nel 1923, conosciuto per aver sviluppato la nozione di *caméra-stylo* in un articolo del 1948 su *L'Écran français*, rivista cinematografica d'ispirazione comunista diffusa clandestinamente dal 1943 al 1945.

31 Alexandre Astruc, *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, originariamente in *L'Écran français*, 30 Marzo 1948. <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

32 François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, *Cahiers du Cinéma* n. 31 (1954), pp. 15-29.

Sullo stesso numero dei *Cahiers*, Jacques Rivette, in un altro articolo, annuncia l'avvento dell'era del *metteur-en-scène*.³³

Mentre il ventiduenne François Truffaut difende a spada tratta il ruolo dell'*auteur*, Bazin, uno dei fondatori dei *Cahiers*, elabora teorie più raffinate attorno a questo concetto, sottolineando il ruolo sociale di cui deve incaricarsi il nuovo cinema. Le stesse tecniche cinematografiche assumono una funzione etica ben precisa. Grande ammiratore del Neo-realismo italiano, Bazin afferma che il montaggio rappresenta una distorsione della realtà operata ai fini dell'intrattenimento, mentre i campi lunghi, i piani sequenza, la profondità di campo, rispettando l'unità spaziale e la durata dell'azione, sanno meglio riprodurre l'effetto del reale, rendendo lo spettatore partecipante attivo nell'interpretazione della scena.³⁴ Egli non esclude completamente l'uso del montaggio:

“Il piano sequenza in profondità di campo del regista moderno non rinuncia al montaggio- come potrebbe farlo senza tornare a un balbettio primitivo?- ma lo integra nella propria plasticità. (...) L'immagine, la sua struttura plastica, la sua organizzazione nel tempo, dato che si appoggia a un maggior realismo, dispone così di molti più mezzi per piegare, modificare

33 Jacques Rivette, *L'âge des metteurs-en-scène*, *Cahiers du Cinéma* n. 31, 1954, pp. 45-48. Per *mise-en-scène* si intendono tutti i movimenti operati all'interno della cornice, “tutti i significati di cui un direttore dispone per esprimere il suo soggetto. Il montaggio, i movimenti della macchina da presa, la direzione degli attori e la loro collocazione nella scena, l'angolo e la distanza dalla camera, fino al contenuto dell'inquadratura. (...) La *mise-en-scène* è quell'attitudine che guarda al cinema come agglomerazione di tutte le arti.” (Andrew Sarris, in *Andrew Sarris: The Last of a Kind*, *Senses of cinema*, Dicembre 2012, <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/andrew-sarris-the-last-of-a-kind/>).

34 Il critico cinematografico André Bazin (1918-1958) formulando la teoria del “montaggio proibito”, esalta l'uso del piano sequenza, ossia di un cinema che rispetti l'unità e l'ambiguità del reale lasciando ampia libertà d'osservazione e d'interpretazione allo spettatore. Il piano sequenza è un piano che da solo svolge le funzioni di una sequenza costituita da una sola lunga inquadratura. Il montaggio di tali sequenze è detto “interno”, ossia realizzato attraverso i movimenti della camera da presa e degli attori. Strettamente connessa alla nozione di piano sequenza è quella di profondità di campo, con cui s'intende una particolare costruzione dell'immagine articolata su due o più piani, tutti perfettamente a fuoco. Bazin afferma che l'uso della profondità di campo rafforza la relazione tra spettatore e cineasta: privato dell'obbligo di seguire lo schema imposto dalla messa a fuoco, lo spettatore si avvicina all'immagine e la interpreta.

dall'interno la realtà. Il cineasta non è più soltanto il concorrente del drammaturgo, ma finalmente l'eguale del romanziere.”³⁵

Bazin cerca di riorganizzare le diverse prospettive rispetto all'idea di *auteur* ne *La politique des auteurs*, articolo pubblicato sui *Cahiers* nel 1957. Egli ricorda che è possibile valutare il ruolo che l'*auteur* nel film, ma che la qualità di un'opera cinematografica va ricercata nell'opera stessa. Per sottolineare i punti deboli della teoria dell'*auteur*, ricorda che questa applica al cinema la nozione di genio formulata dall'arte e dalla letteratura fin dal diciottesimo secolo. Si domanda, è forse l'“individualizzazione” l'elemento più importante di un'opera d'arte? Dal suo punto di vista, la genialità di un'opera d'arte è data tanto dal talento naturale dell'individuo quanto dai fattori sociologici e storici che ne influenzano la creazione. Bazin riafferma la differenza tra la sua visione e quella dei suoi colleghi, definendo la questione dell'*auteur* “una lite in famiglia”. Esamina criticamente la teoria dell'*auteur*, mettendo in luce la debolezza di alcuni dei suoi punti centrali: applicare ciecamente tale teoria vorrebbe dire affermare la superiorità degli *auteur* rispetto ai direttori ordinari e il supportare l'*auteur* incondizionatamente, anche quando la sua opera ci appare di qualità mediocre. L'ortodossia della teoria vede l'autore diventare soggetto stesso della sua opera: egli finirà per raccontarci sempre la stessa cosa dalla stessa prospettiva. Conclude:

“La *politique de l'auteur* consiste, in breve, nell'eleggere nella creazione artistica il fattore personale come criterio di riferimento, in seguito postulare la sua permanenza e la sua progressione nell'opera seguente. Non possiamo non riconoscere che esistono dei film ‘importanti’ o di ‘qualità’ che non corrispondono a questo modello, ma, naturalmente, a questi

35 André Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in *Che cos'è il cinema? (1950-1955)* Garzanti, 2014, pp. 74-92.

si preferiranno sistematicamente quelli su cui, anche se costruiti nel peggior *scénario de circonstance*, si possa riconoscere, in filigrana, lo stemma de l'autore.”³⁶

Secondo Bazin il pericolo della teoria dell'*auteur* è la tendenza a “un culto estetico della personalità”. Anche i film di qualità inferiore di un determinato *auteur* verranno considerati capolavori, mentre alcuni capolavori che non corrispondono alle caratteristiche del film d'*auteur* verranno ignorati. Bazin muore di leucemia l'anno successivo, perdendo la possibilità di essere testimone della *nouvelle vague* francese.

1.2.3 La “*nouvelle vague*” taiwanese

Il termine “Nuovo cinema” nasce in opposizione a un'idea di cinema vecchio (o tradizionale).³⁷ Tony Ryans chiamerà il movimento *new wave* taiwanese.³⁸ Secondo le sue ricerche, il termine *new wave* (新浪潮, *xin langchao*) fu inizialmente usato, in correlazione al cinema in lingua cinese, ad Hong Kong nel 1979. I cineasti taiwanesi, prendendo spunto dai loro colleghi hongkonghesi, iniziano a creare film basati su questioni locali, contribuendo ad un'azione collettiva con fini anti-egemonici. Gli intenti di questa generazione di artisti sono comparabili ad un altro movimento di cineasti, precedentemente esistito, anch'esso voce di un'insoddisfazione rispetto alle condizioni politiche e culturali del proprio paese: la *nouvelle vague* francese degli anni Cinquanta.

36 André Bazin, *De la politique des auteurs*, *Cahiers du cinéma* n. 70, 1957, pp. 2-11.

37 Peggy Hsiung-ping Chiao *Xin Dianying de juechu* (Il successo del Nuovo Cinema di Taiwan) in *Taiwan Xin Dianying* (Nuovo Cinema di Taiwan), Shibao, Taipei, 1988, pp.21-23.

38 Tony Rayns, *Chinese Changes*, *Sight and Sound* 54.1, 1984, pp. 24-30.

Tony Rayns (1948) è un critico, sceneggiatore e programmatore britannico, esperto di cinema asiatico.

Tale legame è testimoniato da diverse connessioni che legano i due movimenti, la *nouvelle vague* eserciterà sul Nuovo Cinema di Taiwan un'influenza evidente.

La prima “prova” ci è fornita dal nome delle due riviste cinematografiche taiwanesi nate negli anni Ottanta: la prima, *Sibaiji* (四百击), prende il nome dal titolo del film di Francois Truffaut *Les quatre cents coups*, inizia la sua pubblicazione nel 1985. Il titolo della seconda rivista *Changjingtou* (长镜头, 1987), deriva dal concetto di piano-sequenza nelle riflessioni sulla *mise-en-scène* di Bazin. Le due riviste cessano di essere pubblicate rispettivamente nel 1986 e nel 1988.

Per quanto riguarda il contesto storico, vi sono alcune coincidenze che legano le due correnti: così come la *nouvelle vague* arrivava in seguito alla crisi dell'industria cinematografica francese degli anni 50, il Nuovo Cinema Taiwanese emerge quando l'industria di Taiwan, negli anni Settanta, perde gran parte del suo mercato nel sud est asiatico, trovandosi a dover far fronte all'invasione dei film di Hollywood e di Hong Kong.³⁹ Altro fattore comune è il rigoglioso contesto culturale nel quale le due correnti si trovano ad operare, la nascita di un pubblico alla ricerca di “intrattenimento intelligente.”⁴⁰

I direttori della *nouvelle vague* francese, così come quelli del Nuovo Cinema di Taiwan, sono “nuovi arrivati” nell'industria del cinema. A Taiwan, i vecchi produttori della CMPC dovevano affiancare i nuovi direttori secondo la “politica dei nuovi arrivati” (*xinren zhengce*), tentativo di ringiovanire l'industria cinematografica taiwanese dopo vent'anni di

39 Emillie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Challenges and controversies of the Taiwan new Cinema*, in *Taiwan Film Directors: a Treasure Island*, Columbia University Press, New York, 2005, pp. 55-89.

40 Sung-sheng Yvonne Chang, *The Terrorizer and the Great Divide in contemporary Taiwan's cultural development*, in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2005, pp. 13-26.

protezionismo e conservatorismo. Intorno al 1982 la CMPC propone un modello di produzione più flessibile chiamato “bassi capitali, grandi produzioni” (*xiao chengben, jing zhizuo*).⁴¹

Il vero filo conduttore che lega le due correnti cinematografiche sta nell’idea stessa di cinema: attraverso vari canali, oltre ad essere giunti a Taiwan i film dei grandi maestri del Neorealismo e della *nouvelle vague*, arrivano le già discusse teorie legate alla filosofia cinematografica che cambieranno il modo di fare cinema per i decenni a venire.

1.2.4 L’ “*auteur*” nel discorso critico di Taiwan

Secondo Chi Lungren, il concetto di *auteur* diventa popolare per il mondo della critica taiwanese verso la metà degli anni Sessanta, pur non trovando un reale sviluppo fino agli anni Ottanta⁴². La teoria dell’*auteur* era perciò già familiare a Taiwan, prima dell’arrivo del Nuovo Cinema, grazie alle riviste cinematografiche *Juchang* (劇場, *Opera*, 1965-1967) e *Yingxiang* (影像, *Influenza*, 1971-1979) che avevano presentato l’opera di autori come Antonioni, Fellini, Renoir, Godard, tra gli altri. La teoria dell’*auteur* era giunta a Taiwan grazie alle traduzioni dall’inglese di articoli dei *Cahiers*, una traduzione de *La politique des auteurs* e di *Une certaine tendance du cinéma français* era stata pubblicata su un numero speciale del *Juchang* nel 1968.⁴³ Negli anni Ottanta il giornale più importante nella promozione del concetto di *auteur* è il *Sibaiji*.

41 Emillie Yueh-yu Yeh, Darrell William Davis, *op. cit.*, pp. 55-89.

42 Chi Lungren, *Taiwan Dianying piping de chinghsiang*, (*Tendenza al criticismo del Cinema di Taiwan*), in *Taiwan Xin Dianying* (*Nuovo Cinema di Taiwan*), ed. Peggy Hsiung-ping Chiao, Shibao, Taipei, 1988, pp.41-46.

43 Peng Hsiao-yen, *Autorism and Taiwan New Cinema*, *Journal of Theater Studies*, Gennaio 2012, p. 135.

I critici sostenitori del cinema d'*auteur* descrivono i film di “realismo sano” come banali pellicole politico-didattiche. Iniziano ad usare il termine di *auteur* riferendosi a quei cineasti in grado di rendere fresco e attuale il Nuovo Cinema di Taiwan.

A differenza dei critici che supportano senza riserve la teoria dell'*auteur*, altri critici taiwanesi come Wang Feilin sottolineano il fatto che la teoria dell'*auteur* conosciuta a Taiwan, una teoria francese trasportata attraverso la traduzione americana, deve essere assai differente dall'originale. Wang individua alcune conseguenze problematiche legate all'applicazione acritica di questa teoria: occultando qualsiasi forma di criticismo negativo, la teoria dell'autore diventa di per sé una forma di commercializzazione che arriva addirittura a decretare le *top-ten* dei direttori migliori. Egli afferma che l'applicazione di tale teoria è risultata fallimentare nel tentativo di connettersi con l'industria cinematografica taiwanese. Secondo Wang, i sostenitori della teoria dell'*auteur* a Taiwan, diversamente dai promotori della *nouvelle vague* francese, non sono pronti all'azione e non hanno abbastanza energia per mettere in atto un vero e proprio movimento. Egli afferma, in conclusione, che le teorie sull'*auteur* ebbero grande diffusione nella Taiwan degli anni Settanta perché “servivano a raggiungere un obiettivo nazionale” piuttosto che per la loro eccellenza teorica.⁴⁴

Si può controbattere alle opinioni di Wang: com'è noto, *Sandwich man* fu quasi censurato dalle autorità, che agirono contemporaneamente da sponsor e da censura.

Oltre ai vari dibattiti riguardanti i pro e i contro della teoria dell'autore, c'era chi si concentrava invece sul ruolo del Nuovo Cinema di Taiwan e dei suoi *auteurs*.

44 Wang Feilin, *Zuozhelun de xuwang he fanxing* (L'invenzione della teoria dell'autore e la sua ri-analisi), in *Yiqu weiwan dianying meng—Wang Feilin jinian wenji*, (Canzone senza fine sul sognare il cinema- Raccolta in memoria di Wang Feilin), Kening Chubanshe, Taipei, 1984. pp. 128-141. Originariamente pubblicata in *Dianying xinshang* (Amore per il Cinema) n.2.

La critica taiwanese Peggy Hsiung-ping Chiao⁴⁵ afferma che uno dei maggiori contributi che il Nuovo Cinema portò alla narrazione cinematografica dell'isola consiste nella sua esplorazione del linguaggio cinematografico e nell'attuazione del processo di “de-drammatizzazione”.⁴⁶ Tale processo include l'uso di tecniche come l'ellissi (tagli temporali, l'eliminazione della logica causa-effetto), i campi lunghi (che permettono allo spettatore una maggiore libertà visiva, più vicina alla rappresentazione del reale), il dare continuità alla narrazione basandosi sullo spazio e sulle profondità (eliminando la dipendenza dai dialoghi e dalla storia), il silenzio, la recitazione contenuta. Peggy Chiao afferma che, seppur raggruppato sotto il termine di Nuovo Cinema Taiwanese, ogni direttore sviluppa il suo proprio linguaggio. La sensibilità del Nuovo Cinema richiede al pubblico una partecipazione attiva nel selezionare, assorbire, esaminare le informazioni e farle proprie.⁴⁷

L'analisi delle novità e dei contributi che il Nuovo Cinema ha portato al cinema taiwanese viene elaborata anche da Zhan Hongzhi. Egli afferma che il Nuovo Cinema “possiede una consapevolezza formale senza precedenti” dove “le lunghe inquadrature a macchina fissa a poco a poco riuniscono in assunto vitale i rovesci della vita”.⁴⁸ Secondo Zhan, un altro importante apporto del Nuovo Cinema riguarda i mutamenti legati all'industria cinematografica: l'impiego, poco commerciale, di attori non professionisti implica

45 Peggy Chiao (Peggy Hsiung-ping Chiao), critica cinematografica, ha lavorato come sceneggiatrice, produttrice e organizzatrice di festival cinematografici. Fondatrice del Taiwan Film Center, ha avuto il merito di promuovere il cinema taiwanese nel mondo. Nel 1987 sarà l'organizzatrice della retrospettiva sul Nuovo Cinema Taiwanese al Festival di Pesaro.

46 Peggy Hsiung-ping Chiao, *Yuyan de tansuo*, (Esplorazione del linguaggio) in *Taiwan Xin Dianying* (Nuovo Cinema di Taiwan), Shibao, Taipei, 1988, pp. 315-317.

47 *ibid.*

48 Zhan Hongzhi, *Taiwan xin dianying de lailu yu chulu* (Origini e prospettive del nuovo cinema) in *Xinshu yuekan* n. 14, Taipei, 1984. Traduzione di Rosa Lombardi, in *Taiwan: Nuove Ombre elettriche*, Marsilio editori, Pesaro, 1988, pp. 69-79.

un'opposizione decisa nei confronti dello *star system*. Zhan ribadisce l'importanza del processo di "de-drammatizzazione":

“E' cambiata l'idea di 'dramma' e naturalmente è cambiato anche il modo di recitare. La recitazione teatrale dei film di King Hu, a testa alta e con gli occhi sgranati, può funzionare ed essere magnifica nel contesto del vecchio cinema, ma i creatori del Nuovo Cinema sembrano cercare tecniche di recitazione più "vive", ossia una recitazione più "cinematografica": nella recitazione teatrale tradizionale non posso esserci quei mormorii e quei respiri che sono propri del cinema, gli attori sul palcoscenico devono impegnarsi a far arrivare la loro voce al pubblico; l'obiettivo della macchina da presa, invece è un "pubblico" che si appropria anche dell'interpretazione più minimalista.”⁴⁹

1.2.5 Critica occidentale e Nuovo Cinema Taiwanese

In generale, i principali concetti che contribuiscono alla formazione di tale estetica vengono ereditati dall'idea di *mise-en-scène* di Bazin. Come già accennato, ne *L'evoluzione del linguaggio del cinema*, descrivendo la sua idea di un linguaggio cinematografico ideale, Bazin elogia la profondità di campo (cita Orson Welles come uno dei più sapienti utilizzatori di tale tecnica)⁵⁰, affermando che l'evoluzione del cinema corrisponde al processo che permette di allontanarsi dall'uso del montaggio. I paradigmi dettati della *mise-en-scène* di Bazin trovano ampio uso nelle immagini del Nuovo Cinema Taiwanese. L'esempio più calzante è rappresentato dai campi lunghi e dai piani sequenza di Hou Hsiao-hsien.

Jean-Michel Frodon scriverà di Hou:

49 Zhan Hongzhi, *op. cit.* p. 70-71.

50 André Bazin, *Un'estetica della realtà, il Neorealismo, op. cit.*, p. 288.

“La consistenza delle sue intenzioni creative giunge dall’intima relazione tra il cineasta e il film. E’ proprio questa relazione che, secondo la logica della *politique des auteurs*, fa di lui un *auteur*. In altre parole, la sua personalità incarna la sua *mise-en-scène*, anche quando si tratta dei suoi iniziali “film commerciali”.⁵¹

Oltre ad Hou Hsiao-hsien, altri cineasti taiwanesi come Edward Yang, applicando a loro modo i principi della *mise-en-scène* diventano *auteurs* amati dai critici. Grazie al suo stile realistico, all’approccio formale innovativo e all’attenzione rivolta alla nuova coscienza nazionale emergente, il Nuovo Cinema Taiwanese riceve l’ammirazione e il supporto di critici d’oltreoceano.

Dopo un soggiorno a Taipei, dove era stato invitato dal critico e amico Chen Guofu e accolto con entusiasmo dei membri del Nuovo Cinema desiderosi di mostrargli le loro creazioni, nel 1984 Oliver Assayas⁵² scrive sul numero invernale dei *Cahiers du Cinéma* un articolo di sette pagine che introduce il Nuovo Cinema di Taiwan. Assayas racconta dell’incontro con Hsiao Yeh, membro della CMPC che aveva prodotto *In our time* e *The Sandwich man*.

L’episodio più caratteristico raccontato da Assayas consiste nella cena avvenuta in un bizzarro ristorante francese di Taipei in compagnia dei tre co-autori di *The Sandwich man*, Hou Hsiao-hsien, Wan Jen e Tsang Jong-Cheung. Le parole di Hou, registrate da Assayas, che lo definisce un cineasta “naturale”, ci ricordano quelle di Bazin:

“Non sono interessato alla narrazione. Cerco semplicemente di creare un punto di vista oggettivo. Amo i piani-sequenza. È come quando si guarda un incidente o una rissa, c’è un

51 Jean-Michel Frodon, *Hou Hsiao-hsien, Cahiers du Cinema*, 1999, p.12.

52 Olivier Assayas (Parigi, 1955), è un cineasta e critico francese. Dal 1980 al 1985 lavorerà per i *Cahiers du Cinéma*, mostrando particolare attenzione per cinema asiatico.

singolo punto di vista, il tuo, continuo. È a partire da questo che ci si ricorda dell'esperienza. Ed è così che ho deciso di filmare. (...) Per me "realismo" non significa la ricostruzione di un evento, bensì restituire un'esperienza attraverso la propria percezione. Da questo punto di vista il cinema europeo mi ha fortemente aiutato. Mi ha insegnato, grazie a film come *A bout de souffle* di Godard(1960) e *Loulou* di Pialat (1980) a disfarmi delle costrizioni della logica e dagli obblighi del montaggio. Ho imparato a liberarmi dalle inquadrature inutili.”⁵³

Dopo il suo viaggio a Taipei, oltre a scrivere il lungo articolo per i *Cahiers*, Assayas suggerisce al Festival dei Tre Continenti di Nantes il film *I ragazzi di Fengkuei* (風櫃來的人, *Fengkuei lai de ren*, 1983), quinto lungometraggio di Hou Hsiao-hsien che vincerà il premio come miglior film. Per Assayas questo film “à la Pasolini” era un “tentativo di realismo poetico unico in tutto il cinema asiatico.”⁵⁴

L'altro critico che avrà un ruolo fondamentale nella divulgazione del Nuovo Cinema di Taiwan è Tony Rayns. Nel 1980 cura un festival di cinema cinese a Londra, chiamato *Electronic Shadows: 45 years of Chinese Cinema*. Appassionato di cinema taiwanese, nel suo articolo *Chinese changes* pubblicato nel 1984 sul numero invernale di *Sight and Sound*, Tony Rayns afferma che “una *new wave* è apparsa a Taiwan”, introducendo l'opera di Hou Hsiao-hsien e di Edward Yang.⁵⁵ Esalta il film di Hou *Un tempo per vivere e un tempo per morire* (童年往事-*Tongnian wangshi*, 1985), definendolo un “importante passo in avanti per il

53 Olivier Assayas, *Notre reporter en république de Chine*, Cahiers du Cinéma n. 366, 1984. pp. 59-62.

54 *ibid.* p.59.

55 Tony Rayns, *op. cit.* pp. 28-29.

cinema cinese” paragonandolo, per la sua importanza, al film *Terra Gialla* (黃土地- *Huang tudi*, 1984), primo capolavoro del regista cinese Chen Kaige.⁵⁶

I commenti della critica “globale” hanno un fortissimo impatto sull’industria cinematografica taiwanese. I critici locali pur compiacendosi delle lodi internazionali, si lamentano dei commenti talvolta conditi di stereotipi dei critici stranieri. Nell’articolo *Noi e loro: gli stranieri che studiano il cinema cinese*, Huang Chienyeh e Peggy Hsiung-ping Chiao introducono alcuni dei critici europei più influenti, tra cui Tony Ryans, Marco Müller⁵⁷ e Olivier Assayas.⁵⁸ In questo articolo, Peggy Chiao sottolinea l’importanza di creare buone relazioni con i critici d’oltreoceano. Nonostante ciò, i critici taiwanesi si trovano spesso a pensare che gli “occidentali” abbiano una visione distorta del cinema cinese-taiwanese e trovano poco corretti i loro reportage. L’articolo di Assayas viene criticato per la sua superficialità, e Assayas viene definito “turista piuttosto che giornalista”⁵⁹.

Nonostante le “critiche della critica”, ai critici europei va riconosciuto il merito di aver portato il Nuovo cinema di Taiwan all’attenzione di un pubblico internazionale, operazione che verrà coronata dalla premiazione di *Città Dolente* con il Leone d’Oro al Festival di Venezia, nel 1989.

56 Tony Rayns, *op. cit.* pp. 28-29.

57 Marco Müller, vedi p. 80.

58 Huang Chienyeh e Peggy Hsiung-ping Chiao, *Zhe xie ren yu na xie ren*, (*Noi e loro*), *Sibaiji* n.1, 1985, pp.19-23.

59 Huang Chienyeh e Peggy Hsiung-ping Chiao, *op. cit.* p. 23. Il primo numero del *Sibaiji* aveva pubblicato un estratto di due pagine dal saggio di Assayas del 1984 che, escludendo una parte del testo integrale, cambia di molto il senso dell’originale; forse questo può in parte spiegare il perché delle critiche di Peggy Chiao sul reportage di Assayas.

Il rapporto tra la critica occidentale, in particolare quella rappresentata dai *Cahiers du cinéma*, e i maestri del cinema taiwanese continuerà a perdurare nel tempo. Nel 2007, in seguito alla scomparsa di Edward Yang (29 Giugno 2007), Jean-Michel Frodon gli dedica il numero dei *Cahiers*: Edward Yang ed Hou Hsiao-hsien vengono elogiati in quanto figure portanti “*du jeune cinéma taiwanais*”, del Nuovo Cinema Taiwanese:

“(…) che ha accompagnato il ritorno dell’isola verso la democrazia con un impulso alla creazione cinematografica, e ha contribuito ad aprire la strada alla fiorente cinematografia dell’estremo Oriente, principale avvenimento della storia contemporanea del cinema.”⁶⁰

Anche in questo caso, Frodon definisce Edward Yang un *auteur* e parla del movimento definendolo *nouvelle vague*, confermando anch’egli attraverso l’uso di tale termine, la continuità tra il Nuovo Cinema Taiwanese e la sua controparte francese.

1.3 Conclusioni

Il Nuovo Cinema di Taiwan rappresenta il primo movimento cinematografico nazionale che si propone di fare del cinema un mezzo per ricostruire una memoria storica nazionale a lungo offuscata dall’interventismo politico. Tale movimento arriverà ad essere conosciuto in tutto il mondo. Il successo del Nuovo Cinema di Taiwan, il numero di premi vinti ai festival internazionali, va attribuito non solo al talento dei direttori ma anche all’impegno di critici come Peggy Chiao, Chen Guofu e Zhan Hongzhi. Riprendendo la struttura del discorso sull’*auteur*, questi critici stabilivano una relazione intellettuale diretta con la critica internazionale. Tale relazione venne cercata in particolare nell’appoggio di alcuni critici

60 Jean Michel Frodon, *Espoir brisé*, *Cahiers du cinéma* n. 626, 2007, p. 66.

europei che già avevano un rapporto affettivo e una conoscenza approfondita del cinema asiatico: Tony Ryans, Olivier Assayas e Marco Müller.

Nel primo articolo riguardante il Nuovo Cinema Taiwanese di Assayas pubblicato sui *Cahiers du Cinéma*, la nuova generazione di direttori taiwanesi viene comparata alla *nouvelle vague* francese.⁶¹ A suo avviso, i direttori della *nouvelle vague* taiwanese sono molto più indipendenti e audaci di quelli di Hong Kong. Egli riconosce in Hou Hsiao-hsien un seguace della teoria dell'*auteur* e resta affascinato dalle sue “intuizioni folgoranti” e dalla sua “presa di posizione autoriale”.⁶²

Anche la critica taiwanese si appropria e rielabora la teoria dell'*auteur*. Peggy Chiao sottolinea che gli *auteur* taiwanesi hanno creato un nuovo linguaggio narrativo, una nuova sensibilità e nuove esperienze per il loro pubblico. A suo avviso, la principale caratteristica del loro linguaggio consiste nel processo di de-drammatizzazione: Tale processo include l'uso di ellissi narrative, piani sequenza e scene complesse, così come nell'ampio impiego di attori non professionisti. La complicata *mise-en-scène* delle loro pellicole dona grande libertà interpretativa al pubblico, rendendolo soggetto attivo nella costruzione filmica.

Da parte loro, i cineasti taiwanesi che firmano il manifesto del 1986 si definiscono *auteur* per distinguersi dai direttori di film commerciali, per legittimare, attraverso l'uso di una formula narrativa che aveva fatto la storia dall'altra parte dell'oceano, la loro necessità di rivoluzionare dal profondo la cinematografia nazionale. Nonostante questo documento

61 Olivier Assayas, *op. cit.* p. 57-66.

62 *ibid.* pp. 58-62.

segnasse la fine del movimento, la fede nell'*auteur* continua a essere abbracciata da Hou Hsiao-hsien, Edward Yang e in seguito da Tsai Ming-Liang.⁶³

⁶³ Il cinema di Tsai Ming-liang rappresenta a suo modo l'estremizzazione della figura cangiante dell'*auteur*: rinunciando gradualmente a qualsiasi forma canonica di *tournage*, Tsai si fa creatore di un'opera d'arte totalmente personale, frutto dell'ispirazione del momento, diventando, come afferma egli stesso, un pittore della realtà.

2. Hou Hsiao-hsien, la creazione di un autore

Nella ricostruzione della biografia di Hou Hsiao-hsien è interessante notare l'universo paratestuale transnazionale che ha influenzato il suo cinema.

Oltre alle numerose interviste rilasciate direttamente dall'autore,⁶⁴ sono stati consultati saggi e documentari curati da critici e personaggi influenti nel mondo del cinema il cui intervento ha contribuito a creare la figura di Hou Hsiao-hsien in quanto *auteur*. Le domande poste ad Hou, così come la saggistica a lui dedicata, ci forniscono preziose informazioni per ritracciare le principali linee sulle quali è basato il concetto di *auteur*.

2.1. Hou Hsiao-hsien

Oltre al consistente materiale video, la ricostruzione della biografia dell'autore è basata sulle due lunghe interviste raccolte da Emmanuel Burdeau:⁶⁵ la prima realizzata a Taipei durante l'estate del 1999 e la seconda a Seul nell'Agosto del 2005 e sul documentario realizzato da Olivier Assayas nel 1997 *HHH: Un portrait de Hou Hsiao-Hsien*. Il film biografico realizzato da Assayas rappresenta una fonte interessante nell'analisi della relazione tra il regista e il critico francese: con l'aiuto di un'interprete, Hou si racconta parlando di sé in mandarino. Le domande di Assayas tentano talvolta di far rientrare le affermazioni di Hou all'interno di categorie familiari, come a voler rendere leggibile un pensiero che sembra a volte

64 Lo scorso anno la Cinematek di Bruxelles, in occasione del restauro di molte delle pellicole dell'autore, ha dedicato un grande numero di incontri e proiezioni ad Hou Hsiao-hsien. La maggior parte delle interviste sono visionabili sul canale youtube della Cinematek.

65 Emmanuel Burdeau è un critico cinematografico nato il 25 aprile 1974 a Rennes. E' stato caporedattore dei *Cahiers du Cinéma* dagli inizi del 2004 all'aprile del 2009.

culturalmente troppo lontano. Allo stesso modo, il tecnico che si occupa delle riprese si trova spesso interessato a immortalare immagini “orientali” (sono frequentissime le inquadrature del dettaglio delle mani di Hou che versa il tè) che contribuiscono alla costruzione dell’immagine dell’esotico *auteur*.

Nell’intervista di Burdeau, Hou Hsiao-hsien dimostra il suo interesse per le persone, per la realtà, alle domande legate al cinema, risponde parlando di eventi accaduti nella sua vita.

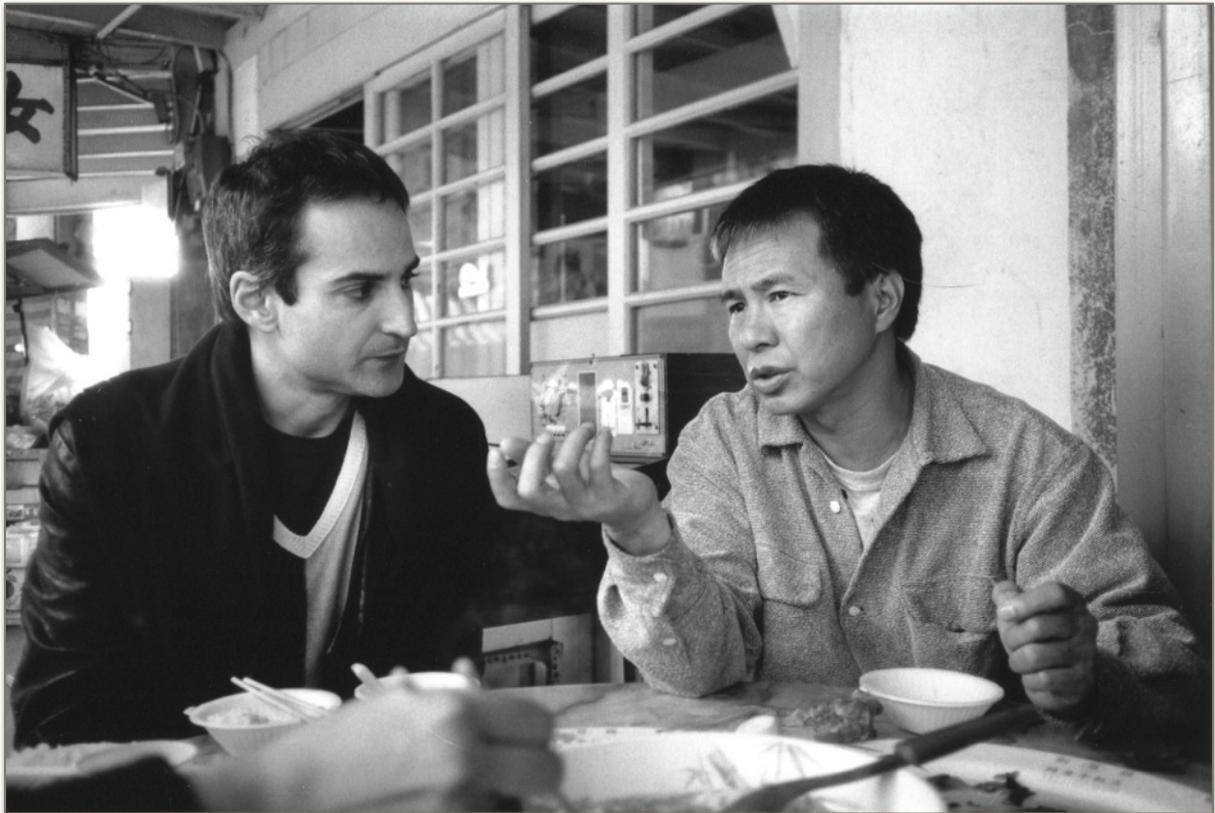


FIG. 2.1 OLIVIER ASSAYAS E HOU HSIAO-HSIEN

2.1.1 Il giovane A-Ha⁶⁶

Hou Hsiao-Hsien (侯孝贤) nasce nel Guangdong nel 1947. Il padre, cantonese, lascia la Cina continentale nel 1948 e si trasferisce a Taiwan. Quattro mesi dopo viene raggiunto dalla famiglia: Hou Hsiao-hsien aveva solo un anno. Inizialmente la famiglia pensava di rimanere sull'isola per uno o due anni. L'atmosfera di impermanenza è ben resa dalla scelta scenografica della casa d'infanzia, ricostruita in *Tong nien wang shi- A time to live, a time to die*: i mobili son fatti di bambù e tutto appare leggero, quasi di carta, pronto ad essere abbandonato da un momento all'altro.

La passione di Hou per il cinema nasce presto: fin da bambino s'infilava, grazie a vari escamotage, nelle sale cinematografiche. Popolari all'epoca erano i film giapponesi con le loro storie di *yakuza* e di fantasmi e i film di Hong Kong, basati su antiche leggende cinesi.

La casa dei suoi genitori si trovava di fianco ad un tempio taoista dove spesso avevano luogo spettacoli di marionette o rappresentazioni dell'opera cinese. E' grazie a quegli spettacoli che il piccolo Hou Hsiao-hsien interiorizza i racconti e le narrazioni mitiche dell'antica Cina. Crescendo, il giovane A-Ha diventa un ragazzo agitato, amante delle risse e del gioco d'azzardo. I ricordi di questa fase dissennata della sua vita costituiranno la trama del suo primo capolavoro, *I ragazzi di Fengkuei*.

Nel documentario di Assayas, Hou si trova a parlare con un vecchio amico delle loro antiche conoscenze. Molti dei suoi compagni di sventure sembrano aver avuto vite tragiche e turbolente. Oltre alla passione per il cinema e per la letteratura, a salvarlo da un destino

⁶⁶ A-Ha è il nomignolo di Hou Hsiao-hsien, lo stesso nome che darà al piccolo protagonista di *Un tempo per vivere, un tempo per morire*.

violento contribuisce il ruolo del padre, uomo coscienzioso e lavoratore, dai forti valori tradizionali, che, nonostante la formalità del loro rapporto, rappresenta un modello per Hou.

A vent'anni, durante il servizio militare, Hou inizia a guardare film in modo costante: passa i giorni di congedo davanti allo schermo, visionando quattro o cinque pellicole al giorno, molte delle quali, straniere:

“Mi ricordo, in particolare, che nel 1968 scoprii un film inglese al quale devo la mia decisione definitiva di diventare cineasta. C'erano due quartieri di Londra opposti, da una parte e dall'altra del Tamigi, uno ricco e uno povero. (...) Non so cosa mi piacque tanto in quel film. Senza dubbio il fatto che giochi sull'opposizione di classe, mettendo in scena un ragazzo e una ragazza che si amano nonostante le loro differenze culturali.”⁶⁷

Al termine del servizio militare, senza lavoro e senza formazione, decide che lavorerà nel settore cinematografico. Entrambi i genitori erano già morti, e i fratelli maggiori non si erano mai preoccupati troppo di lui. Libero dai giudizi familiari, Hou parte per Taipei, dove lavora inizialmente in fabbrica.

Inizia a studiare presso l'Accademia nazionale delle Arti di Taiwan. E' durante il periodo di studio che inizia a conoscere più profondamente il cinema americano ed europeo.

“Mi ricordo di alcuni film di Antonioni, dell'immagine di un cadavere al centro di una piscina, di Jack Nicholson che interpreta un pilota di linea ai suoi esordi, di un film intitolato *Catch 22*. Spesso non capivo quello che vedevo. E' in questo stesso periodo che ho cominciato ad interessarmi all'esistenzialismo e a leggere molto, Schopenhauer, Nietzsche e Kafka. Ben presto cominciai a sentirmi completamente estraniato, sia rispetto ai film che ai libri.”⁶⁸

67 Emmanuel Burdeau, *Rencontre avec Hou Hsiao-hsien*, in Jean-Michel Frodon (a cura di), *Hou Hsiao-hsien, Cahiers du Cinéma*, Parigi, 1999, p. 70.

68 *ibid.* p.71.

Ai tempi dell'Accademia Hou si dedica alla recitazione e al teatro. Mette in scena due *pièce*, tra cui *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Hou abbandona ben presto il suo sogno di diventare attore: "Ero troppo basso e non abbastanza bello", dice sorridendo ad Assayas.⁶⁹ Inizia allora a lavorare come sceneggiatore e aiuto-regista per Li Hsing. Dal maestro, Hou dice di aver imparato l'organizzazione sul set. Nel corso di sei o sette anni continua a lavorare come sceneggiatore e come assistente alla regia per diversi film "commerciali".

"Mi ricordo che un giorno mi addormentai guardando il *Satyricon* di Fellini; pensai che, senza alcun dubbio, quel genere di film era troppo lontano da me. Sapevo di partecipare alla realizzazione di film forse troppo facili, ma questo non mi impediva di avere la sicurezza che mai avrei fatto un film dello stile del *Satyricon*."⁷⁰

2.1.2 I primi film

I primi film realizzati da Hou ottengono un grande successo commerciale. Hou dichiarerà che la sua "vera" carriera da regista inizia con *I ragazzi di Fengkuei*. Effettivamente, guardando *Cute girl* (1980), *Cheerful Wind* (1981) e *Green, Green Grass of Home* (1980), i primi tre lungometraggi del regista, è difficile trovare elementi visuali che ricordino la maestria dei film successivi. In realtà, analizzando queste pellicole nel dettaglio, è possibile rinvenire i primi semi di quella che sarà la fioritura stilistica di Hou.

69 Olivier Assayas, *HHH, Un portrait de Hou Hsiao-hsien*, 1997. https://www.youtube.com/watch?v=YLPQ7TU_lls

70 Emmanuel Burdeau, *op.cit.* p. 72.

Nel 1980 realizza il suo primo lungometraggio *Cute Girl* (就是溜溜的她- *Jiu shi liuliu de ta*), una commedia romantica: la famiglia della giovane Wenwen la spinge a sposare un ricco industriale; Wenwen fugge dalla città per cercare rifugio in campagna, dove si innamora di un ragazzo di condizioni modeste. La giovane è interpretata dalla cantante pop Fong Fei-fei, il protagonista maschile è Kenny Bee, star della canzone di Hong Kong, popolarissimo all'epoca. A prima vista *Cute Girl* (anche conosciuto come *Lovable you*), assomiglia alle altre produzioni taiwanesi del periodo, girato senza pretese, con frequenti zoom e panoramiche. Numerose sono le gag comiche e le canzoni pop. La scelta di tale struttura, oltre a rappresentare una formula cara al pubblico taiwanese dell'epoca, è legata a motivazioni di produzione. Era frequente che tra i produttori comparissero case discografiche e che la popolarità delle canzoni, talvolta distribuite prima dell'uscita in sala, determinasse il successo commerciale del film. Già all'epoca Hou Hsiao-hsien sembra affascinato dalle ambientazioni rurali: appena la giovane eroina lascia la città, i tempi narrativi cambiano, la macchina si muove con maggior lentezza, i paesaggi vengono descritti con l'utilizzo di campi lunghi, c'è un'armonia particolare nella disposizione dei personaggi all'interno degli spazi naturali. *Cute girl* rappresenta il primo esperimento estetico di un Hou trentaduenne che cerca soluzioni seguendo il suo istinto.

Girato con gli stessi attori e con la stessa troupe di *Cute Girl*, anche *Cheerful Wind* (風兒踢踏踩- *Feng er ti ta cai*), del 1981, è un film musicale. Fong Fei-fei stavolta è una fotografa che passeggia lungo la spiaggia; giunge in un villaggio di pescatori dove la sua troupe deve girare lo spot pubblicitario di un detersivo. Ai bambini del luogo viene chiesto di sporcarsi i

vestiti per giustificare l'uso del sapone liquido. La trovata metafilmica, filmare una troupe che sta filmando, sembra entusiasmare l'Hou dietro la macchina da presa, particolarmente affascinato dalla recitazione-non recitazione dei bambini, imprevedibili nelle loro azioni. Fin dall'inizio gli elementi narrativi sono disposti con cura, il vento diventa un personaggio attivo nella storia, autore di scenette comiche che appaiono senz'altro più raffinate di quelle presenti in *Cute girl*.

La giovane fotografa un ragazzo che suona il flauto sulla spiaggia: solo in seguito scoprirà che il musicista è cieco. Naturalmente questo è interpretato da Kenny Bee: i due si innamorano e si trasferiscono in città, dove il ragazzo si sottopone ad un'operazione che gli restituisce la vista. Interessante ci appare la scena in cui Fong Fei-fei legge *I fratelli Karamazov* ai compagni ciechi di Kenny Bee, interpretati da veri disabili. E' forse questo il primo tentativo di Hou di far interagire la realtà con la finzione, gli attori con persone che stanno vivendo la loro realtà. In *Cheerful wind*, Hou Hsiao-hsien non ha la pretesa di rappresentare una storia d'amore verosimile ma, come sul punto di scoprire la chiave di quello che diventerà il suo universo d'immagini, riesce in alcune sequenze a cogliere attimi di intenso realismo.

L'ultimo dei primi tre film commerciali di Hou è *Green, green grass of home* (在那河畔青草青- *Zai nahepan qingcaoqing*). La vicenda si svolge in un villaggio di campagna. Kenny Bee è un maestro di scuola primaria appena arrivato dalla città, che si invaghisce della sua collega, interpretata da Zjen Lie. Le scene di giochi che vedono come protagonisti i bambini della scuola sono girate con grande spontaneità, la recitazione dei piccoli attori è naturale e verosimile, in forte contrasto con la mimica esasperata degli adulti. Ci sembra di assistere a

due diversi film, uno dentro l'altro: se la storia d'amore tra le due star esiste per rispondere alle esigenze commerciali del film, nelle sequenze che descrivono il mondo dei bambini, Hou, guardando la realtà attraverso i loro occhi, sembra sperimentare un uso della camera più contemplativo, che presta maggiore attenzione ai gesti, ai dettagli.

Per quanto "commerciali", queste pellicole di successo vengono recepite come opere originali dal grande pubblico taiwanese che vede nell'espressione di queste storie d'amore qualcosa di completamente nuovo.

"Di solito le sceneggiature erano scritte in modo che si potessero filmare gli attori in una serie di campo-contro campo, ognuno corrispondente a una replica di uno degli interlocutori. Questo procedimento mancava di vitalità e rendeva la recitazione degli attori molto artificiale. Decidemmo allora di filmare gli attori insieme, seguendo un metodo più vicino al teatro e alla vita."⁷¹

2.1.3 I protagonisti del Nuovo Cinema Taiwanese

Nei primi anni Ottanta si inizia a parlare della *nouvelle vague* taiwanese. Hou ricorda che inizialmente questa era costituita da sole quattro persone: Chen Kun-hou, Xu Shu-zhen, Chang Hwa-Kun e Hou stesso. I quattro lavorano insieme su alcuni film di cui Hou era generalmente sceneggiatore. In seguito al discreto successo di queste collaborazioni, Hou incontra altri quattro importanti cineasti: Edward Yang, Jim Tao, Ke Yi-cheng e Chang Yi, tutti di ritorno dagli Stati Uniti. Insieme collaborano liberamente all'interno della CPMC; è in quel momento che Hou inizia ad avere il sentore che qualcosa di nuovo sta accadendo.

⁷¹ Emmanuel Burdeau, *op.cit.*, p.80.

Importantissima fu l'esperienza di viaggio ad Hong Kong, dove Hou ha modo di vedere le opere della *nouvelle vague* hongkonghese, rappresentata dall'opera di Tsui Hark, Ann Hui, Allen Fong. Questo periodo fu fondamentale per la formazione di Hou:

“Sono questi cineasti di ritorno dall’America ad avermi aperto al cinema europeo. Evocavano continuamente questi grandi maestri: Godard, Bresson, Pasolini, Fassbinder, Wenders... Appena uno dei loro film usciva in cassetta, si precipitavano in negozio per comperarlo, e lo guardavamo insieme. Usando il loro gergo tecnico mi dicevano ‘vedi, lui filma così, mentre tu, tu fai così’. L’ho vissuta come un’esperienza piuttosto destabilizzante, che mi ha portato a pormi molte domande, mentre prima per me tutto avveniva in modo molto naturale. Quando scrivevo una sceneggiatura lo facevo d’istinto, senza riflettere. D’un colpo ho cominciato ad interrogarmi sul mio lavoro, sul contenuto e sulla forma, sull’arte di esprimere, sugli scarti, ecc.. Tutte le influenze che ho ricevuto in quel momento si sono concretizzate nella mia opera successiva, *I ragazzi di Fengkuei*.”⁷²

Hou Hsiao-hsien è tra i realizzatori di *The Sandwich-man*, uno dei film-manifesto del movimento di Nuovo Cinema Taiwanese. Il titolo dell’episodio girato da Hou è *La grande bambola del figlio*, un titolo che sembra quasi uno degli slogan pubblicitari che costituiscono l’occupazione del protagonista, “uomo-sandwich”, per l’appunto. *La grande bambola del figlio* racconta di un uomo appena sposato la cui moglie sta per avere un bambino, costretto per sopravvivere a mascherarsi da clown, gridando a gran voce spot pubblicitari per le strade della città. Hou mette in evidenza l’ambivalenza del personaggio e la violenza delle sue contraddizioni. L’antieroe, profondamente umiliato dalla sua professione, non riesce a lasciarla perché bisognoso di creare una base economica per la sua famiglia. Le responsabilità

72 Emmanuel Burdeau, *op.cit.* p. 74.



FIG. 2.2 DA SINISTRA: WU NIEN-JEN, HOU HSIAO-HSIEN, EDWARD YANG, CHEN GUO-FU E CHAN HUNG-CHIH

lo turbano al punto che, all'inizio del film, l'uomo pensa, con angosciante calma, all'eventualità di uccidere il neonato.

Dal punto di vista della narrazione storica, Hou dimostra già nel corso di questo cortometraggio, la sua grande lucidità e il suo spirito d'analisi sociale. Nonostante il finale felice (l'uomo riesce a trovare un lavoro più dignitoso), il film termina con una sequenza tragicomica: quando l'uomo si toglie il trucco da clown, il figlio non lo riconosce e scoppia a piangere. La ferita dell'umiliazione non verrà rimarginata facilmente; *The sandwich man* è, più che evocazione di una situazione socio-politica difficile, una riflessione sulla natura umana e sulle pratiche sociali che obbligano l'individuo ad indossare maschere pirandelliane. La costruzione narrativa, la composizione dei piani, l'uso delle ellissi temporali che

diventeranno elemento costitutivo della futura opera di Hou, segnano il successo di questo episodio e mettono in evidenza le doti artistiche di Hou.

Come già visto, i quattro episodi di *The sandwich man* sono tratti dai racconti di Huang Chun-ming. Spesso, durante le leggendarie serate di cinema a casa di Edward Yang, erano presenti anche scrittori in grado di fornire di materiale importante per i cineasti del Nuovo Cinema. Come affermato dallo stesso Hou, la letteratura e il cinema si trovano in un dialogo costante:

“Nel riflettere l’esperienza taiwanese, i film arrivano sempre dopo la narrativa. Lo scarto temporale è solitamente di circa dieci anni. Le descrizioni nella letteratura vengono sempre prima, la rappresentazione cinematografica avviene invece molti anni dopo. Per questo spesso prendiamo in prestito del materiale dai romanzi, o, talvolta, questi ci aprono a nuove prospettive e nuovi punti di vista.”⁷³

Era proprio di un nuovo punto di vista che Hou, ormai nell’industria del cinema da più di dieci anni, aveva bisogno. E’ allora che si imbatte nell’opera della giovane scrittrice Chu Tien-wen.

2.2 L’incontro con Chu Tien-wen

Il successo e la progressiva “sostanziazione” del cinema di Hou Hsiao-hsien è in gran parte legata al fortunato rapporto con la scrittrice Chu Tien-wen. Il loro primo incontro avverrà proprio in quegli anni e il frutto della loro prima collaborazione sarà rappresentato da *I*

⁷³ Micheal Berry, *Hou Hsiao-hsien with Chu Tien-wen, words and images*, in *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, 2005, p. 245.

ragazzi di Fengkuei, film autobiografico considerato da molti critici capolavoro assoluto del regista. Il sodalizio artistico è ormai consolidato, tanto che in numerosi articoli cinesi si parla della loro produzione artistica con l'espressione a quattro caratteri “朱編 侯導” (“*Zhu bian Hou dao*”, “sceneggiatura di Zhu e regia di Hou”).⁷⁴



FIG. 2.1 HOU HSIAO-HSIEN E CHU TIEN-WEN

⁷⁴ Zhou Bin, *Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo* (Sulle opere cinematografiche di Zhu Tianwen), *Huawen Wenxue*, Vol. 73, febbraio 2006, p. 102.

2.2.1 Chu Tien-wen, scrittrice precoce

Nata nel 1956 a Taipei, Chu Tien-wen (Zhu Tienwen 朱天文) è una delle personalità di maggior rilievo della letteratura taiwanese. La madre era traduttrice di letteratura giapponese; il padre Chu Hsi-ning, scrittore, esercita una forte influenza sulle tre figlie (Chu Tien-wen è la maggiore), tutte future scrittrici. Chu Hsi-ning fa parte di quel movimento di scrittori, ex-soldati anticomunisti che, attaccati ai valori tradizionali di una Cina che erano stati costretti ad abbandonare, si considerano in un certo qual modo ereditieri del Movimento del Quattro Maggio.⁷⁵ La famiglia Chu viveva in uno dei villaggi (*juàncūn*, 眷村) costruiti sull'isola per ospitare le famiglie di militari sbarcate insieme a Chiang Kai-shek. Questi villaggi accoglievano persone arrivate da diverse regioni del continente, ogni famiglia parlava in dialetto e il mandarino era usato come lingua franca. Fin da bambina, Chu Tien-wen vive un'atmosfera nostalgica, fatta di ricordi legati alla patria perduta.

Il contesto familiare era certamente propizio per lo sviluppo di un talento letterario precoce. Il suo primo racconto viene pubblicato nel 1972, quando la scrittrice aveva soli sedici anni, sullo *Lianhe bao* (*United Daily*). Al tempo, Chu Tien-wen si esprime attraverso una letteratura intimista, che deve molto all'influenza di Zhang Ailing,⁷⁶ autrice venerata dalla

⁷⁵ Il movimento del 4 maggio fu un movimento culturale e politico anti-imperialista iniziato a Pechino il 4 maggio 1919. Gli studenti protestavano inizialmente contro gli esiti del Trattato di Versailles. Le manifestazioni di protesta segnarono l'affermazione del nazionalismo cinese. Dopo un secolo di umiliazioni ad opera delle potenze coloniali, i manifestanti chiedevano alla neonata Repubblica cinese l'abbandono del dogmatismo confuciano in favore dell'adozione di modelli occidentali adattati al contesto cinese.

⁷⁶ Zhang Ailing (张爱玲, Eileen Chang, Shanghai, 1920- Los Angeles, 1995) scrittrice cinese, educata in un collegio religioso occidentale, fin da giovanissima si appassiona tanto alla letteratura tradizionale cinese quanto a quella modernista occidentale. Descrive con realismo naturalista la vita affettiva della popolazione di Shanghai durante la *belle époque*, contribuendo a creare il mito della Parigi d'Oriente. Nel 1952 Zhang lascia il suo paese per gli Stati Uniti. La sua opera, considerata dalla critica la maggior riscoperta letteraria cinese contemporanea, è tradotta in tutto il mondo. Chu Tien-wen e Hou Hsiao-hsien adatteranno uno dei racconti di Zhang Ailing in *Flowers of Shanghai* (*Hai Shang Hua*), del 1998.

famiglia Chu. Nel 1976 Chu Tien-wen inizia i suoi studi al dipartimento di letteratura inglese dell'università privata Tamkang (Danjiang) di Taipei.

In quegli anni arriverà a casa Chu un ospite particolare: lo scrittore Hu Lancheng (胡兰成), primo marito di Zhang Ailing. Accusato di collaborazionismo al tempo dell'occupazione giapponese, Hu Lancheng era stato costretto a lasciare la Cina continentale. La sua figura viene riabilitata, come quella della moglie, dal governo di Chiang Kai-shek, che innalza la figura di Zhang Ailing a modello modernista per la letteratura taiwanese.

All'inizio degli anni Settanta la legittimità del Guomintang dà i primi segni di cedimento. Come per i film di "realismo sano", allo stesso modo la letteratura che il governo tenta di promuovere vuole portare in auge i valori della Cina tradizionale. E' in questo contesto che Hu Lancheng trova accoglienza sull'isola. Arriva a Taiwan nel 1974 per insegnare alla Zhongguo Wenhua Xueyuan. Nel 1976, la riedizione di una delle sue opere suscita un tale scalpore che Hu Lancheng viene sollevato dall'incarico. Chu Hsi-ning lo invita ad alloggiare presso un appartamento vicino al suo per diventare l'insegnante privato delle figlie. Dopo soli sei mesi Hu Lancheng si trova obbligato a lasciare l'isola e fa ritorno in Giappone. Benché gli insegnamenti di Hu non durarono a lungo, questi lasciarono una forte impressione sulle giovani sorelle. Hu trasmette a Chu Tien-wen la passione per i classici della letteratura cinese e, parallelamente a ciò, le insegna a concepire la figura dello scrittore come quella di un individuo incaricato di una speciale missione.⁷⁷

Chu Hsi-ning fonda in seguito una rivista letteraria legata alla figura di Hu Lancheng, la *Sansan Jikan* (三三集刊), la cui redazione è affidata alle cure delle due sorelle maggiori. La rivista, attiva fino al 1981, pubblica un totale di ventotto numeri. Con il termine della rivista,

⁷⁷ Micheal Berry, *op. cit.*, pp. 241-242.

per Chu Tien-wen si aprirà una fase artistica completamente nuova, nata dall'incontro con il cinema.

2.2.2 Chu Tien-wen sceneggiatrice

Dopo aver letto il racconto di Chu Tien-wen *Xiaobi de gushi (Storia di Xiao Bi)*, Hou Hsiao-hsien capisce di trovarsi di fronte ad un'autrice particolare. Decide di contattarla per chiederle di fare del breve racconto un adattamento cinematografico. Con la collaborazione dello sceneggiatore Ding Yamin e sotto la direzione di Chen Kun-hou, nel 1983 Hou produce *Growing up (Xiao Bi de gushi)*, un film che esplora una serie di problematiche sociali legate all'ambiguità identitaria taiwanese: delinquenza giovanile, relazione tra immigrati dalla madrepatria e popolazione locale. Oltre ad avere il merito di aver dato inizio alla fruttuosa collaborazione Hou-Chu, *Growing up*, girato in soli ventidue giorni, rappresenta il maggior successo commerciale del Nuovo Cinema Taiwanese.⁷⁸ *Growing up* è il solo racconto di Chu Tien-wen ad essere stato adattato. La scrittrice rivela che, anche in quel caso, i cambiamenti che Hou apportò alla sceneggiatura furono numerosi e continui, tanto che solo due frasi rimasero uguali alla versione originale.⁷⁹ Le future sceneggiature di Chu, scritte esclusivamente per Hou Hsiao-hsien, sono state il risultato di lunghe riflessioni e discussioni tra i due. Seguendo questo processo "in divenire", Chu Tien-wen ha poi talvolta rielaborato le sceneggiature trasformandole in racconti.

78 Wafa Ghermani, intervista a Hou Hsiao-hsien e Chu Tien-wen, *Hou Hsiao-hsien & Chu Tien-wen, écrire pour le cinéma*, Cinematek di Bruxelles, 1 Giugno 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=aDe2BHWEEQA>

79 *ibid.*

Nell'intervista di Michael Berry del 2005, Chu Tien-wen e Hou Hsiao-hsien raccontano nel dettaglio i vari momenti del loro processo creativo. L'esperienza pluridecennale come sceneggiatore aveva permesso a Hou di interiorizzare alcune tecniche che facilitavano la stesura della sceneggiatura, soprattutto per quanto riguardava le parti legate all'azione e ai dialoghi dei personaggi. La prima novità apportata da Chu Tien-wen, sta nell'attenzione dedicata alle scene descrittive. Il suo sguardo fresco e inesperto permise a Hou e alla sua troupe di allontanarsi dalle vecchie formule e cercare di volta in volta di utilizzare un nuovo approccio descrittivo.

Non va dimenticato il contributo del regista-attore-sceneggiatore Wu Nien-jen,⁸⁰ co-sceneggiatore insieme a Chu di ben tre film: *Dust in the Wind*, *City of Sadness* e *The Puppetmaster*. Il grande apporto di Wu Nien-jen è legato alla creazione dei dialoghi in lingua taiwanese, la lingua locale che, a differenza di Chu Tien-wen, Wu padroneggia con maestria. Alla domanda di Frodon: "Che cosa Chu Tien-wen ha apportato al suo cinema?", Hou Hsiao-hsien risponde così:

"A volte cerco di immaginare cosa ne sarebbe stato del mio cinema se non l'avessi incontrata. Sono sicuro, quantomeno, di una cosa: senza di lei avrei guadagnato molti più soldi. Così come Chu Tien-wen, sono da sempre stato penetrato dalla cultura della Cina antica, la differenza è che lei, nata in una famiglia di scrittori e abituata da lungo tempo a incontrare scrittori e professori importanti nel campo della cultura cinese, ha potuto comprendere in modo più intimo e più approfondito cosa significasse questa cultura. Ho sempre portato con me questa conoscenza, ma solo Chu Tien-wen ha saputo farla uscire. Il suo apporto, o meglio,

80 Wu Nien-jen (Wu Nianzhen), scrittore, sceneggiatore, attore e regista. Si afferma come scrittore di racconti nei primi anni Ottanta. Entrato alla CMPC in qualità di sceneggiatore, si trova ben presto a coordinare l'Ufficio programmazione. Sceneggiatore prolifico, ha scritto alcuni dei film più importanti del Nuovo Cinema. Nel 1994 dirige il suo primo film, *A borrowed life*. E' conosciuto anche per la sua interpretazione nei film di Edward Yang *Mahjong* (1996) e *Yi Yi- One and a Two* (2000), di cui Wu è l'attore protagonista.

quello che noi ci apportiamo reciprocamente, è quella che chiamerei l'attitudine creatrice: il modo di guardare le persone e le cose. (...) C'è un altro elemento sul quale vorrei insistere. Chu Tien-wen mi ha donato un punto di vista femminile sul mondo. Mi ha permesso di comprendere le donne, il loro spazio nella società, cose che, con il mio punto di vista di uomo, mi sfuggivano in parte.⁸¹

2.2.3 Il processo creativo

Dopo anni di collaborazione, le dinamiche di lavoro sono ormai consolidate: la prima fase del processo creativo consiste in lunghe discussioni riguardanti uno dei vari temi che Hou individua osservando la realtà intorno a sé. Una volta scelte le linee guida, Chu scrive la sceneggiatura, talvolta passandola a Wu che si occupa di rendere più scorrevoli i dialoghi. Durante i primi tre film, Chu è presente sul set, ma viene presto scoraggiata dall'imprevedibilità e dai tempi dilatati delle riprese. Hou non ha fretta di girare i suoi film. Per lui, la cosa più importante è rendere vivi i suoi personaggi: la sceneggiatura serve a sviluppare alcuni concetti e idee che fanno da filo conduttore nel corso del film, ma durante le riprese Hou si interessa solo agli attori. Nessuna battuta viene ripetuta due volte. Se la scena non funziona, Hou cerca altre soluzioni, un altro ambiente, un'altra intenzione, un'altra luce, e la scena viene ripresa il giorno dopo.⁸²

Hou è sempre alla ricerca di un modo per "onorare il naturalismo". La ricerca delle rappresentazioni del reale, inizia con l'accurata ricerca dei ricordi personali, processo che porterà alla creazione della magnifica saga "delle giovinezze".

81 Emmanuel Burdeau, *op. cit.* pp.91-91.

82 Wafa Ghermani, *op.cit.* <https://www.youtube.com/watch?v=aDe2BHWEEQA>

2.3 Il cinema dei ricordi

Nei primi anni della loro collaborazione Hou Hsiao-hsien e Chu Tien-wen, talvolta con il contributo di Wu Nien-jen, daranno vita a una serie di film legati ai ricordi di giovinezza: *Fengkuei lai de ren* (風櫃來的人, *The Boys from Fengkuei*, 1983), *Dongdong de jiaqi* (冬冬的假期, *A Summer at Grandpa's*, 1984), *Tongnian wangshi* (童年往事, *A Time to Live, A Time to Die*, 1985) e *Lianlian fengchen* (戀戀風塵, *Dust in the Wind*, 1986).

Questi quattro film, molto vicini tra di loro, traggono ispirazione sia dall'esperienza di Hou, che da quella di Chu Tien-wen e di Wu Nien-jen. Hou afferma di aver voluto consacrare ben quattro film alla tematica della crescita come forma di ricerca personale. La sua maturazione in quanto artista passa quindi attraverso un grande lavoro sulla memoria, ed è proprio attraverso il ricordo dell'esperienza personale che Hou si avvicina ad un'altra, complessa, tematica: cosa significa essere taiwanese?

“Questi quattro film sono contemporanei allo schiudersi della *nouvelle vague taiwanese*. I cineasti taiwanesi del passato non si erano mai interessati alla storia di Taiwan o alla loro personale esperienza taiwanese. Noi eravamo i primi a farlo. (...) In questo processo, il cinema non faceva altro che recuperare il ritardo rispetto alla letteratura: dieci anni prima era comparsa una *nouvelle vague* letteraria composta da scrittori che raccontavano la loro giovinezza e le loro esperienze. Il ritardo del cinema era in gran parte legato al blocco dell'industria cinematografica e al fatto che il cinema aveva sempre attirato, più che la letteratura, l'attenzione della stampa e, conseguentemente, della censura.”⁸³

83 Emmanuel Burdeau, *op. cit.* p. 86.

2.3.1 “*I ragazzi di Fengkuei*”

Nel 1983 Hou e Chu realizzano *I ragazzi di Fengkuei*. Nelle prime fasi del lavoro, Chu Tien-wen consiglia a Hou la lettura dell'autobiografia di Shen Congwen, un'opera che diverrà importantissima nella costruzione del punto di vista dei film di Hou.⁸⁴

“I ragazzi di Fengkuei ha origine da una mia esperienza personale di quando andai all'isola di Penghu, volevo fare un film su cosa significasse crescere. Chu Tien-wen mi chiese da quale punto di vista volevo approcciare la storia, ed io non seppi rispondere. Allora Tien-wen mi fornì una copia dell'autobiografia di Shen Congwen. Le opere di Shen Congwen non circolarono a Taiwan fino alla revoca della legge marziale; prima di quel momento i suoi libri erano banditi. Dopo aver letto la sua autobiografia pensai che ci fosse qualcosa di veramente speciale nel suo approccio. Descriveva ogni cosa della sua vita e delle sue esperienze di crescita in modo distante.”⁸⁵

E' per mantenere questa distanza emotiva che Hou che ai suoi tecnici di filmare “un po' più da lontano, un po' più da lontano!”⁸⁶

Il film si apre con una panoramica sul villaggio di pescatori in cui è ambientata la prima parte del film. Dei tre giovani protagonisti buontemponi, entriamo nelle emozioni e nei ricordi di A-Ching, interpretato da Doze Niu, alter-ego dello stesso Hou Hsiao-hsien. La ricostruzione

84 Yuan Fusheng, *Hou Hsiao-hsien shudan: Cong du Shen Congwen zizhuang kaishi, jiu zhidao zenme pai dianying le* (La lista dei libri di Hou Hsiao-hsien: Leggendo l'autobiografia di Shen Congwen ho capito come fare film), The paper. <http://www.thepaper.cn/baidu.jsp?contid=1335156>

85 Micheal Berry, *op.cit*, p. 247. Nel documentario di Assayas, Hou definisce il punto di vista di Shen 俯视的观点, “un punto di vista dall'alto”.

86 Olivier Assayas, *HHH, un portrait de Hou Hsiao-hsien*, min.46. https://www.youtube.com/watch?v=YLPQ7TU_lls

della sua interiorità è fatta attraverso nostalgiche ellissi dai colori sgualciti, primi piani e dettagli che svelano la nascita del primo sentimento d'amore.

Il film raccoglie frammenti del quotidiano; i piani, spesso lunghi e fissi, restano aperti al passaggio della realtà. Nel corso di questo film Hou Hsiao-hsien sembra concentrarsi sulla ricerca di quell'equilibrio ideale tra i gesti del quotidiano e i piani che li accolgono.

Le vicende dei giovani protagonisti sono semplici ma violente. Lo spettatore vive durante il film in uno stadio di allerta costante. A-Ching viene attaccato di continuo: protagonista di risse ingiustificate o aggredito dai ricordi dolorosi, gli unici momenti di distensione sono quelli di contemplazione. In questo susseguirsi di tensione-distensione veniamo accompagnati fino ad una delle scene più suggestive del film: i giovani appena arrivati in città, in cerca di forti emozioni, s'imbattono in un venditore abusivo di biglietti di "un film erotico a colori sul grande schermo". Il vecchio, dopo aver preso i loro soldi, gli indica un imponente palazzo semi-abbandonato, al terzo piano troveranno la sala. Arrivati sul posto i ragazzi trovano un grande piano, ancora in fase di costruzione. Non c'è parete esterna, e il grande rettangolo lasciato dal vuoto ci appare come uno schermo sulla città.

Come ricorda lo stesso Hou, il processo di maturazione che porta alla realizzazione de *I Ragazzi di Fengkuei* viene nuovamente stimolato da uno dei grandi maestri della *nouvelle vague* francese:

“Prima de *I Ragazzi di Fengkuei* facevo cinema senza rifletterci. Già nella fase di stesura della sceneggiatura sapevo perfettamente come avrei filmato. (...) *I Ragazzi di Fengkuei* ha rappresentato una tappa decisiva. Durante il montaggio io e i miei collaboratori andammo a vedere *À bout de souffle*. Io e il mio montatore Liao Ching-song avevamo una visione molto classica dell'utilizzo dei campi lunghi, medi e dei primi piani, montavamo seguendo regole rigide. Quello che è stato per noi rivelatore in *À bout de souffle* è il modo in cui Godard

distrugge questo sistema. Inquadra, indipendentemente dal tipo di piano, la semplice emozione; d'altra parte, nel suo film la maggior parte dei piani sono costruiti sulla stessa distanza. Abbiamo cercato di fare lo stesso durante il montaggio de *I ragazzi di Fengkuei*. Ho perciò rimesso in questione le mie pratiche cinematografiche e revisionato tutte le idee che, prima di quel momento, accettavo in maniera incosciente.”⁸⁷



FIG. 2.4 FENGGKUEI LAI DE REN- I RAGAZZI DI FENGGKUEI

Durante il suo soggiorno a Taipei, Assayas viene accolto con entusiasmo dai giovani cineasti del Nuovo Cinema. Tra i numerosissimi film che Assayas si trova a visionare, è proprio *I ragazzi di Fengkuei* a colpirlo fortemente.

87 Emmanuel Burdeau, *op. cit.* pp. 86-87.

Sotto consiglio di Assayas, il film verrà presentato al Festival dei Tre Continenti di Nantes,⁸⁸ dove vincerà la Mongolfiera d'Oro.

2.3.2 La trilogia delle giovinezze

Il processo di profonda rivoluzione del suo cinema vivrà una fase sperimentale che Hou afferma aver completato con la realizzazione di *Dust in the Wind*, l'ultimo dei tre film ispirati alle vicende personali di Hou e dei suoi collaboratori.

L'evoluzione stilistica di *Dongdong de jiaqi (L'estate di Dongdong)*, film nato dai ricordi d'infanzia di Chu Tien-wen, è, ancora una volta, legata ad una figura lontana, quella di Pasolini:

“Un giorno, a casa di Edward Yang, guardammo l'*Edipo Re*. Fu la risposta a tutti i miei interrogativi. Quel film mi fece capire che nel cinema ci sono quattro punti di vista diversi: il punto di vista oggettivo del realizzatore, più la sua immaginazione, il punto di vista oggettivo del personaggio principale, più la sua immaginazione. Per fare un film bisogna giocare con questi quattro punti di vista. In *Dongdong de jiaqi* c'è una scena in cui il protagonista, appollaiato su un albero, vede arrivare una ragazza. Ho deciso di filmare l'attesa, il controcampo all'orizzonte, gli alberi che si muovono... Questa scena è arrivata da un ricordo personale: quando avevo tredici anni coglievo manghi che andavo a cogliere sugli alberi. Il film di Pasolini mi ha spinto a costruire la scena così come l'ho realizzata.”⁸⁹

88 Festival cinematografico creato nel 1979 Philippe e Alain Jalladeau, dedicato alle opere provenienti da Asia, Africa e America Latina. Il festival voleva dare diffusione alle opere dei paesi del “Terzo Mondo”, spesso escluse per ragioni economiche dai festival maggiori. Il Festival dei Tre Continenti ha avuto il merito di lanciare registi del calibro di Abbas Kiarostami e Wong Kar-wai.

89 Emmanuel Burdeau, *op. cit.* p. 82.

Il film si sviluppa su due ambienti: la città, dove si trova la mamma dei due bambini protagonisti, ricoverata in ospedale, e la campagna, dove i piccoli Dongdong e Tingting sono mandati a passare le vacanze estive a casa dei nonni. Durante il film la malattia della madre e la sua imminente operazione pesano sull'umore dei bambini e dei nonni. L'aleggiare della morte è presente in molte immagini del film: l'uccellino morto, l'aborto di Han Tzun, giovane malata psichiatrica che diventerà una figura importante per la bambina, Tingting. La poetica relazione tra le due è protagonista di una scena commovente: Tingting, snobbata dai maschietti, pur non riuscendo a tenere il passo, li segue con tenacia nella campagna. Inciampa però sulle rotaie del treno. Il fischio che si avvicina ci avverte dell'imminente pericolo. Han Tzun corre a salvarla, la prende sulle spalle e si allontana camminando lungo le rotaie, seguita dallo sciame di bambini esterrefatti.



FIG. 2.5 *DONGDONG DE JIAQI- L'ESTATE DI DONGDONG*

Nel 1985, *Dongdong de jiaqi*, oltre ad essere premiato come miglior film al Festival dei Tre Continenti, riceve la Menzione Speciale al Festival Internazionale di Locarno del 1985. Al Golden Horse Film Festival⁹⁰ del 1984, il festival di Taipei, Chi-Kuang Wang ottiene una candidatura come Miglior Interprete Bambino e Chu Tien-wen come miglior sceneggiatrice.

Il film successivo, *Tong nian de wangshi (Storie d'infanzia)*, è interamente basata sui ricordi d'infanzia di Hou (1947-1965). Il film si apre con una sottile voce fuoricampo, presumibilmente quella di Hou, che racconta la storia della migrazione della sua famiglia dalla Cina continentale a Taiwan, in cerca di nuove prospettive di vita. Gli eventi storici arrivano come notizie lontane. Il giovane A-Ha (Ah-hsiao), che passa la vita in strada a giocare con gli altri bambini, ci appare completamente estraneo al trauma del dislocamento culturale del quale soffre la generazione prima di lui.

Il film costituisce una sorta di terapia per Hou, che decide di rappresentare alcuni dei suoi ricordi più dolorosi e più nascosti. Nel corso della storia, siamo testimoni di ben tre morti: quella del padre, quella della madre e quella della nonna, il personaggio più caratteristico della vicenda: la vecchina fabbrica monete con cartone e carta argentata per poter pagare il viaggio di ritorno in madre patria, viaggio che tenta di intraprendere ogni giorno prendendo per mano il piccolo A-Ha. Hou Hsiao-hsien ricorda la dolorosa morte della nonna:

“E’ morta sdraiata sul tappeto sul quale era rimasta tanto a lungo nella stessa posizione che il suo corpo aveva iniziato ad andare in decomposizione e in alcuni punti le formiche erano salite

90 (台北金馬影展, *Taipei Jingma yingzhan*, Mostra Cinematografica del Cavallo d'Oro di Taipei), festival cinematografico annuale di Taipei, Taiwan, creato nel 1962 dall'Ufficio Governativo dell'Informazione. La cerimonia di premiazione ha usualmente luogo tra Novembre e Dicembre a Taipei. I premi sono assegnati ai film in lingua cinese prodotti a Taiwan, Hong Kong e Repubblica Popolare cinese.

sopra di lei. Degli uomini sono venuti a prendere il corpo e uno di loro si è girato verso di me, con uno sguardo di rimprovero che voleva dirmi ‘come si può essere un nipote così irresponsabile!’”⁹¹

I ricordi sono legati agli oggetti, alla casa, deposti nei gesti che sembrano cristallizzare lo scorrere del tempo. La ricostruzione dell’esperienza personale è il primo tassello nell’evocazione di un passato in cui i traumatici cambiamenti storici sono vissuti in modo semi-incosciente dall’individuo.

Il film ottiene il premio della critica internazionale (FIPRESCI) al Festival di Berlino del 1986 e il premio come Miglior Sceneggiatura Originale, Miglior Attrice non Protagonista (Ru-Yun Tang) al Golden Horse Festival del 1985, il premio al Miglior Film non Americano al Festival Internazionale di Rotterdam del 1987 e il Premio Speciale della Giuria al Festival Internazionale del Giovane Cinema di Torino nel 1986.

Lianlian fengchen (Polvere al vento), l’ultimo film della trilogia, racconta la prima storia d’amore di Wu Nien-jen. Come *Fengkuei lai de ren*, si tratta di un film che descrive il passaggio dalla campagna alla città, dall’adolescenza all’età adulta. Questa volta il periodo di transizione è osservato nelle dinamiche di una coppia. Il film si apre con i due sul treno, il paesaggio è descritto a singhiozzi seguendo il ritmo delle gallerie. La sublime scena d’apertura, il contrasto tra il buio del tunnel e la luce dello spazio aperto, ricorda il ritmo delle prime esperienze d’amore. Amici d’infanzia, A Yuan-wan (Wang Jingwei) e Huen (Hsin Shu-fen) lasciano insieme il villaggio di montagna nel quale erano cresciuti per trasferirsi a Taipei. Lei inizia a lavorare come sarta, lui è impiegato in una tipografia, dove può leggere i libri che

⁹¹ Emmanuel Burdeau, *op. cit.*, p. 84.

imprime e segue dei corsi serali per proseguire la sua educazione. Il film descrive il succedersi degli eventi dei due giovani in città, i loro brevi soggiorni in campagna, il tutto nell'attesa dell'angosciante richiamo per il servizio militare di Wan.

Prima di dedicarsi alla trilogia storica sulla storia di Taiwan, Hou gira il film di transizione *Niluohe nuer (La ragazza del Nilo)*, adattamento di un manga giapponese.

Shiao-yang (Hsin Shu-fen) è la figlia adolescente di un poliziotto la quale, dopo la morte della madre e a causa dell'assenza prolungata del padre, si prende la responsabilità della casa, cucinando, pulendo, lavorando nel contempo con cameriera e frequentando una scuola serale. Le energie le vengono dall'identificazione con l'eroina dei fumetti che più ama.

2.4 Hou Hsiao-hsien e i Cahiers du Cinéma

Nel ricostruire gli anni di formazione di Hou Hsiao-hsien, notiamo come la relazione con forme artistiche "altre" abbia di volta in volta contribuito nel donare ad Hou un nuovo e prezioso punto di vista. E' attraverso il rapporto con la letteratura, incarnata dal contributo di Chu Tien-wen, e del cinema d'oltreoceano, che Hou riesce ad uscire dagli schemi imposti dal cinema che gli era da sempre stato chiesto di fare, e lo accompagna nella ricerca di uno stile personale che diventerà in seguito la sua firma autoriale.

Vista l'infinità di stimoli e la sterminata paratestualità che crea l'universo immaginativo di un autore, vista la sua complessità, tale processo di trasformazione può essere indagato in modo parziale.

Diversa è l'impressione che restituiscono al lettore i saggi composti da Frodon e dai suoi collaboratori nella raccolta dedicata a Hou, edita dai *Cahiers* nel 1999:

Nella sua prefazione, Assayas racconta il primo incontro, avvenuto nel 1984, con Hou, Edward Yang e Christopher Doyle. Assayas afferma aver avuto la sensazione di parlare un linguaggio comune:

“ E’ un privilegio avere l’opportunità di osservare lo sviluppo del talento di un grandissimo artista. L’evidenza della pienezza del suo cinema era folgorante fin dai suoi primi capolavori autobiografici, ma Hou non ha mai smesso di crescere come cineasta e questo significa anche che l’ho visto crescere in quanto individuo (...) Una coscienza sempre più profonda del peso politico della sua opera, delle responsabilità verso di questa e verso l’avvenire del cinema taiwanese.”⁹²

Frodon intitola il lungo saggio che segue *Hou Hsiao-hsien, cinese e moderno*: il punto sul quale Frodon sembra insistere maggiormente è l’importanza dell’opera di Hou in quanto narrazione *alternativa* a quella occidentale: “L’opera di Hou costituisce una delle più importanti proposte contemporanee di un’alternativa al modo di vedere e raccontare il mondo elaborata dall’Occidente.”⁹³

Secondo Frodon, a partire da *I ragazzi di Fengkuei*, Hou elaborerà un sistema formale di cui ogni film rappresenta una tappa successiva. La coerenza del suo lavoro si rifà al rapporto intimo intessuto dal cineasta coi suoi film e che fa di lui un autore nel senso della “*Politique des auteurs*”.⁹⁴

92 Olivier Assayas, *Hou Hsiao-hsien, en Chine et ailleurs*, in Frodon, *op.cit.* pp. 6-7.

93 Jean-Michel Frodon, *op. cit.* p. 18.

94 *ibid.*

Per rafforzare la sua tesi, Frodon “orientalizza” il principio all’origine delle teorie dell’autore: la metafora della *caméra-stylo* di Astruc viene ripresa, Hou è definito “un cineasta *calligrafo*, quindi politico”. L’uso della congiunzione conclusiva presente nel titolo viene così giustificato da Frodon:

“Il cinema di Hou rifugge la drammaturgia classica e i sistemi retorici che, dal linguaggio parlato alla scrittura, dal teatro al cinema, hanno strutturato l’idea stessa di *récit*. Il cinema di Hou è creato da un rapporto col mondo molto diverso da quello elaborato dalla civilizzazione elleno-giudeo-cristiana. Hou è il cineasta di un’altra relazione col reale e con la simbolizzazione, elaborata dalla civiltà cinese attraverso la sua filosofia, la sua letteratura la sua pittura e la sua musica. (...) Il cinema di Hou mette in opera un insieme di relazioni tra tutte le parti -spazio e tempo, il reale e le sue rappresentazioni, il dentro e il fuori- che rivelano un rapporto col mondo completamente diverso da quello forgiato dall’Occidente. La non-separazione tra immagine e testo instaurata dagli ideogrammi che sono al tempo stesso scrittura e disegno, fondano una relazione tra realtà, senso e raffigurazione radicalmente diversa da quella concepita da una civiltà di cui uno dei principi è la separazione tra discorso e immagine.”⁹⁵

Frodon tende a sottolineare la “naturalità” del processo di crescita stilistico di Hou, quasi a voler rinnegare i legami con l’eredità del cinema europeo, rapporto che lo stesso Hou afferma aver avuto un ruolo cruciale nella sua formazione. Riprende Frodon:

“I film di Hou fanno il cinema con la storia, la geografia e la cultura cinese, non con altri film. In questo senso, è più vicino ai grandi formalisti degli anni Venti e Trenta che ai protagonisti della *Nouvelle vague* degli anni Cinquanta. Ispirato dai legami con la sua cultura d’origine più che da una riflessione interna al cinema, l’apporto estetico di Hou prolunga,

95 Jean Michel Frodon, *Hou Hsiao-hsien, chinois et moderne, op. cit.* p. 20.

ritaglia o sorpassa molte delle proposte di punta delle avanguardie attuali. Il cinema venuto dalla Cina propone un'altra via: il recente cinema cinese suggerisce un'affinità profonda tra l'estetica cinese e la *mise-en-scène* moderna. La Cina, in senso lato, (Cina continentale, Hong Kong, Taiwan e il cinema della diaspora) costituisce senz'altro, ancor prima dell'Europa, l'ipotesi più credibile dell'esistenza di un polo produttivo capace di opporsi un giorno all'egemonia di Hollywood. E' una strana promessa che il mondo cinese, modernizzato senza negare le sue origini e le sue singolarità, possa essere portatore naturale dei valori formali verso i quali tende la modernità cinematografica.”⁹⁶

L'identificazione della “cinesità” in quanto tratto distintivo di un cinema “moderno” è confermata dal saggio di Pimpaneau sull' “estetica cinese”. Pimpaneau, attraverso riferimenti e citazioni più o meno vaghi, arriva a parlare del diverso rapporto del mondo cinese con la “noia”, annoverando questo sentimento tra le qualità estetiche del cinema di Hou.⁹⁷

Ben diversi sono invece i toni del saggio di Peggy Chiao, l'unica critica taiwanese presente tra gli autori del volume. Il saggio di Chiao *Alla fonte del sentimento nazionale*, inizia col sottolineare le intreconnessioni tra il Nuovo Cinema Taiwanese e i movimenti letterari nazionalisti. Annoverando diversi titoli del Nuovo Cinema, Chiao afferma che “questi film, di riflessione personale, sono una rappresentazione collettiva dei cambiamenti avvenuti a Taiwan.”⁹⁸

96 Frodon, *op.cit.* p.25.

97 Jacques Pimpaneau, *A la lumière du théâtre d'ombres*, in Frodon, *op. cit* pp.52-55.

98 Peggy Chiao, *Aux sources du sentiment national*, in Frodon, *op.cit.* p. 50.

2.5 Conclusioni

L'universo paratestuale di Hou Hsiao-hsien viene continuamente stimolato dall'incontro con forme artistiche provenienti da discipline e culture diverse, così come col contatto profondo che Hou mantiene con la realtà che lo circonda.

Analizzando il lavoro che la critica opera attorno alla figura di Hou, è possibile individuare i due principali filoni interpretativi sui quali si va costruendo la figura autoriale di Hou Hsiao-hsien. Da una parte, la critica europea fa della provenienza esotica di Hou un tratto distintivo della sua estetica. Annoverato tra i grandi formalisti da Frodon, il cinema di Hou diventa un atto di sublimazione della forma. L'accuratezza della ricostruzione del reale si trasforma, agli occhi dello spettatore del cinema d'arte, in un'atmosfera misteriosa e affascinante, giustificata semplicemente dalla sua bellezza.

Per la critica taiwanese il discorso sul cinema di Hou è quasi opposto: la scelta di rappresentare la realtà taiwanese in modo intimista diventa una scelta politica, Hou Hsiao-hsien è tra i primi a ridare alla storia dell'isola la sua identità. Il film *Città dolente* verrà infatti considerato come una sorta di allegoria nazionale:

“Tra i realizzatori del Nuovo Cinema, Hou Hsiao-hsien è colui che ha tentato con maggiore assiduità di ritracciare la storia di Taiwan. Questo tentativo è accompagnato da una ricerca formale e tematica rigorosa. *Città dolente* segna al tempo stesso una tappa basilare in questa ricerca, così come nel segnare la maturità del Nuovo Cinema Taiwanese. Grazie alla sua struttura narrativa tanto tradizionale quanto moderna (in sintonia con il carattere schizofrenico e la complessità della cultura taiwanese), si tratta senza dubbio del film di Hou Hsiao-hsien sulla storia di Taiwan più riuscito.”⁹⁹

⁹⁹ Peggy Chiao, *op. cit.* p. 51.

3- “*Città dolente*”

A Pechino, nella notte del 4 Giugno del 1989, le truppe dell'Esercito di Liberazione entrano in Piazza Tian'an men con l'ordine di evacuare gli studenti manifestanti. Alle 5 del mattino la piazza è ripulita. Numerosissime sono le vittime della violenta repressione. Questo sanguinoso evento sopprime il giovane movimento democratico.

Alcuni mesi dopo, il 15 Settembre, *Città dolente* (悲情城市-*Beiqing chengshi*), nono film di Hou Hsiao-hsien, vince il Leone d'Oro al quarantaseiesimo Festival Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

La fine della legge marziale nel 1987, permette ad Hou di trattare tematiche fino ad allora proibite. *Città dolente* racconta i dolorosi anni compresi tra il 1945, la fine dell'occupazione giapponese, e il 1949, l'arrivo delle truppe nazionaliste.

Città dolente trova la diffusione internazionale in un momento di fragilità del mondo cinese, evocando il dolore e la sofferenza causata dalla violenza dell'oppressione. Lodato dai critici per la maestria stilistica dimostrata da Hou, non va tralasciato il contributo del contesto storico nel sensibilizzare il suo ampio pubblico.

Nel ricreare un tassello a lungo oscurato della storia di Taiwan, Hou Hsiao-hsien mette in scena una saga familiare, la storia di quattro fratelli in un villaggio a nord di Taiwan, vittime della violenza che travolse l'isola in quegli anni.

Oltre alla novità della storia, *Città dolente* rappresenta un punto di svolta nella tecnica di Hou: è il primo film di produzione taiwanese ad essere girato in presa diretta; inoltre, per la prima volta Hou combina i suoi caratteristici piani-sequenza con un montaggio più frammentario. L'uso sempre più frequente di ellissi rende lo svolgersi della narrazione

complesso, portando lo spettatore a una partecipazione, emozionale e ricostruttiva, sempre più attiva.



FIG. 3.1 *BEIQING CHENGSHI- CITTÀ DOLENTE*

3.1 Genesi dell'opera

3.1.1 Quadro storico

Dopo i film sulla memoria personale, Hou avvia un progetto legato alla storia di Taiwan che troverà la sua completezza nella realizzazione della trilogia storica composta da *Beiqing chengshi* (悲情城市- *Città dolente*, 1989), *Ximeng rensheng* (戲夢人生- *Il maestro burattinaio*, 1993), *Haonan haonu* (好男好女 - *Good Men, Good Women*, 1995).

Città dolente è legato all'Incidente del 28 Febbraio 1947, episodio di cruenta repressione contro i taiwanesi da parte del governo repubblicano.

Nel 1945, dopo la resa del Giappone, il presidente nazionalista Chiang Kai-shek invia l'ex-governatore del Fujian, Chen Yi, a prendere in mano la situazione di Taiwan. La "restaurazione" viene inizialmente accolta con entusiasmo dalla popolazione locale, felice di ricongiungersi con la madrepatria. Questa gioia avrà breve durata: la Cina, dopo otto anni di guerra con il Giappone, è di nuovo sconvolta dalla guerra civile. Taiwan, territorio nemico fino ad allora, ben organizzato, con un'economia sviluppata, viene utilizzato da molti cinesi come rifugio sicuro e fonte di guadagno. Il governo nazionalista affida ai cinesi della madrepatria i ruoli amministrativi. Molti dei nuovi membri del corpo amministrativo vengono considerati dalla popolazione locale inadeguati, senza conoscenza delle problematiche locali. Dall'altra parte, questi ufficiali nazionalisti guardavano all'amministrazione locale come ad ex-collaborazionisti. Le differenze linguistiche rendevano quasi impossibile una comunicazione di per sé difficile. La popolazione locale viene messa da parte, molti taiwanesi si vedono privati del loro lavoro, affidato ai nuovi arrivati dal continente. La degradazione della situazione economica dopo la fine della seconda guerra mondiale porta la popolazione ad intraprendere una serie di attività illegali. La corruzione, l'inflazione, le sovrattasse e l'attitudine dei cinesi nei confronti dei locali esasperano la popolazione locale. Le tensioni esplodono fin da subito, culminando nell'Incidente del 28 Febbraio 1947, inizio del periodo del "Terrore bianco" che porterà all'instaurazione della legge marziale, in vigore fino al 1987. Le sollevazioni si scatenano quando tre membri della forza di sicurezza dell'Ufficio del monopolio sull'alcool e sul tabacco molestano una venditrice di sigarette di contrabbando, privandola di tutto il suo guadagno. Alcuni passanti cercano d'intervenire in soccorso dell'anziana venditrice e uno di loro viene ucciso dall'ufficiale. Il giorno seguente una folla si

riunisce davanti all'ufficio per chiedere l'abrogazione del monopolio: la manifestazione viene repressa nel sangue.¹⁰⁰

Il movimento di rivolta si propaga in tutta l'isola. Le truppe di Chen Yi colgono l'occasione per eliminare l'intera élite taiwanese. Viene allora imposta la legge marziale, in vigore dal 1949 al 1987. Il sanguinoso episodio del 28 Febbraio e i massacri che continuarono durante tutto il mese di marzo, saranno taciuti durante il "Terrore bianco", periodo di repressione politica tra il 1950 e il 1960.

Nel frattempo, nella Cina continentale, durante lo scontro civile tra il partito di Mao Zedong e il Guomindang, nonostante la superiorità militare dei nazionalisti, i comunisti hanno la meglio. Nel 1948, circa 300 000 uomini delle truppe nazionaliste raggiungono Taiwan. Negli anni che seguirono, l'esodo di massa fu stimato intorno al mezzo milione di persone, portando la popolazione taiwanese ai 7 milioni.¹⁰¹ Inizialmente il Guomindang pensava di usare Taiwan come base per organizzare un contrattacco e riprendere il potere nella Cina continentale. Taiwan diventa allora la Repubblica di Cina, un paese immaginario legato al ricordo del passato glorioso della Cina imperiale.

Nel corso dei quarant'anni di legge marziale è vietato parlare di "identità taiwanese". Il ricordo della violenta repressione viene scacciato dalla memoria collettiva per paura delle severe punizioni. Solo nel 1992 il governo realizzerà un report in cui viene finalmente ammessa da parte del governo l'uccisione di un numero compreso tra i 18 000 e i 28 000 nativi taiwanesi durante il massacro.¹⁰²

100 Wafa Ghermani, *Préface* in Zhu Tianwen, Wu Nien-jen, *La cité des douleurs*, L'Asiathèque, Parigi, 2015, p. 9.

101 Ming-Yeh Rawansley, *Cinema, Historiography and Identities in Taiwan: Hou Hsiao-Hsien's A City of Sadness*, Asian Cinema, 2011, vol.22, n.2.

102 Bérénice Reynaud, *A City of sadness*, British Film Institute Publishing, Londra, 2002, p. 48

Il film di Hou Hsiao-hsien porta all'attenzione pubblica un episodio cruciale, al tempo ancora nell'ombra.

3.1.2 “Città dolente”, la storia

Il 15 Agosto del 1945, l'imperatore giapponese Hirohito parla, via radio, a tutto il suo popolo. Il bombardamento sopra Hiroshima e Nagasaki obbliga il Giappone alla resa incondizionata. La voce dell'imperatore risuona su tutti i territori sotto l'influenza del Giappone, fino ad entrare nella casa di un piccolo villaggio a Taiwan. Lin Wen-heung, un signore tracagnotto di mezza età, accende dell'incenso, fuma, preoccupato. Compare allora un'altra figura, quella di Ah-ga, il fratello della concubina di Lin Wen-heung. Gli urli provenienti dalla stanza vicina ci fanno capire che la donna sta partorendo. Il giorno della fine dell'occupazione giapponese, mentre Lin Wen-heung sistema una lampadina rotta, la donna dà alla luce il piccolo Lin Kang-ming (“Luce”).

La scena d'apertura del film introduce la predominanza dell'aspetto diegetico e alcune delle tematiche che caratterizzeranno l'intero film.

Hou mette scena una serie di tensioni che rispecchiano lo schema della struttura narrativa. Per quanto riguarda il sonoro, assistiamo ad un'opposizione tra la voce della storia ufficiale, quella di Hirohito, e la voce delle storie private, rappresentata dalle grida di dolore della donna. Fin dall'inizio, le lingue usate sono diverse: dal giapponese classico dell'annuncio via radio, alle inflessioni dialettali dell'uomo; la moltitudine di lingue ci presenta una realtà comunicativa frammentata. A livello delle immagini, la fonte di tensione è rappresentata dal gioco tra pienezza e spazi vuoti, luce ed oscurità.



FIG. 3.2 *BEIQING CHENGSHI- CITTÀ DOLENTE: IL PARTO*

Dopo la nascita del figlio di Wen-heung, la famiglia Lin si riunisce intorno alla figura dell'anziano padre in occasione dell'inaugurazione del loro nuovo locale, La Piccola Shanghai (Xiao Shanghai). Il secondo e il terzo figlio, Wen-sung e Wen-leung, assoldati nell'esercito giapponese, sono dispersi.

Lo stesso giorno giunge al villaggio Hinomi, giovane infermiera che lavorerà all'ospedale del villaggio, sorella di Hinoe, insegnante del posto. Il fratello chiede all'amico Wen-ching, il quarto fratello Lin, di andare a prendere la sorella. L'arrivo di Hinomi ci è narrato dalla voce fuori campo della ragazza, la macchina da presa e la sua voce ci descrivono quei paesaggi che la giovane continuerà a vedere per il resto della sua vita.

Hinomi inizia la sua attività d'infermiera in ospedale: la vediamo compilare il suo diario mentre nella stanza vicina un professore insegna ai medici e agli infermieri dell'ospedale il

vocabolario medico in mandarino. La sequenza ci ricorda la già citata scena introduttiva di *Sayon no Kane*, questa volta il sistema educativo preponderante è però quello promosso dal Guomindang.

I giapponesi devono lasciare l'isola, così anche la giovane Shisuko, di ritorno in Giappone, incontra l'amica Hinomi per salutarla. Nel corso del film Hou ci mostra a più riprese le tracce lasciate dall'occupazione giapponese, incarnate in questo caso dal delicato incontro tra la giovane infermiera Hinomi e la sua amica Shisuko. All'inizio della scena la camera fissa ci mostra Shisuko che si avvicina fino all'ingresso della porta dell'ospedale. La stessa inquadratura aveva accolto l'arrivo di quattro uomini gangster, di passaggio in ospedale per rendere visita a Wen-leung, il terzo fratello della famiglia Lin, sotto shock dopo aver combattuto con l'esercito giapponese. Mentre gli scambi tra gli uomini sono spesso violenti, carichi di odio, l'incontro tra le due donne è pacato e rispettoso. La messa in scena dei rapporti umani riesce a restituire i diversi volti dell'occupazione giapponese: quello pacifico, fatto di rispetto reciproco, e quello brutale della violenza coloniale. Educati dai giapponesi, Hinoe e Hinomi ci appaiono ammiratori della cultura giapponese. I loro stessi nomi provengono dalla trascrizione della pronuncia giapponese dei nomi taiwanesi.¹⁰³ Shisuko dona a Hinomi la spada del fratello morto e un poema su pergamena da portare al fratello Hinoe, e regala a Hinomi il suo più bel kimono. L'episodio dell'incontro tra le due donne contribuisce, attraverso il primo flashback del film, a ricostruire uno dei tasselli narrativi portanti: il flashback mostra Shisuko al piano, lo sguardo che Hinoe le rivolge suggerisce sentimenti romantici. Si allaccia a questo un secondo flashback in cui vediamo il fratello morto di Shisuko che sta scrivendo la poesia sulla pergamena, e Hinoe. I regali, fatti passare attraverso

103 June Yip, *Envisioning Taiwan- fiction, cinema and the Nation in the cultural imaginary*, Duke university press, London, 2004, p.163.

Hinomi, diventano simboli di un amore mai vissuto, nel kimono Shusuko relega all'amica il compito, indossandolo, di ricordare al fratello la presenza di lei. Hinomi porge i regali al fratello alla presenza di Wen-Ching, il quarto fratello Lin, fotografo sordomuto. La scena ci suggerisce un altro amore ancora celato, quello tra Hinomi e Wen-Ching. I due svilupperanno una comunicazione silenziosa, fatta di messaggi scritti su foglietti di carta, il cui contenuto, come nei film muti, ci viene mostrato in brevi sequenze di solo testo su sfondo scuro. Hinomi trascrive a Wen-Ching la storia del suicidio di una donna giapponese, avvenuta durante il periodo della restaurazione Meiji,¹⁰⁴ legata al poema scritto dal fratello di Shusuko. Attraverso i riferimenti letterari alla cultura giapponese, Hou ci mostra il fascino che questa esercitava sui giovani intellettuali di Taiwan.



FIG. 3.3 *BEIQING CHENGSHI- CITTÀ DOLENTE*: L'ADDIO TRA HINOMI E SHUSUKO

104 Restaurazione Meiji, 1868-1912, periodo di “modernizzazione” del Giappone. Durante l’inizio del secolo, molti intellettuali cinesi studiavano in Giappone, paese più aperto all’occidente che la Cina, la quale, sotto la tradizionalista imperatrice Cixi, tardava ad ammettere la necessità di riforme e veniva schiacciata dalle potenze occidentali.

Intanto il terzo fratello, Wen-leung, ripresosi dallo stato di trauma, comincia a frequentare un gruppo di malfamati, tra cui “Red Monkey”. Red Monkey presenta ad Ah-ga, il fratello della concubina di Wen-Heung, la sua donna, Ah-tsun, e lo immischia in un affare di riciclo di denaro giapponese.

Poco dopo, Red Monkey viene rapito e ucciso, e il denaro scompare. Ah-ga viene violentemente rimproverato dal fratello maggiore dei Lin, Wen-heung che scopre che il gruppo di gangster aveva usato le navi e i magazzini di famiglia per traffici illegali. Nel frattempo, Wen-leung gioca d’azzardo in un altro locale. Lì riconosce Ah-tsun, la donna del defunto Red Monkey, adesso sotto la protezione del gangster di Shanghai Kim-tsua. Le chiede con insistenza dove si trovino i soldi di Red Monkey; Kim-tsua reagisce violentemente e i due iniziano una rissa. L’episodio è usato come pretesto per iniziare una guerra tra bande: il gangster di Shanghai denuncia i fratelli Lin alla polizia, accusandoli di collaborazionismo. Wen-heung riesce a scappare ma Wen-leung viene arrestato dalla polizia nazionalista. A quel punto, Wen-heung e Ah-ga organizzano un incontro con i gangster di Shanghai e ottengono il rilascio di Wen-leung. Quest’ultimo, vittima di torture durante i giorni in carcere, è ormai ridotto in stato semi-vegetativo.

Il rapporto tra Hinomi e Wen-ching si fa sempre più tenero. Hinomi racconta al suo diario quello che scopre della famiglia Lin: la moglie di Wen-sung, il fratello ancora disperso, lo aspetta pulendo con cura i suoi strumenti da medico ogni giorno. Hinomi stringe amicizia con Ah-shue, una delle figlie del fratello maggiore dei Lin, nonché nipote preferita di Wen-ching. Il giorno che precede l’incidente del 28 febbraio, Hinoe e Wen-ching vanno a Taipei. Durante quelle giornate, l’ospedale pullula di feriti, vittime della violenza in strada.

La radio diffonde la voce del governatore Chen Yi, che annuncia misure di sicurezza di giorno in giorno più severe, fino all'arrivo della proclamazione della legge marziale. Hinomi accoglie Wen-ching, arrivato in ospedale in stato di shock, che sviene. Al suo risveglio racconterà a Hinomi, attraverso un flashback, il brutale episodio del quale lui e Hinoe sono stati vittime: preso di mira dai soldati che avevano scambiato la sua sordità per omertà, Wen-ching viene salvato dall'intervento di Hinoe. Hinoe torna a casa un paio di giorni dopo, sanguinante e con una gamba spezzata, raccontando delle morti e degli arresti in atto a Taipei. Hinomi e Hinoe cercano rifugio nella casa del padre, che li caccia brutalmente. Hinomi, grazie alla corrispondenza intrattenuta con Ah-shue, scopre che Wen-ching è stato arrestato.

Chiuso in una minuscola cella con altri giovani uomini, Wen-ching si rende conto delle esecuzioni sommarie che stanno avvenendo intorno a lui. Fortunatamente, dopo il suo processo viene rilasciato, traumatizzato e depresso torna alla casa di famiglia, per poi sparire in un misterioso viaggio. Al suo ritorno trova Hinomi impegnata nelle faccende di casa Lin, attraverso foglietti e flashback le racconta che il fratello Hinoe si è sposato e vive tra le montagne con una banda di guerriglieri.

Wen-heung, i cui affari sembrano essere falliti dopo i capovolgimenti di febbraio e marzo, rimprovera Wen-ching per non aver ancora chiesto a Hinomi di sposarlo. Poi si dirige, come al suo solito, a giocare d'azzardo con Ah-ga. Nel locale da gioco, Ah-ga riconosce uno dei gangster colpevoli dell'arresto di Wen-leung: scoppia una sanguinosa rissa. Ah-ga viene ferito mentre Wen-heung è colpito a morte.

Dopo il funerale di Wen-heung, Hinomi e Wen-ching si sposano, dando alla luce un bambino, Ah-chien. Una notte ricevono la terribile notizia che Hinoe e la sua banda sono stati arrestati e uccisi dai militari. In una lettera successiva indirizzata ad Ah-shue, Hinomi scrive che Wen-ching è stato arrestato nuovamente e che non ha sue notizie da diversi giorni.

Di tutta la famiglia Lin, solo il vecchio patriarca e Wen-leung, la cui sanità mentale è danneggiata per sempre, sono gli unici sopravvissuti. La scena finale è costruita su un'inquadratura fissa sulla cucina della casa dei Lin, dove il nonno e Wen-leung, costretti nella staticità dell'immagine, mangiano. La scena mostra le sedie vuote attorno al tavolo, i giovani in secondo piano continuano a muoversi e servirsi da mangiare. La nuova generazione avrà la sua propria storia e un punto di vista diverso attraverso il quale raccontare il passato.

3.1.3 Gli attori

Fin da *I Ragazzi di Fengkuei*, Hou aveva gradualmente rinunciato all'impiego di attori professionisti. La sua decisione aveva avuto un forte impatto sull'estetica dei suoi film, portandolo a prediligere scene di vita quotidiana e ad abbandonare dialoghi melodrammatici.

“E' difficile per un attore non professionista adattarsi velocemente alla macchina da presa, i piani sequenza danno loro la possibilità di sviluppare le loro emozioni con maggior calma. Scelgo anche di rappresentare scene di vita quotidiana, come lavare i vestiti o mangiare, per dar loro la possibilità di sentirsi a proprio agio con la situazione.”¹⁰⁵

In *Città dolente*, gran parte del cast è formato da attori non professionisti, molti sono abitanti di Giu Fen, la cittadina in cui si svolge gran parte del film.

105 Bérénice Reynaud, *op. cit.* p.28.

La casa di produzione, la Era International,¹⁰⁶ insiste però nell'aggiungere al cast una famosa star di Hong Kong: **Tony Leung Chiu-wai**.¹⁰⁷ L'inserimento di Tony Leung nel ruolo di Wen-ching risulta problematico per la produzione: Hou aveva deciso di girare il film interamente in presa diretta, la sua casa di produzione aveva investito nell'acquisto delle prime attrezzature per la registrazione sonora sincronica di tutta Taiwan. Per Hou era quindi impensabile doppiare in mandarino il solo personaggio di Tony Leung, che parlava solamente il cantonese. E' allora che Hou e i suoi sceneggiatori trovano un'interessante soluzione: l'impossibilità di udire e parlare di Wen-ching diventa metafora della situazione dei taiwanesi dell'epoca, muti osservatori dei crimini che vengono commessi contro di loro. Il sordomuto Wen-ching è uno dei personaggi centrali della vicenda. Il suo scambio letterario con Hinomi crea quei momenti di buio e di lettura che estraggono lo spettatore dalla scena per pochi secondi.

L'attrice che interpreta Hinomi, **Hsin Shu-fen**, lavora con Hou sin da *Tongnian de wangshi*. All'epoca, appena diciottenne, studiava economia all'università quando Hou la incontra nel centro di Taipei. Dopo l'audizione, le affida il ruolo della sorella del protagonista in *Tongnian de wangshi*. Gli ottimi risultati della giovane attrice, portano Hou ad affidarle il ruolo di protagonista in *Lianlian fengchen- Dust in the Wind* e in *Niluohe nuer- Daughter of the Nile*. In Hsin Shu-fen, Hou ritrova quel mescolarsi di passione e ordinarietà che incarna la gioventù taiwanese, la sua calma e il suo sguardo vigile e attento la rendono un personaggio silenzioso

¹⁰⁶ Casa di produzione di Chiu Fu-sheng che produrrà anche *Sorgo rosso* di Zhang Yimou, primo film cinese a vincere l'Orso d'Oro a Berlino nel 1988.

¹⁰⁷ Il ruolo di Tony Leung In città dolente gli regala la fama nel cinema autoriale, rafforzata dalla futura collaborazione con Hou in *Flowers of Shanghai* e con Wong Kar-wai in *In The Mood for Love*.

e affascinante. *Città dolente* è l'ultimo film dell'attrice che poco dopo si sposerà e si trasferirà negli Stati Uniti.

Chen Sown-yung, il maggiore dei Lin, è un attore conosciutissimo a Taiwan. I film in lingua taiwanese erano quasi completamente spariti dal mondo del cinema, ma non da quello televisivo. Chen è la rappresentazione vivente degli aspetti più popolari di Taiwan. La sua stazza e la sua voce rauca e potente, l'incredibile uso del linguaggio del corpo ne fanno un personaggio caratteristico, spesso scritturato in *gangster-movie*. Il personaggio interpretato in *Città dolente* rappresenta uno dei punti cardinali della narrazione. Ci viene presentato come un personaggio forte, quasi dispotico. L'incidente del 28 febbraio lo cambierà profondamente: costretto a chiudere il suo locale notturno, inizierà a bere e a giocare, diventando irritabile e violento. La sera della sua morte, prima di recarsi al locale in cui verrà ferito a morte, rimprovera Wen-ching per non essersi ancora dichiarato a Hinomi. La proposta verrà fatta dopo il funerale del primogenito. La forte presenza di Chen Sown-yung pare portare al film quel realismo esistenziale che, in seguito alla morte del suo personaggio, si va via via dissolvendo, lasciando posto a una serie di episodi sempre più sconnessi tra loro.

Anche **Li Tien-lu** (il nonno Lin) è un personaggio pubblico taiwanese. Nato nel 1910 durante l'occupazione giapponese, Li era un marionettista conosciuto internazionalmente che aveva portato i suoi spettacoli fino in Francia. Oltre ad essere un raffinato marionettista, era un incredibile cantastorie. Hou girò ben quattro film con la presenza di Li. La figura di Li, scomparso nel 1998, è raccontata da Hou in *Ximeng rensheng- Il Maestro di marionette*, un film in cui si alternano interviste all'artista e scene che ricostruiscono il suo passato.

In *Città dolente*, Hou affida a Li un ruolo che richiamava direttamente all'esperienza personale sotto il dominio giapponese.

Il terzo fratello, Wen-Leung, è interpretato da **Jack Kao** (Koa She-lin). La sua presenza nel corso del film è discontinua. Ci appare inizialmente nella stanza d'ospedale, vittima di attacchi di nervi. Ciò che gli successe durante la guerra a Shanghai resta celato nei suoi occhi, fissi nel vuoto. Allo stesso modo, le sue intenzioni, le sue emozioni, non vengono mai svelate. Wen-leung, il più ribelle dei figli, è attratto dai costumi dei gangster di Shanghai. Il tragico finale della sua vita lo renderà un non-personaggio. Jack Kao inizierà una fortunata collaborazione con Hou, da *Niluohe nuer- Daughter of the Nile* in poi, sarà presente in ogni film.

Il ricorrere di alcuni attori nei film di Hou, così come la prossimità dei loro ruoli e delle loro vite, rendono l'aspetto attoriale dei film di Hou una sorta di formula stilistica. L'effetto di realtà è molto intenso, la sceneggiatura viene spesso abbandonata per lasciare spazio alle voci intime dei suoi personaggi. In *Città dolente*, per la prima volta il pubblico ha la possibilità di sentire la voce reale degli attori nel momento dell'azione.

3.1.4 La sceneggiatura

Così Hou racconta di come strutturò la storia con la collaborazione di Chu Tien-wen e Wu Nienjen:

“Ponemmo le basi della struttura narrativa ricostruendo i sentimenti e le emozioni di quel tempo, creando l'atmosfera, producendo un punto di vista soggettivo durante tutto quel lasso di

tempo. In seguito, loro costruirono i personaggi, e, a seconda della loro importanza, riversavano in loro i dettagli raccolti attraverso le loro ricerche storiche, e poi ricominciavano tutto di nuovo. Data l'importanza degli antecedenti, abbiamo preferito usare una struttura fatta a flashback piuttosto che una lineare, e introdurre la storia allo spettatore attraverso una molteplicità di dettagli. Nel corso del processo di edizione era diventato secondario definire cosa fosse presente e cosa fosse flashback. Amo spezzare la linea che separa le due cose.”¹⁰⁸

L'utilizzo di un punto di vista soggettivo nel raccontare la storia, già sperimentato nel corso dei tre film biografici, si fa in questo caso, vista la molteplicità dei personaggi, ben più complesso.

Quando Hou e i suoi collaboratori Chu e Wu iniziano a scrivere il progetto di *Città dolente*, erano coscienti delle difficoltà alle quali sarebbero andati incontro nel ricreare un tempo del quale non avevano esperienza diretta.

Anche la ricerca del come rappresentare una tematica così delicata fu difficile: Hou non aveva mai avuto dei veri e propri dibattiti sull'argomento con i suoi familiari e conoscenti, conosceva la storia di Taiwan in maniera frammentaria. Fortunatamente, dopo la revoca della legge marziale, divenne possibile fare ricerche più approfondite. I tabù imposti dal governo andavano via via sparendo. Hou, Wu e Chu lessero un enorme mole di documenti, registri storici, diari personali e storie, riguardanti l'occupazione giapponese e l'Incidente del 28 febbraio. Fecero centinaia di interviste. Spiega Wu Nienjen:

“Le persone della mia generazione non capiscono che se Taiwan ha raggiunto il suo stato attuale, le ragioni vanno cercate in qualcosa che è sepolta nella nostra storia, dimenticata perché è proibito parlarne. Se Taiwan è diventata così ricca, ma al tempo stesso con poca cultura e senso della legge, è perché per decenni non si poteva parlare apertamente di problematiche

108 Bérénice Reynaud, *op.cit.*, pp. 9-10.

politiche e sociali. Ci è stato insegnato che è giusto diventare ricchi, ma è sbagliato avere a che fare con la politica.”¹⁰⁹

Bandito dalla sfera politica, il racconto della storia taiwanese restava confinato alle conversazioni private.

Anche nel corso del film, la politica prende quindi la forma della discussione. Ed è in questa stessa forma che Chu Tien-wen, Wu Nien-jen e Hou Hsiao-hsien inizieranno a dar forma al loro progetto.

Il grande contributo di Chu consiste nella descrizione a tutto tondo dei personaggi femminili. Convivono nei primi film di Hou il gusto per la puerile nostalgia della mascolinità da gangster (espressa nella scelta di attori come Jack Kao) e quello per una femminilità silenziosa e attenta, che rispecchiasse le figure femminili importanti per Hou, la madre, la sorella maggiore, la nonna, donne riservate e pazienti, che poco esprimevano della loro interiorità. Anche le donne di *Città dolente* corrispondono in parte a questa descrizione. La stessa Hinomi è un personaggio riservato, che esprime i suoi sentimenti solo in relazione agli uomini della sua vita, il padre, il fratello e Wen-ching.

La voce narrante però è quella della donna. Una lettura femminista, suggerita dalla stessa Chu Tien-wen, identifica le donne con le voci e gli uomini con le immagini. In tempo di guerra, gli uomini agiscono, ma le donne, attraverso le loro corrispondenze, mantengono viva la memoria storica.

Questa volta, il contributo di Wu Nienjen per *Città dolente* andò ben oltre la semplice stesura dei dialoghi. Infatti, molti degli aneddoti e delle storie alla base della trama del film furono

¹⁰⁹ Bérénice Reynaud, *op. cit.*, p.42.

raccolti da Wu in fase di preparazione alla sceneggiatura. Alcuni dei racconti provengono dalla memoria dello stesso Wu (l'episodio, ad esempio, degli gli uomini, seduti a un tavolo, che raccontano di quando i taiwanesi non sapevano quale fosse il lato giusto nel quale esporre la bandiera giapponese, il sole sorge o tramonta?).¹¹⁰

Anche Li Tien-lu, il maestro di marionette, conservava molti ricordi dell'epoca dell'occupazione.

3.2 “*Città dolente*”, Leone d'Oro a Venezia

Il meticoloso lavoro che Hou Hsiao-hsien e i suoi collaboratori portarono avanti nella realizzazione di *Città dolente*, venne premiato dal Leone d'Oro alla quarantaseiesima Mostra d'Arte cinematografica di Venezia. L'arrivo del film in concorso a Venezia fu aiutata dall'opera di mediazione del produttore del film, il già citato Zhan Hongzhi, e dai critici Peggy Chiao e Marco Müller.

3.2.1 Il ruolo ponte di Marco Müller

La presenza di *Città dolente* in concorso a Venezia è stata patrocinata da Marco Müller, allora direttore del festival Internazionale di Rotterdam e consulente per i film asiatici al Festival di Venezia, del quale sarà in seguito direttore. L'opera di diffusione del cinema in lingua cinese

¹¹⁰ Bérénice Reynaud, *op. cit.* p. 46.

compiuta da Marco Müller ha dell'incredibile. Per ricostruire le diverse tappe dell'impresa di Müller, riportiamo di seguito una breve biografia.¹¹¹

Marco Müller Nasce a Roma nel 1953, da padre svizzero, madre per metà brasiliana ma di origine greca. Abituato fin da bambino al multilinguismo e al multiculturalismo, decide a sedici anni di dedicarsi allo studio dei paesi asiatici, iniziando a studiare cinese. Studia lettere alla Sapienza e si laurea con una tesi in epistemologia degli “Studi di demo-antropologia cinesi dalle origini fino alla sovietizzazione nel periodo del Grande Balzo in Avanti” .¹¹² Arriva in Cina vincendo uno dei primi bandi della Yuyan Daxue di Pechino. Poco dopo parte per la Manciuria, dove segue un corso di specializzazione a Shenyang alla Liaoning Daxue. Marco Müller porterà avanti le sue ricerche con difficoltà: siamo alla fine della Rivoluzione Culturale e i borsisti stranieri non potevano consultare liberamente la biblioteca. In questo periodo, Müller comincia ad andare al cinema praticamente ogni giorno. Pochi erano i film cinesi che passavano la censura. La produzione nazionale d'allora consisteva in gran parte negli *Yangban dianying*, versioni cinematografiche delle opere modello. Müller si trasferisce a Nanchino nel 1977 per fare un dottorato di Storia moderna e contemporanea.

Dopo l'ottobre del '76 erano tornati alla luce alcuni vecchi film. Per Marco Müller si tratta di una rivelazione: la visione di queste pellicole gli permette di rendersi conto della molteplicità

111 Luisa Paternicò, *Intervista a Marco Müller*, Comparative Epistemologies for Thinking China, The Research & Educational Center for China Studies and Cross-Taiwan Strait Relations, Department of Political Science, National Taiwan University, Dicembre 2013.

Nel corso dell'intervista, Müller opera una distinzione tra i “grandi festival storici” (Venezia, Cannes e Berlino) e i festival dedicati al Nuovo Cinema (Pesaro, Locarno, Edimburgo, Rotterdam), festival che vogliono “investire su un territorio senza passaporti e senza dogane, dove è importante rivendicare la centralità delle nuove figure registiche e artistiche”. Saranno effettivamente questi festival “minori” i primi ad aprire le porte al cinema del multiculturalismo.

112 Luisa Paternicò, *Intervista a Marco Müller*, Comparative Epistemologies for Thinking China, The Research & Educational Center for China Studies and Cross-Taiwan Strait Relations, Department of Political Science, National Taiwan University, Dicembre 2013, p. 1.

degli stili, di generi e dei diversi filoni prodotti dal cinema cinese. Per Müller, il film più folgorante è *Hongse niangzi chi* di Xie Jin. Marco Müller cerca tracce di questo regista, con scarsi risultati.

Alla fine degli anni Settanta, Müller torna in Italia per insegnare etnomusicologia alla Sapienza. Nel 1978 Lino Micciché, allora direttore della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, lo contatta dicendogli di voler dedicare una monografia dell'edizione del Festival del 1978 al Cinema cinese post-1949. Osservando la programmazione stilata dai collaboratori di Micciché, Müller resta stupito nel non veder scritto nemmeno uno dei titoli dei film che tanto aveva amato.¹¹³ Durante il Festival di Pesaro, Marco Müller ha finalmente la possibilità di conoscere di persona alcuni importanti registi cinesi.

Qualche anno dopo incontra Ugo Casiraghi, autore di uno dei primi articoli italiani sul cinema cinese, *Il cinema cinese, questo sconosciuto*.

Grazie alle fruttuose conversazioni avute con Casiraghi e ispirato dal libro di Jay Leyda, *Electric Shadows*, Müller decide di impegnarsi nella creazione di un programma di cinema cinese che esca dai limiti imposti dall'ufficialità. Progetta con Giovanni Ferraro, l'allora assessore alla cultura di Torino, un festival in grado di fornire un nuovo sguardo sul cinema cinese, *Ombre Elettriche* (1979-80). In meno di due anni, in seguito a numerosi viaggi, Müller riesce a mettere insieme un programma di centotrentacinque film. I continui scontri con le autorità cinesi lo portano a cercare fonti al di fuori dalla Repubblica Popolare. Gran parte del materiale viene rinvenuto nelle grandi Chinatown del mondo (San Francisco, l'Avana). Ad Hong Kong, Müller s'imbatte in un nuovo ed interessante materiale: capisce che dopo il 1949, molti registi della Cina continentale si trasferirono sull'isola, personalizzando

¹¹³ Müller afferma di aver visionato al tempo più di cento lungometraggi cinesi prodotti tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta.

il popolare filone dei *wuxia pian*. Seppure l'aggiunta delle pellicole hongkonghesi rende corposa la programmazione, resta però il vuoto del cinema degli anni della Rivoluzione Culturale: il governo di Pechino non permette di far arrivare a Torino i film prodotti in quegli anni. Il programma finale è comunque piuttosto soddisfacente. La variegata versione della realtà proposta dalla scelta delle sfaccettate cinematografie della Cina, infastidisce le autorità cinesi. Fortunatamente Marco Müller ha, nel corso degli anni, intrapreso relazioni personali con alcuni registi che, nonostante la tensione dei rapporti col governo cinese, gli permettono di muoversi con libertà nel panorama cinematografico cinese. Riesce finalmente ad incontrare Xie Jin e a registrare con lui delle lunghe e preziose interviste.

Nel 1979, Carlo Lizzani, l'allora direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, interessato dalle ricerche di Marco Müller, lo contatta per proporgli di far entrare la Biennale Cinema come partner in *Ombre Elettriche*. Nel 1980, Müller scopre che ad Hong Kong si sta girando il primo film indipendente, non prodotto da uno stabilimento cinematografico statale. Il film arriva a Venezia senza il bisogno di chiedere l'autorizzazione dello Stato.

Nel 1978 era stata riaperta l'Accademia di cinematografia di Pechino, e Marco Müller è tra i primi occidentali ad incontrarne gli studenti (Tian Zhuangzhuang e Chen Kaige, tra gli altri).

I rapporti con Pechino sono sempre più tesi. Lino Micciché propone a Marco Müller di diventare capo-programmatore al Festival di Pesaro. Müller accetta l'incarico, proponendo un programma monografico sul cinema asiatico. E' in questo contesto che Marco Müller inizia a studiare in modo approfondito il cinema di Hong Kong e quello di Taiwan, così come i cineasti della diaspora e il cinema giapponese, tasselli fondamentali per la comprensione e la ricostruzione dello sviluppo del cinema cinese.

Diventa in quegli anni amico di Li Pingqian, regista popolare di Hong Kong che gli insegnerà molto della storia dei registi cinesi, e di King Hu, con cui nasce un'affinità particolare. Sarà proprio King Hu a consigliare a Müller di visitare Taiwan nei primi anni Ottanta.

Müller continua a lavorare come consulente alla Mostra di Venezia per il cinema asiatico. Porta a Venezia i film di quella che sarebbe stata ricordata come la *nouvelle vague* hongkonghese. Segue in diretta l'arrivo del *Taiwan xin dianying*, del Nuovo Cinema Taiwanese. Alla sede centrale della CMPC, Müller vede *In Our Time* e *The sandwich man*. Come era successo ad Assayas, Müller resta affascinato dall'episodio diretto da Hou Hsiao-hsien.

Nello stesso anno (1983), Gianluigi Rondi, il nuovo direttore della Mostra del Cinema di Venezia, riceve una lettera dall'ambasciata cinese che gli sconsiglia di impiegare Marco Müller come consulente: Rondi segue il consiglio. Allontanato dall'incarico a Venezia, per due anni, Müller concentra le sue energie sul festival di Pesaro, dove s'impegnerà come programmatore e come traduttore (spesso le traduzioni venivano fatte simultaneamente in cabina da Müller stesso).

Nel corso del festival, Hou Hsiao-hsien, col quale aveva intrapreso un rapporto personale, consiglia a Müller di proiettare alcuni film taiwanesi degli anni Sessanta e Settanta, tra i quali *Yang ya ren jia- Beautiful duckling* di Li Hsing. Nel 1983, Müller dedica una retrospettiva a King Hu, *A touch of zen* sarà tanto acclamato dalla critica da diventare un classico delle arti marziali.

Nel 1984, Müller torna a lavorare per Venezia. David Streiff, direttore del festival di Locarno, chiede a Müller di collaborare col festival. Quell'anno Locarno presenta il primo capolavoro di Chen Kaige, *Huang Tudi- Terra Gialla*, e *Dongdong de jiaqi- L'estate di Dongdong* di Hou

Hsiao-hsien. Quell'anno, Müller diventa programmatore a Rotterdam e decide di lasciare il festival di Pesaro.

Alla fine degli anni Ottanta i film dei nuovi cineasti della Cina continentale arrivano ai festival europei. *Hong gaoliang- Sorgo Rosso* di Zhang Yimou riceve l'Orso d'Oro a Berlino nel 1988: si tratta del primo film in lingua cinese a ricevere il primo premio in uno dei maggiori festival cinematografici europei. *Sorgo rosso* sarà il primo di quei film che, seppur basati su un'estetica spesso definita "auto-orientalista" e lontana dalla realtà cinese, troverà un grandissimo successo tra il pubblico da festival.

In quegli anni, Müller si reca ben quattro volte a Taipei per seguire il suo lavoro su *Città dolente*. Forti del successo che *Tongnian wangshi* aveva ottenuto in Europa, Müller e Hou riescono finalmente a portare *Città dolente* a Venezia.

3.2.2 Venezia XLVI

Il festival di Venezia del 1989 apre le porte al multiculturalismo. Il quattordicesimo direttore della mostra, Guglielmo Biraghi, già direttore del Festival di Taormina, viene nominato nel 1987. I cinque anni del suo mandato sono caratterizzati dall'incessante ricerca di opere innovative e originali, in linea con la passione di Biraghi per l'interculturalità. Il 1989 è ricordato negli annali di Venezia per aver presentato per la prima volta ad un Festival internazionale un film dell'Isola di Capo Verde. Il numero delle diverse nazionalità dei registi presenti al Festival di quell'anno era il più alto di sempre: si raggiungono ben trenta diverse nazionalità.

Nel 1988 la Mostra era stata arricchita da nuove sezioni: Orizzonti, Notte e Eventi Speciali. Ventitré sono i film in concorso nella sezione Venezia XLVI, diciassette fuori concorso tra

Venezia Orizzonti e Venezia Notte, dieci nella Settimana della Critica, più cinque eventi speciali per un totale di cinquantacinque opere inedite.

Nella sua introduzione, riportata sul catalogo della Biennale di quell'anno, nel presentare la XLVI edizione del festival, Guglielmo Biraghi sottolinea l'importanza della Mostra in quanto "schermo sul mondo" :

“Talora è stato facile rilevare, in programmi di festival, argomenti ricorrenti da un capo all'altro del mondo: quasi che certe preoccupazioni incombessero un po' dovunque e dovunque spingessero per essere tratte dal limbo di una sorta d'immanente coscienza generale. Stavolta invece, dopo aver visto tutti i film in e fuori concorso, non saprei proprio indicare tematiche dominanti. Certo, vi sono, come sempre, opere di carattere storico, politico, sociale, contro altre che indagano sui casi privati o estrapolano in direzioni più o meno fantastiche. C'è chi medita, chi provoca, chi ride, chi piange, chi s'intenerisce e chi aggredisce, chi evade e chi si ribella. Ma le varie attitudini si distribuiscono alla rinfusa, senza che l'una prevalga sull'altra. Momento, forse, di confusione collettiva, in assenza di grandi calamite morali? Non proprio, per fortuna. Una calamita pure c'è, a fertilizzare la confusione, a riorientare il disorientamento. Si tratta di una (quasi) improvvisa esplosione di curiosità reciproche, di ricerca d'identità parallele e incrociate. Le frontiere sbiadiscono, attraversate in tutti i sensi non solo da produttori in cerca di più ampi mercati ma anche da autori desiderosi di scoprire micro o macrocosmi diversi dai loro soliti.

Accade così, per esempio, che un regista francese vada a girare in America, uno spagnolo in Francia, uno tedesco in Argentina, uno danese in Marocco, uno belga in Australia, uno iraniano in Turchia, uno australiano (di origine olandese) in Grecia. E via di questo passo, con risultati che avrebbero potuto rischiare di somigliare a una piccola o grande torre di Babele (con ovvia predominanza anglofona) se nel selezionare i film non si fosse tenuto rigidamente presente il principio di accettarne soltanto la versione "naturale", ovvero quella della lingua di volta in volta giustificata dalle situazioni e dai personaggi. Principio particolarmente insostituibile nel caso delle varie opere mistilingue presenti nel programma, i cui rilievi espressivi, per non

parlare della loro stessa comprensibilità psicologica, sarebbero stati altrimenti appiattiti in maniera inesorabile. Ma valido (a costo, magari, di tollerare qualche interprete doppiato in idioma non suo) anche per tutte le pellicole di precisa ambientazione etnica e geografica, decisamente in maggioranza a questa Mostra tuffata con coraggio nella realtà.

Una Mostra che peraltro non dimentica, nel suo essere tornata a definirsi “d’arte cinematografica”, di celebrare debitamente le ricorrenze di cui l’annata è ricca. Tra i vari centenari si è messo in particolare rilievo quello di Cocteau, anche per dare una prima attuazione pratica, attraverso l’omaggio a un artista squisitamente “multimediale”, a quell’interdisciplinarietà che vuol essere uno dei principi formatori informativi del quadriennio in corso.(...) Inizi dunque Venezia XLVI, con il suo bel prologo costituito da *Il Mahabharata* di Peter Brook. Il mio augurio, per tutti coloro che v’interranno, è che essa sia ricca di emozioni e di scoperte, così come lo è stata, per me, la lieta fatica della selezione.”¹¹⁴

Anche la giuria è composta da grandi nomi provenienti da paesi lontani: al presidente Andrej Smirnov (URSS) si affiancano Néstor Almendros (Spagna), Pupi Avati (Italia), Klaus Maria Brandauer (Germania), Urmila Gupta (India), Danièle Heymann (Francia), Eleni Karaindrou (Grecia), John Landis (Stati Uniti), David Robinson (Gran Bretagna) e Xie Jin (Cina).

Müller aveva consigliato a Biraghi di invitare Xie Jin in giuria: secondo quanto affermato da Müller, sarà proprio Xie Jin il primo a difendere il film di Hou al momento della premiazioni.

L’attenzione al multiculturalismo è altresì testimoniata dalle schede descrittive dei singoli film, dettagliate e trilingue (inglese, francese, italiano). Prima della visione di *Città dolente*, a critici e giornalisti viene fornito l’albero genealogico della famiglia Lin, per facilitare la

114 Guglielmo Biraghi, Introduzione, *Catalogo XLVI Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica*, Venezia, 1989

115 Irene Bignardi, *Lacrime amare su Taiwan*, La Repubblica, 13 settembre 1989, Archivio La Repubblica, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/13/lacrime-amare-su-taiwan.html>

comprensione della storia. I sottotitoli sono curati dallo stesso Marco Müller.¹¹⁵ Il film di Hou viene accompagnato dal commento dell'autore:

“In *Beiqing Chengshi* ho rinunciato a un montaggio minuzioso e frammentato optando per uno stile compatto. Ho voluto un'esecuzione del montaggio che catturasse l'atmosfera e l'emozione dell'inquadratura che limasse il passaggio da un'azione all'altra, piuttosto che sottolineare il fluire del ritmo. E questo perché sembra che in ogni film l'obiettivo fondamentale sia quello di ottenere un'opera cinematografica. E l'atmosfera è, quindi, molto, molto importante. I cinesi hanno un notissimo adagio “il volere del Cielo”. In termini attuali lo si potrebbe utilizzare riferendosi alla Legge della Natura. Sarebbe un'immensa soddisfazione se riuscissi a fermare sulla pellicola il comportamento degli uomini quando agiscono in ossequio al “volere del Cielo”.¹¹⁶

La giuria afferma che il film è straordinario. Andrej Smirnov dichiara che il Leone d'Oro è stato l'unico premio dato all'unanimità. Pupi Avati si dice entusiasta del Leone d'Oro a Hou:

“In giuria i registi erano quattro, subito siamo rimasti incantati dal film cinese: poi gli altri ci hanno seguito con lo stesso entusiasmo. Il film era inatteso, non sponsorizzato, non preceduto da valanghe di pubblicità, con una capacità meravigliosa di raccontare e una calligrafia tutta sua, originale, misteriosa, istintiva, semplice. Anche Xie Jin, il giurato della Cina Popolare, è stato d'accordo con noi, non gli è neppure passato per la testa di obiettare qualcosa sul fatto che il film venisse da Taiwan. (...) Il modo di raccontare di Hou Hsiao-hsien così vigoroso, mi

116 Hou Hsiao-hsien, *Catalogo XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, 1989.

ha totalmente affascinato, rendendo semplice la comprensione di una cultura così remota e misteriosa.”¹¹⁷

Avati racconta della commozione nel vedere lo sbalordimento di Hou, “non capita spesso che un film di un paese non riconosciuto come Taiwan sia accolto volentieri da un festival internazionale, perché questo creerebbe attriti con la Cina Popolare”.¹¹⁸

Diversa è la reazione dei media italiani. Müller affermerà che la fredda accoglienza che la stampa italiana tributa a *Città dolente*, appare come un primo assaggio della raffica di articoli negativi con cui si dovrà confrontare Müller negli anni in cui sarà direttore a Venezia.

Internazionalmente il film è un trionfo, viene acquistato da molti distributori all'estero. L'evento, come affermato da Müller, crea perciò le condizioni perché a Venezia venga concesso un largo spazio al cinema cinese e taiwanese.¹¹⁹

3.2.3 “*Città dolente*” a Taiwan

Città dolente è il primo film taiwanese a ricevere il primo premio in uno dei più importanti festival di cinema europei. Anche in patria, il riconoscimento internazionale e il contenuto del film attirano l'attenzione dei media.

117 Natalia Aspesi, *La giuria incantata dal film cinese*, La Repubblica, 16 settembre 1989, Archivio La Repubblica, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/16/la-giuria-incantata-dal-film-cinese.html>.

118 *ibid.* L'Italia, come molti altri paesi, aveva disconosciuto la bandiera taiwanese nel 1965 in favore di quella della Cina Popolare. La bandiera di Taiwan infatti non era presente tra quelle sventolanti al Palazzo del Cinema.

119 Negli anni successivi trionferà il cinema di Zhang Yimou, Leone d'Argento nel 1991 per *Da hong deng long gao gao gua- Lanterne Rosse* e Leone d'Oro nel 1992 per *Qiu Ju da guan shi- La storia di Qiu Ju*; l'attrice Gong Li riceve inoltre la Coppa Volpi per la Miglior Interpretazione Femminile. Altro riconoscimento importante sarà il Leone d'Oro assegnato al regista Taiwanese Tsai Ming-liang nel 1994 per *Aiqing Wansui- Vive L'Amour*.

Città dolente incassa a Taiwan la straordinaria cifra di due milioni di dollari, circa la metà della popolazione taiwanese accorse a vedere un film tutt'altro che commerciale, evento più unico che raro nella storia del cinema taiwanese.¹²⁰

Il riconoscimento internazionale e il successo al botteghino non furono però accompagnati da un consenso unanime a Taiwan, dove il film ricevette numerose critiche da parte di giornalisti e accademici. Le dimensioni del dibattito testimonia la pluralità di pensieri che il nascente processo di democratizzazioni iniziava ad animare.

Come già detto in precedenza, per lungo tempo ai cittadini di Taiwan fu proibito dibattere pubblicamente delle angosce identitarie e dei difficili ricordi legati al loro passato. Quando Hou iniziò a raccogliere materiali e interviste sapeva che stava intraprendendo un'operazione non senza rischi. Già al tempo dell'uscita di *Tongnian de wangshi*, Hou era stato attaccato per aver creato una falsa rappresentazione degli slogan nazionalisti.¹²¹ Allo stesso modo, l'uscita di *Città dolente* scatenò controversie e reazioni sociali. In ogni caso, il fatto che Hou fosse stato in grado di produrre un film come *Città dolente*, dimostra che Taiwan iniziava il suo processo di democratizzazione.

Dal 1987, Chiang Ching-kuo, il figlio di Chiang Kai-shek (morto nel '75), si era reso conto i tempi per iniziare il processo di democratizzazione erano ormai maturi. Diversi furono fattori che lo portano a scegliere di facilitare tale processo: negli anni Settanta, Taiwan aveva subito una serie di traumi politici (il ritiro dalle Nazioni Unite nel 1971, la normalizzazione del rapporto tra Stati Uniti e Cina Popolare) che avevano indebolito la sua posizione

120 Leo Chanjen Chen, *Cinema, Dream, Existence: The Films of Hou Hsiao-hsien*, New Left Review n. 39, maggio-giugno 2006, p. 224.

121 Olivier Assayas, *HHH, Un portrait de Hou Hsiao-hsien*, 1997.

internazionale. Alla fine degli anni Settanta, solo ventuno nazioni mantenevano relazioni diplomatiche con Taipei. Inoltre, la crescita economica degli anni Sessanta che aveva trasformato Taiwan in un centro economico, aveva attirato una serie di problematiche sociali legate al processo di urbanizzazione, alla modernizzazione e alla globalizzazione. Le proteste e i movimenti sociali si facevano sempre più numerosi, al punto che Chiang Ching-Kuo, anche per seguire l'interesse del Guomintang stesso, si trova costretto a promuovere riforme democratiche. Uno dei maggiori risultati ottenuti da Chiang Ching-Kuo consiste nella "taiwanizzazione della Repubblica di Cina",¹²² messa in atto reclutando membri dell'élite locale all'interno del Guomintang e del governo. Nel 1984, Chiang Ching-Kuo sceglie come suo deputato un politico taiwanese, Lee Teng-Hui; nel 1986 Chiang approva la creazione di un'opposizione politica di partito; l'anno dopo viene fatta abrogare la legge marziale. Alla morte di Chiang nel 1988, il potere passa nelle mani di Lee, che continua i piani politici del suo predecessore. I piani prevedono la spinta verso le riforme costituzionali che porteranno alle prime elezioni democratiche (nel 1991 per l'Assemblea Nazionale, mentre per le elezioni presidenziali si dovrà aspettare fino al 1996).

Città dolente viene perciò concepito e prodotto all'interno del rapido processo di democratizzazione dell'isola.

Il produttore esecutivo del film, Zhan Hongzhi, aveva progettato la pubblicità orientandola principalmente verso il mercato estero.¹²³ Fin dall'uscita di *Tongnian wangshi*, Zhan Hongzhi si convince che la chiave del successo di Hou sta nello sfruttare le contraddizioni tra locale e globale. Effettivamente tale approccio segna un punto di svolta nella storia del cinema di

122 Ming-Yeh Rawnsley, *Cinema, Historiography and Identities in Taiwan: Hou Hsiao-Hsien's A City of Sadness*, Asian Cinema, 2011, vol.22, n.2, p. 6.

123 *ibid.*

Taiwan. Il principale investitore di *Città dolente*, Qiu Fusheng, era a capo della Era International. Qiu aveva stabilito la sua posizione nell'industria cinematografica taiwanese alla fine degli anni Settanta, iniziando la distribuzione di film stranieri in VHS. Il costo di *Città dolente* ammontava a circa 30 milioni di dollari taiwanesi, il doppio del budget originale, nonché la cifra più alta spesa fino a quel momento nella produzione di un film taiwanese.

Nel 1988 Hou, Wu Nien-jen e Chen Guofu avevano collaborato nella realizzazione di un video pubblicitario per il Ministero della difesa, mostrato in tv e nei cinema. Il video sosteneva il ruolo strumentale delle forze armate nel costruire la nazione moderna. Da questo viene fatto un video musicale *Yiqie wei mingtian- Tutto per il domani*, criticato da molti per parteggiare con il governo, mentre per altri si trattava di uno stratagemma per ottenere l'appoggio economico del governo e per continuare a fare il proprio cinema indipendente.

Città dolente viene universalmente pubblicizzato come il primo film sul 28 Febbraio.

Le immagini di violenza esplicita associate al 28 Febbraio sono quasi assenti, o comunque rappresentate, in linea con l'estetica di Hou, attraverso statici campi lunghi e la macchina da presa lontana dall'azione, mantenendo l'attenzione sui dettagli e sulla coreografia.

La pubblicità che precede il film tende invece ad enfatizzare le connessioni con l'Incidente del 28 febbraio e la stampa specula lungamente prima dell'uscita del film su come questo sarebbe stato rappresentato. Il film viene mostrato in première a Venezia e premiato esattamente cento giorni dopo le stragi di piazza Tian'an men. Era impossibile non collegare i due avvenimenti, tanto che il film riceve il premio speciale umanitario dell'UNESCO.¹²⁴ Il

124 E. Ann Kaplan, Wang Ban (ed. da), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University press, Hong Kong, 2004 p. 75.

successo a Venezia dimostra che le raffinate “strategie di mercato” portate avanti da Zhan Hongzhi avevano dato risultati vincenti. Oltre all’orgoglio nazionale, a far crescere la curiosità in patria è la diatriba scaturita dall’incidente delle scene censurate.

Quando *Città dolente* viene inviato a Venezia per la selezione, Hou si trova in Giappone per lavorare alla post-produzione del film. Di norma, qualsiasi film prodotto a Taiwan doveva ottenere l’approvazione dal Government Information Office prima di essere spedito all’estero. A causa dei tempi stretti, l’Ufficio si mostra indulgente e permette la spedizione della copia del film nonostante alcune procedure formali fossero ancora incomplete.

La prima reazione dell’Ufficio in seguito all’ispezione del film era stata piuttosto negativa. In seguito ad una seconda analisi però, il film, con grande gioia dell’opinione pubblica, viene approvato senza restringimenti. Il GIO aveva infatti chiamato diciassette membri stimati dalla società per guardare il film, e questi avevano dichiarato che il film non necessitava di tagli.

Quando però Zhan Hongzhi visiona il film che sta per essere distribuito nelle sale di Taiwan, si rende conto che i due minuti che racchiudevano la scena dei militari sulle montagne, sono stati tagliati. La versione ufficiale dei fatti afferma che fu la produzione stessa, cioè Qiu Fusheng, ad aver tagliato quella scena per paura di non ricevere l’approvazione dell’Ufficio.

L’episodio di auto-censura ben dimostra la difficoltà ad interiorizzare pratiche culturali democratiche dopo decenni di regimi autoritari.

Riprendendo il discorso sull’idea di nazione, possiamo affermare che l’identità nazionale si solidifica sulla base di un’esperienza sociale, economica e politica comune. Per Taiwan è la prima volta in cui la cultura condivisa non è basata su tradizioni importate dall’esterno. Da qui nasce l’importanza di narrare la storia partendo dall’esplorazione del sé e ripercorrendo il proprio passato. Questo è appunto ciò che Hou tenterà di fare attraverso i suoi film, in

particolare attraverso *Città dolente*, la cui sfida principale consiste nella ricostruzione dell'universo emotivo di un tempo passato. Tale operazione permette al pubblico di diverse generazioni e contesti sociali di ricollegarsi alla moltitudine di personaggi, provare empatia e dare una propria lettura del film.

Le controversie a proposito di *Città dolente* dimostrano che il processo di autocensura non terminò con l'abrogazione della legge marziale.

L'assenza di ciò che la pubblicità prometteva all'estero è esattamente ciò che viene contestato dai critici che assistono alla prima proiezioni.

Poco dopo l'uscita del film, appare una collezione di saggi intitolata *La morte del Nuovo Cinema, da Tutto per il domani a Città dolente*,¹²⁵ articoli che lamentavano l'ambiguità politica di Hou. Ciò che il pubblico e la critica rimproverarono a *Città dolente*, fu il fatto di non aver rappresentato l'Incidente in modo esplicito, lasciando il contenuto politico del film nascosto. Liao Ping-hui accusa Hou di essere, come Wen-ching, un "fotografo sordomuto" che osserva tutto da dietro la macchina da presa, senza prendere posizione.

“Ogni qual volta sta per emergere un problema politico la macchina da presa si sposta dal terreno della violenza e della repressione per rifugiarsi nella bellezza delle colline, dell'oceano e delle barche da pesca, delle montagne o dei paesaggi».¹²⁶

¹²⁵ Mi Zou e Liang Xinghua, *Xin dianying zhi si: cong Yiqie wei mingtian dao Beiqing chengshi (La morte del Nuovo Cinema, da Tutto per il domani a Città dolente)*, Tangshan Chubanshe, Taipei 1991.

¹²⁶ Liao Ping-hui, *L'abbandono della storia, riconsiderando Città dolente*, in Mi Zou e Liang Xinghua, *op. cit.* Vedi anche Liao Ping-hui, *Rewriting Taiwanese National History: the February 28 Incident as Spectacle*, Public Culture, vol. 5, n. 2 (1993), pp. 281-96.

Tale accusa apre uno spazio d'analisi interessante per comprendere la *forma mentis* del tempo e ricostruire la genealogia dell'identità taiwanese. Cosa avrebbe desiderato vedere su quello schermo il popolo taiwanese?

Il progetto legato a *Città dolente*, fin dall'inizio, s'era posto l'obiettivo di creare qualcosa di ben più complesso di una semplice ricostruzione dei fatti storici, concentrandosi piuttosto sullo studio dell'emotività degli individui in un momento complesso della loro personale storia. Hou rifiuta di dare al pubblico un'immagine univoca dei fatti, il suo film tenta di rimandare la molteplicità delle interpretazioni che la storia contiene.

Secondo Robert Chi, il film utilizza “strategie rappresentative” dal forte intento politico. Il particolare uso della temporalità, della narrazione e dei processi comunicativi, suggeriscono l'intenzione di Hou nel voler rappresentare lo shock traumatico della storia attraverso un processo che Chi definisce “psicoanalitico”.¹²⁷

June Yip, sposta il dibattito, portando al centro della sua analisi l'idea stessa di storia: definisce *Città dolente* un film storiografico piuttosto che storico, un film che segna il primo passo verso il lungo processo di trasformazione dei termini della storia stessa.

“La storia non è più concepita come narrativa univoca. Emerge piuttosto da una rete complessa e intricata di storie eterogenee e frammentarie, le quali casualmente si toccano, si intersezionano e a volte si contraddicono vicendevolmente.”¹²⁸

127 Robert Chi, *Getting It On Film: Representing and Understanding History in A City of Sadness*, Tamkang Review 29.4, 1999, pp. 47-84.

128 June Yip, *Envisioning Taiwan- fiction, cinema and the Nation in the cultural imaginary*, Duke university press, London, 2004, p. 92.

L'idea di storia in quanto struttura frammentaria è resa da Hou attraverso l'uso di metodi narrativi multipli, dalle lettere, agli aneddoti, alle annotazioni su un diario intimo.

Come in *Città dolente*, i due film che seguiranno la trilogia mantengono una struttura di doppia temporalità,¹²⁹ in cui passato e presente si incontrano.

In *Città dolente*, la giustapposizione dei tempi narrativi è intimamente legata al rifiuto di una ricostruzione melodrammatica, sia dal punto di vista sonoro che da quello delle immagini. Questa relazione si concretizza nell'ampio uso dei flashback. I flashback sono la soluzione adottata per "far parlare il fotografo muto", la rappresentazione del passato diventa essa stessa espressione di un punto di vista. Ai flashback si aggiungono ellissi, tagli temporali in armonioso contrasto con la pienezza del piano sequenza e del campo lungo.

Il realismo di Hou va cercato nell'eccesso dei dettagli, nello spazio lasciato all'atto interpretativo. L'ambiguità delle intenzioni di Hou ci appare quindi una scelta stilistica, una strategia per mettere in moto il discorso riguardante il trauma e, di conseguenza, far luce sul significato dell'essere taiwanese, con la consapevolezza che questa illuminazione non arriverà mai a un risultato unico e chiaro.

Così scrive Bazin nel parlare del neorealismo italiano:

“Ciò che De Sica ha in comune con Rossellini e Fellini non è certo il significato profondo dei suoi film, ma il primato dato negli uni come negli altri alla rappresentazione della realtà rispetto alle strutture drammatiche. Più precisamente, a un “realismo” che deriva insieme dal naturalismo romanzesco, per il contenuto, e dal teatro, per le strutture, il cinema italiano ha sostituito un realismo, diciamo, per essere sintetici, “fenomenologico”, in cui la realtà non è corretta in funzione della psicologia e delle esigenze del dramma. Il rapporto fra il senso e l'appartenenza si trova così in qualche modo ribaltato: questa ci è sempre proposta come una

¹²⁹ *Il maestro burattinaio* alterna interviste, legate alla realtà presente, con ricostruzioni del passato; *Good man, good woman*, è un film di finzione sulla realizzazione di un film storico-biografico.

scoperta singolare, una rivelazione quasi documentaria che conserva il suo peso di pittoresco e di dettagli. L'arte del regista risiede allora nella sua abilità nel far sorgere il senso di questo avvenimento, o almeno quello che egli gli presta, senza per questo cancellarne le ambiguità. Il neorealismo così definito non è dunque di una determinata ideologia o di un determinato ideale, così come non ne esclude un altro, non più di quanto appunto la realtà non sia esclusiva di qualcosa."¹³⁰

Hou riceve il riconoscimento che cambierà le sorti della sua carriera nel paese che ha dato alla luce un cinema della realtà in grado parlare di un'Italia difficile in modo intimista, autoriale. Ed questa stessa operazione che Hou Hsiao-hsien cerca di mettere in atto a Taiwan, un paese in un periodo di transazione, che aveva bisogno di riappropriarsi di una terminologia, di immagini e di storie in grado di parlare della propria individualità, del sentire del singolo rispetto all'essere taiwanese.

Per quanto il tentativo di connessione con il pubblico locale possa apparire fallimentare, il film scatenò un tal numero reazioni e dibattiti che portarono a rianimare lo spirito politico di ognuno. Lo stesso governo si trovò ad assumersi pubblicamente le responsabilità della sanguinosa tragedia. Nel 1995 il presidente Lee Teng-hui fece le sue scuse ufficiali, i parenti delle vittime ottennero risarcimenti e il 28 Febbraio divenne giornata di commemorazione nazionale.

Grazie alle numerose connessioni stilistiche col cinema europeo, l'altro punto di svolta segnato da *Città dolente* sta nel ponte transnazionale che questo riuscì a creare, attirando l'interesse degli investitori stranieri. Con il successo di *Città dolente*, inizierà per Hou una

130 André Bazin, *Un'estetica della realtà; il neorealismo*, in *Che cos'è il cinema?* Garzanti, Milano, 2014 p. 329.

nuova fase cinematografica. La presenza acclamata di *Città dolente* a Venezia rappresenta un nuovo inizio per il cinema taiwanese proprio per il suo richiamo in termini pubblicitari.

3.2.4 Hou Hsiao-hsien, “auteur” da Festival

A partire dal Leone d’Oro di Hou, i film taiwanesi e, in generale, in lingua cinese, diventano una presenza assidua all’interno dei Festival europei.

Come ci racconta Müller, il rapporto tra i registi cinesi e il festival di Venezia non sarà sempre idilliaco. Il prestigio commerciale del Festival di Cannes porta spesso i registi cinesi a preferire di lanciare lì i loro film piuttosto che a Venezia. Una seconda motivazione che Müller suggerisce poter essere alla base della predilezione dei registi cinesi-taiwanesi per il festival di Cannes, è la maggior facilità di distribuzione dei loro film in Francia: dopo la Palma d’oro a *Bawang Bie Ji- Addio mia Concubina* nel 1993, tutti i grandi distributori europei si affrettano comprare i diritti per distribuire i film cinesi. In Italia, il loro raro successo commerciale spiega la disaffezione dei distributori italiani per il cinema cinese.¹³¹

Questo è anche il caso di Hou Hsiao-hsien, che, dopo il Leone d’Oro, preferirà presentare tutti i suoi film a Cannes. L’unica eccezione è rappresentata da *Café Lumière*: il film, che non era stato selezionato a Cannes, fu presentato a Venezia nel 2003.

L’anno successivo la vittoria a Venezia, il secondo film della trilogia storica di Hou, *Ximeng rensheng- Il maestro burattinaio*, vince il Premio della Giuria a Cannes.

¹³¹ Luisa Paternicò, *Intervista a Marco Müller*, Dicembre 2013. Secondo Müller, spesso le difficoltà di distribuzione sono legate al doppiaggio, operazione costosa che, se fatta in modo dozzinale, segna l’insuccesso di un film. Esempio è la difficoltà di circolazione dei film di Jia Zhangke, ancora semi-sconosciuto per il grande pubblico italiano.

La presenza assidua di Hou Hsiao-hsien al festival francese gli ha assicurato il suo posto d'onore tra i grandi *auteur* del festival. Tale riconoscimento è testimoniato dalla presenza di Hou tra gli autori scelti per la realizzazione di *Chacun son cinéma- ou Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, film polifonico realizzato da trentatré cineasti, concepito e prodotto da Gilles Jacob per festeggiare i Sessant'anni del festival di Cannes e dedicato alla memoria di Federico Fellini. Il film è costruito in modo da saziare la passione del pubblico del festival per i suoi *auteur*: ad ognuno dei trentatré cineasti è stato domandato di realizzare un cortometraggio di tre minuti che rappresentasse il suo *coup-de-foudre* con il cinema. Al termine di ogni episodio viene mostrato il nome dell'autore; è per lo spettatore una "caccia all'*auteur*", nei tre minuti di ciascuna sequenza lo spettatore cerca di ritrovare riferimenti visuali, prerogative stilistiche che gli permettano di indovinare il nome dell'autore prima della fine del corto. Ben due sono i registi taiwanesi chiamati a collaborare al progetto: Hou hsiao-hsien e Tsai Ming-liang. La loro partecipazione esemplifica il ruolo di rilievo che il cinema di Taiwan continua a ricoprire nei festival europei.

Oltre alla partecipazioni ai festival, dopo la vittoria a Venezia si apre per Hou la possibilità di collaborare con case di produzione estere: il cinema di Hou si farà via via deliberatamente più transnazionale. I due film-tributo, *Café Lumière* (2003) dedicato ad Ozu, e *Le voyage du ballon rouge* (2007), dedicato al regista francese Albert Lamorisse, rappresentano due interessanti esempi di interconnessione culturale nella cinematografia.¹³²

Le ragioni di tali coproduzioni sono altresì legate a ragioni economiche: la disaffezione dell'audience locale per i film di Hou, considerati dal grande pubblico taiwanese lenti e

¹³² Nicholas De Villiers, "Chinese Cheers": Hou Hsiao-hsien and Transnational Homage, *Senses of cinema*, marzo 2011. <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/%E2%80%9Cchinese-cheers-%E2%80%9D-hou-hsiao-hsien-and-transnational-homage/>

noiosi, così come la crisi economica vissuta dall'industria cinematografica taiwanese fino alla metà degli anni duemila, hanno portato Hou a cercare finanziamenti in un paese dove il film d'arte è anche attrazione commerciale. Come spiega Peggy Chiao: “i film cinesi sono riconosciuti in Francia più che in qualsiasi altro paese.”¹³³ *Haishang hua- Flowers of Shanghai* vendette in Francia centinaia di migliaia di biglietti.

Con il suo ultimo film, *Nie Yinniang- The assassin*, raffinatissimo *wuxia pian* sul quale Hou e Chu lavoravano da molti anni, Hou ottiene il premio per la miglior regia al Festival di Cannes.

3.3 Conclusioni

La realizzazione di *Città dolente* e il conseguente successo internazionale, rappresentano un avvenimento di doppia importanza nella storia di Taiwan. In primo luogo, è la prima volta che un cineasta taiwanese riceve il Leone d'Oro al Festival del Cinema di Venezia. Inoltre, *Città dolente* è il primo film che tratta degli avvenimenti legati alla repressione del 28 Febbraio 1947. “L'incidente del 28 Febbraio”, per molti anni un tabù che poteva essere revocato solamente sottovoce, diventa simbolo delle rivendicazioni identitarie di Taiwan, a lungo sconvolta da poteri e battaglie ideologiche. Il processo di democratizzazione permette ad Hou e ai taiwanesi di iniziare un percorso alla riscoperta della propria identità. Le dispute provocate da *Città dolente* in patria testimoniano la frenesia e la necessità di iniziare a discutere, a riconsiderare il proprio passato.

133 Teng Sue-feng, *Movie Maven Peggy Chiao*, in Taiwan Panorama, aprile 2001, p. 29. http://www.taiwan-panorama.com/en/show_issue.php?id=200149004029E.TXT&table=2&cur_page=2&distype=text

Il Leone d'Oro a *Città dolente* segna inoltre l'inizio della presenza, ormai costante, del cinema di Hou Hsiao-hsien all'interno dei Festival cinematografici europei, così come l'avvio di proficue collaborazioni con produttori esteri, fattore che renderà il cinema di Hou via via deliberatamente più transnazionale.

Conclusioni generali

La presenza del film di Hou Hsiao-hsien al Festival di Venezia nel 1989 fu frutto di un meticoloso lavoro da parte di figure di mediazione nel mondo del cinema: critici, programmatori e produttori che avevano individuato nell'opera di Hou particolari qualità. Nell'analizzare i saggi critici riguardanti l'opera di Hou, individuiamo due principali assi interpretativi:

1- Hou Hsiao-hsien in quanto *auteur*: viene esaltata in Hou la profonda *maîtrise* del suo personale stile narrativo. A partire da *Fengkuei lai de ren*, la critica europea, specialmente quella francese, recepisce i film di Hou come opere tanto originali da incarnare il “puro” film di genere. Frodon affermerà che grazie all'attenzione di Hou per la storia, la geografia e la cultura del suo paese, grazie all'originalità delle tecniche narrative, Hou Hsiao-hsien può essere accostato ai grandi formalisti degli anni Venti e Trenta.

2- Hou Hsiao-hsien in quanto regista storico (o, più precisamente, storiografico): viene sottolineata l'importanza del cinema di Hou nel creare un'opera artistica che funga da documento storico, una sorta d'allegoria nazionale in grado di connettersi con il nascente sentimento di “taiwanesità”.

Le due interpretazioni occupano due spazi discorsivi distinti: l'approccio “autorale” è più specificamente europeo, mentre l'approccio “storiografico” è enfatizzato dalla critica taiwanese o, più in generale, “terzomondista”.

Le due interpretazioni, oltre che differenziarsi nelle strategie interpretative e nell'enfasi data all'uno o all'altro aspetto dell'opera di Hou, sono prodotte da due differenti contesti storici ed hanno perciò scopi discorsivi diversi.

L'approccio legato alle teorie dell'*auteur* nasce dopo la Seconda Guerra Mondiale e si focalizza sulla dimensione dello stile e dell'estetica individuale. Tale pratica critica ebbe origine con l'individuazione e l'esaltazione di determinate qualità estetiche nell'opera di alcuni autori hollywoodiani (primo fra tutti, Orson Welles), per poi arrivare a plasmare un'estetica cinematografica specificamente europea, focalizzata sui film d'arte. Negli anni Cinquanta e Sessanta, l'appropriazione dell'estetica del film d'*auteur* diventa strumento di resistenza all'industria hollywoodiana e ai suoi modelli narrativi. E' così che l' "autorialismo" diventa il meccanismo di riconoscimento propagato dai festival di cinema europei. Il cinema mondiale è polarizzato: al potere commerciale di Hollywood si contrappongono i film d'autore europei ed entrambi i centri si appropriano di canali di critica e distribuzione in grado di rafforzare il proprio sistema.

L'approccio "terzomondista" vuole discostarsi dal "capitalismo culturale", tentando di dare una lettura allegorica dell'arte e della letteratura e facendo delle storie individuali simboli dei mutamenti sociali di Stati in cui la libertà dei cittadini appare ancora politicamente "debole".

Negli ultimi vent'anni del Novecento, la presenza di cineasti non-europei e non-americani all'interno dei festival cinematografici europei diventa costante. La selezione dei film "terzomondisti" ha sempre cercato di sottolineare l'importanza dei loro autori in quanto dissidenti nel contesto del loro sistema politico natale, creatori di opere "indipendenti"

rispetto al sistema di produzione statale. I premi ad essi assegnati riflettono in parte la visione, piuttosto superficiale, dell'Occidente nei confronti di paesi considerati bisognosi d'assistenza nel processo di "modernizzazione". In questo caso l'approccio "autorale" oscura in parte il reale legame tra il film e il suo paese d'origine.

A Taiwan, l'emergere del Nuovo Cinema e i premi vinti nei festival europei coincidono con il crollo dell'industria cinematografica locale, evento rivelatore dell'inizio di profondi cambiamenti sociali. La messa in moto del processo di democratizzazione permette una certa mobilità dei flussi culturali, che trovano spesso maggior riconoscimento all'esterno dei confini nazionali.

Ciò che la critica e il grande pubblico taiwanese chiedono al cinema contemporaneo, è di fornire una nuova immagine nazionale che si opponga in modo deciso alla narrativa ufficiale propagandata per decenni dal partito nazionalista.

Se l'occupazione giapponese aveva diviso il ventesimo secolo taiwanese in due segmenti cronologici, l'arrivo delle truppe del Guomindang creò una divisione fisica nella percezione dello spazio nazionale: veniva così a crearsi una narrativa vuota, fondata sul desiderio nazionalista del ritorno alla madrepatria. L'anacronismo di tale racconto è più volte immortalato dai film di Hou, rappresentato dalla figura della nonna in *Tongnian de wangshi*, dai binari e dalle attese alla stazione, dai viaggi spezzati, dall'uso diffuso di ellissi che creano stranianti sospensioni temporali. Il critico giapponese Hasumi afferma:

“Per Hou, emigrato dalla Cina durante i suoi primi mesi di vita, arrivato in una Taiwan che, durante i turbolenti anni della Seconda Guerra Mondiale, passò dall'essere colonia giapponese per poi tornare ad esser parte della Cina, il tempo presente è storicamente perduto. (...) Vista

l'impossibilità del toccare il presente, Hou torna indietro nella storia, in un passato di Taiwan che non aveva conosciuto. La revoca della legge marziale nel 1987 facilita tale operazione. I "dolori" magnificamente illustrati dalla sua trilogia, sono l'espressione del sentimento di perdita che toccò tanto la sua memoria personale quanto la memoria collettiva della sua generazione."¹³⁴

Il coinvolgimento politico di Hou è infatti espresso in maniera indiretta. L'espressione dell'io personale de-politicizzata, allontanatasi dall'ortodossia, va di fatto riconosciuta come voce politica alternativa, come un appello a ricostruire una nuova identità politica nazionale. Da questo punto di vista, i film di Hou, nella "purezza" della loro scrittura individuale, diventano una pratica culturale e politica *propria* del cinema taiwanese.

Allo stesso modo, l'uso delle particolari tecniche cinematografiche assume in Hou un significato squisitamente personale: i campi lunghi e i piani sequenza che avevano riportato alla memoria dei critici europei le qualità stilistiche dei grandi autori della *nouvelle vague*, interpretate dai teorici dei *Cahiers du Cinéma* in quanto simboli di schietto realismo, hanno in Hou un'origine e un significato diversi. Ad esempio, come affermato dallo stesso Hou, l'uso del campo lungo viene ereditato dall'opera dello scrittore cinese Shen Congwen: la distanza fisica e narrativa che Hou frappone tra sé e i suoi film, va intesa come distanza introspettiva, una distanza passivamente "dissidente" rispetto ai cambiamenti della realtà.

Il linguaggio filmico di Hou riflette un'altra identità storica: la riproduzione dell'espressione individuale nel descrivere il rapporto con il trauma storico. Il ritmo dei film di Hou, l'ampio uso di ellissi, i lunghi anti-climax prima della conclusione, opponendosi alle leggi del cinema commerciale, hanno il compito di restituire un rapporto con la storia frammentario e

134 Shiguéhiko Hasumi, *Nostalgie di présent*, in Jean-Michel Frodon, op. cit. p. 58.

complesso, teso a descrivere l'intricata molteplicità dei punti di vista rispetto allo svolgersi degli eventi.

L'uso sapiente di questo processo creativo trova la sua massima espressione in *Città dolente*, punto centrale della filmografia di Hou. Oltre ad essere il primo della trilogia storica, il progetto più complesso e ardito del regista, in questo film Hou decide di toccare una parte di storia soppressa dalla dialettica governativa, l'Incidente del 28 Febbraio. *Città dolente* è quindi il primo film a ricostruire e de-costruire la narrativa nazionale preesistente.

Entrambi gli approcci critici risultano insufficienti nel dare una lettura esaustiva di un'opera complessa come *Città dolente*: ad una spasmodica ricerca delle qualità formali da parte della critica "autorale" si oppone la tendenza della critica e del pubblico taiwanese ad identificarsi con una nuova narrazione storica; a tale tentativo segue l'inevitabile delusione legata all'impossibilità di una rappresentazione univoca degli eventi storici.

Attraverso un capillare lavoro sulla paratestualità, teso a sottolineare l'animo transnazionale dell'opera di Hou, si può restituire allo spettatore la molteplicità degli stimoli che hanno portato alla creazione di un film dalle travolgenti capacità emozionali.

Infatti, è proprio la straordinaria maestria del regista nel ricreare un universo emotivo "naturalista" e, al tempo stesso, profondamente coinvolgente, a rendere *Città dolente* un'opera d'arte "universalmente" riconosciuta.

BIBLIOGRAFIA

Testi in lingue occidentali

- A.A.V.V., *Hou Hsiao-hsien, Taiwan film panorama*, Cinematek, Bruxelles, 2015
- A.A.V.V., *Hou Hsiao-hsien e cinema de memorias fragmentadas*, Catalogo CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), Rio de Janeiro, 2011
- A.A.V.V., *XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Catalogo, La Biennale, Venezia 1989
- ASSAYAS, Olivier, *Notre reporter en république de Chine*, Cahiers du Cinéma n. 366, 1984
- BAZIN, André, *Che cos'è il cinema?* Garzanti, Milano, 2014
- BAZIN, André, *De la politique des auteurs*, Cahiers du cinéma n. 70, 1957
- BERRY, Chris, FEII Lu (ed.) *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong University press, 2005
- BERRY, Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, 2005
- BORDWELL, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, 2005
- CHAO Ling, *A City of Sadness: Historical Narrative and Modern Understanding of History*, Asian social science, vol. 4, n. 12, dicembre 2008

CHEN, Leo Chanjen, *Cinema, Dream, Existence: The Films of Hou Hsiao-hsien*, New Left Review n. 39, maggio-giugno 2006

CHEN Ya-Chen (ed.), *Woman in Taiwan, sociocultural perspectives*, University of Indianapolis press, 2009

CHI, Robert, *Getting it on Film: Representing and Understanding History in a City of Sadness*, Tamkang review, 1999

COATES, Jennifer, *The Shape-Shifting Diva: Yamaguchi Yoshiko and the National Body*, Journal of Japanese and Korean Cinema, Vol. 6, n. 1, 2014

DENTON, Kirk A., MOSTOW, Joshua S. et. al. (ed.) *The Columbia companion to modern East Asian literature*, Columbia University press, New York, 2003

DEPPMAN, Hsiu-Chuang, *Adapted for the Screen: The Cultural Politics of Adaptation in Modern chinese fiction and film*, University of Hawaii press, Honolulu, 2010

DARREL, William Davis, CHEN Ru-shou Robert, *Cinema Taiwan Politics, popularity and state of the arts*, Routledge, New York, 2007

DAW-MING Lee, *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*, Scarecrow press, Lanham, Toronoto, 2013

DOMENACH, Elise, *Taiwan au miroir de son cinéma*, Politique internationale n. 119, 2008

FRODON, Jean-Michel (a cura di), *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du Cinéma, Parigi, 1999

FRODON, Jean Michel, *Espoir brisé*, Cahiers du cinéma n. 626, 2007

HIGBEE, Will, BA, Saer Maty (a cura di), *De-Westernizing Film Studies*, Routledge, New York, 2012

HONG Guo-Juin, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*, Palgrave Macmillan, New York, 2011

KALDIS, Nicholas A., *Infectious Postmodernism in/as Notes of a Desolate Man*, Taiwan Journal of East Asian Studies, vol. 9, n. 1, Giugno 2012

KAPLAN E. Ann, WANG Ban (ed. da), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University press, Hong Kong, 2004

KELLNER, Douglas, *Exploring Society and History: New Taiwan Cinema in the 1980s*, The New Taiwanese Cinema, Jump Cut 42, 1998

LIAO Ping-hui, WANG Dewei, *Taiwan under Japanese Colonial Rule, 1895-1945: History, Culture, Memory*, Columbia University Press, New York, 2006

LIAO Ping-hui, *Passing and Re-articulation of Identity: Memory, Trauma and Cinema*, Tamkang Review n. 29, 1999

LIM Song Hwee, WARD, Julian (a cura di), *The chinese cinema book*, British Film Institute, 2011

LIN Sylvia Li-chun, *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*, Columbia University Press, New York, 2007

LU Hsiao-peng (ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, University of Hawaii press, Honolulu, 1997

MULLER, Marco (a cura di), *Taiwan, Nuove Ombre Elettriche*, Marsilio editori, Pesaro, 1988

MULLER, Marco, POLLACCHI, Elena (a cura di), *Ombre Elettriche, cento anni di cinema cinese*, Mondadori Electa, 2005

NERI, Corrado, GORMLEY, Kristie (ed.) *Taiwan New Cinema*, Taiwan Cinema, Lyon: Asiexpo

NORNES, Abé Mark, YEH Emilie Yueh-yu, *Staging memories, Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness*, Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2014

PASSI, Federica, *Il movimento per una nuova letteratura di Taiwan: lo sviluppo del "4 Maggio" Taiwanese, le influenze e le peculiarità*, Annali di ca' Foscari n.3, 1999

PASSI, Federica, *Letteratura taiwanese. Un profilo storico*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2007

PATERNICO', Luisa, *Intervista a Marco Muller*, Comparative Epistemologies for Thinking China, The Research & Educational Center for China Studies and Cross-Taiwan Strait Relations, Department of Political Science, National Taiwan University, dicembre 2013

PENG Hsiao-yen, *Auteurism and Taiwan New Cinema*, Journal of Theater Studies, gennaio 2012

RAWNSLEY, Ming-Yeh, *Cinema, Historiography and Identities in Taiwan: Hou Hsiao-Hsien's A City of Sadness*, Asian Cinema, 2011, vol.22, n.2

RAYNS, Tony, *Chinese Changes*, Sight and Sound n. 54, 1984

REYNAUD, Bérénice, *A City of sadness*, British Film Institute Publishing, Londra, 2002

RONDOLINO, Gianni, TOMASI, Dario, *Manuale del film*, Utet università, Torino, 2011

TRUFFAUT, François, *Une certaine tendance du cinéma français*, Cahiers du Cinéma n. 31, 1954

TUNG Larry Ling-hsuan, *Rural and Urban Dynamics in Taiwan New Wave Cinema- A Comparative Study of Films by Hou Hsiao-hsien and Edward Yang*, Intercultural Communication Studies n.17, 2008

UDDEN, James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong University Press, 2009

WICKS, James, *Transnational Representations: The State of Taiwan Film in the 1960s and 1970s*, Hong Kong University press, 2014

WILSON, Flannery, *New Taiwanese Cinema in Focus: Moving Within and Beyond the Frame*, Edinburgh University Press, 2014

YIP, June, *Envisioning Taiwan- fiction, cinema and the Nation in the cultural imaginary*, Duke university press, London, 2004

YEH Yueh-yu, DARREL, Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, Colombia University press, New York, 2005

ZHANG Yingjin (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell Publishing, 2012

ZHU Tianwen, *Notes of a Desolate Man*, trad. Howard Goldblatt e Sylvia Li-chun Lin, New York, Columbia University Press, 1999

ZHU Tianwen (et.al.) *Un soir d'été à Wuhan et autres nouvelles chinoises*, Labor, Bruxelles, 1994

ZHU Tianwen, WU Nien-jen, *La cité des douleurs*, L'Asiathèque, Parigi, 2015

Testi in lingua cinese

CHIAO Peggy Hsiung-ping, *Xin Dianying de juechu (La nascita del nuovo cinema di Taiwan)*, *Taiwan Xin Dianying, (Nuovo Cinema di Taiwan)*, ed. Peggy Hsiung-ping Chiao, Taipei, Shibao, 1988

CHIAO Peggy Hsiung-ping, *Yuyan de tansuo, (Esplorazione del linguaggio)*, *Taiwan Xin Dianying (Nuovo Cinema di Taiwan)*, Shibao, Taipei, 1988

CHI Lungren, *Taiwan Dianying piping de chinghsiang, (Tendenza al criticismo del Cinema di Taiwan)*, *Taiwan Xin Dianying (Nuovo Cinema di Taiwan)*, ed. Peggy Hsiung-ping Chiao, Shibao, Taipei, 1988

DAI Jinhua, *Hou Xiao-xian, Lishi de zhuixun yu taoyi, (Hou Hsiao-hsien, ricerca e fuga della storia)* <http://cinophilia.net/archives/37330>

MI Zou, LIANG Xinghua, *Xin dian ying zhi si: cong Yiqie wei mingtian dao Beiqing chengshi (La morte del Nuovo Cinema: da Tutto per il Domani a Città Dolente)*, Taibei shi, Tangshan chubanshe, Taipei, 1999

WANG Feilin, *Zuozhelun de xuwang he fanxing (L'invenzione della teoria dell'autore e la sua ri-analisi)*, in *Yiqu weiwan dianying meng—Wang Feilin jinian wenji, (Canzone senza fine sul sognare il cinema- Raccolta in memoria di Wang Feilin)*, Kening Chubanshe, Taipei, 1984

YUAN Fusheng, *Hou Hsiao-hsien shudan: Cong du Shen Congwen zizhuang kaishi, jiu zhidao zenme pai dianying le (La lista dei libri di Hou Hsiao-hsien: Leggendo l'autobiografia di Shen Congwen ho capito come fare film)*, The paper, <http://www.thepaper.cn/baidu.jsp?contid=1335156>

ZHAN Hongzhi, *Taiwan xin dianying de lailu yu qulu (Le origini e il futuro del Nuovo Cinema di Taiwan)* in *Taiwan Xin Dianying*, ed. Peggy Hsiung-ping Chiao, Taipei, Shibao, 1988

ZHAN Hongzhi, *Minguo qishiliu nian Taiwan dianyingxuanyan, (Manifesto del cinema taiwanese)*, in *Zhangguo shibao*, Taipei, 22 Gennaio 1987

ZHOU Bin, *Lun Zhu Tianwen de dianying juzuo (Sulle opere cinematografiche di Zhu Tianwen)*, *Huawen Wenxue*, Vol. 73, febbraio 2006

Bibliografia web

ACQUERELLO, *A City of Sadness*, Senses of Cinema, n. 26, maggio 2003, http://sensesofcinema.com/2003/cteq/city_of_sadness/

ASPESI, Natalia, *La giuria incantata dal film cinese*, La Repubblica, 16 settembre 1989, Archivio La Repubblica, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/16/la-giuria-incantata-dal-film-cinese.html>

ASSAYAS, Olivier, *HHH, Un portrait de Hou Hsiao-Hsien*, https://www.youtube.com/watch?v=YLPQ7TU_lls

ASTRUC, Alexandre, *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

BIGNARDI, Irene, *Lacrime amare su Taiwan*, La Repubblica, 13 settembre 1989, Archivio La Repubblica, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/13/lacrime-amare-su-taiwan.html>

BIGNARDI, Irene, *Un grande cinema dalla piccola Cina*, La Repubblica, 15 maggio 1995, Archivio La Repubblica, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/05/16/un-grande-cinema-dalla-piccola-cina.html>

CONOMOS, John, *Andrew Sarris: The Last of a Kind*, Senses of cinema, dicembre 2012, <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/andrew-sarris-the-last-of-a-kind/>

DENTON, Kirk, *Chu T'ien-wen wins 2015 Newman Prize*, MCLC Resource center, settembre 2014, <http://u.osu.edu/mclc/2014/09/19/chu-tien-wen-wins-2015-newman-prize/>

DE VILLIERS, Nicholas, *“Chinese Cheers”*: *Hou Hsiao-hsien and Transnational Homage*, Senses of cinema, marzo 2011, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/%E2%80%9Cchinese-cheers%E2%80%9D-hou-hsiao-hsien-and-transnational-homage/>

DUZAN, Brigitte, *Chu Tien-wen, Présentation*, Chinese-shortstories, 14 aprile 2013, http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Zhu_Tianwen.htm

GHERMANI, Wafa, *Hou Hsiao-hsien & Chu Tien-wen, écrire pour le cinéma*, Cinematek, Bruxelles, 1 giugno 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=aDe2BHWEEQA>

HOU Hsiao-hsien, *Hou Hsiao-hsien- masterclass*, Cinematek, Bruxelles, settembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=FDgQoc3-Qs0>

MARTIN, Francis, *The European Undead: Tsai Ming-liang's temporal dysphoria*, Senses of Cinema, n.27, luglio-agosto 2003, http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/

NERI, Corrado, *Une brève histoire du cinéma taiwanais*, Cinematek, Bruxelles, 13 giugno 2015, https://www.youtube.com/watch?v=_AS6E5ybQMM

RAYNS, Tony, *In conversation with Hou Hsiao-hsien*, BFI National Archive, 14 settembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=J8haXh81dTU>

TENG Sue-feng, *Movie Maven Peggy Chiao, Taking film abroad*, Taiwan Panorama, aprile 2001, http://www.taiwan-panorama.com/en/show_issue.php?id=200149004029e.txt&table=3&cur_page=3&distype=

TORNABUONI, Lietta, *E' Venezia, è cinema*, Archivio La Stampa, 3 settembre 1989, http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/

[mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,1/articleid,0944_01_1989_0200_0025_24130821/](#)

TORNABUONI, Lietta, *Biraghi: non sono un direttore pentito*, Archivio La Stampa, 15 settembre 1989, http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0945_01_1989_0210_0029_12843534/

ZHU, Tianwen, *Rencontre avec Chu Tien-wen , romancière et scénariste de “La cité des douleurs”*, 28 maggio 2015, <http://www.potemkine.fr/Potemkine-dossier/Rencontre-avec-chu-tien-wen-la-scenariste-des-films-du-realisateur-taiwanais-hou-hsiao-hsien-28-mai-2015/pa95m5dossier55.html>

Filmografia di Hou Hsiao-hsien

- 就是溜溜的她, (*Jiushi liuliu de ta- Cute girl*), 1980
- 風兒踢踏踩 (*Feng er ti ta cai- Cheerful Wind*), 1981
- 在那河畔青草青 (*Zai na hepan qing cao qing- The Green, Green Grass of Home*), 1983
- 兒子的大玩偶 (*Erzi de Dawan 'ou- The Sandwich Man*), 1983
- 風櫃來的人 (*Fengkuei lai de ren- The Boys from Fengkuei*), 1983
- 冬冬的假期 (*Dongdong de jiaqi- A Summer at Grandpa's*), 1984
- 童年往事 (*Tong nien wang shi- A time to live, a time to die*), 1985
- 戀戀風塵 (*Lianlian fengchen, Dust in the Wind*), 1986
- 尼羅河的女兒 (*Niluohe nuer, Daughter of the Nile*), 1987
- 悲情城市 (*Beiqing chengshi- City of sadness- Città dolente*), 1989
- 戲夢人生 (*Ximeng rensheng- The Puppetmaster*), 1993
- 好男好女 (*Haonan haonu- Good Men, Good Women*), 1995
- 南國再見, 南國 (*Nanguo zaijian, nanguo- Goodbye South, Goodbye*), 1996
- 海上花 (*Hai shang hua- Flowers of Shanghai*), 1998
- 千禧曼波 (*Qianxi manbo- Millennium Mambo*), 2001
- 咖啡時光 (*Kôhî jikô- Café Lumière*), 2003
- 最好的時光 (*Zui hao de shi guang- Three Times*), 2005
- 電姬館 (*Dian ji guan-The Electric Princess House*), episodio in *Chacun son cinéma*, 2007
- *Le voyage du ballon rouge (Flight of the red balloon)*, 2007
- 聶隱娘 (*Nie Yinniang, The Assassin*), 2015

Altri film citati

- サヨンの鐘 (*Sayon no kane- Sayon's Bell*), Hiroshi Shimizu, 1943
- 王哥留哥游台湾 (*Wang ge Liu ge you Taiwan- Fratello Wang e fratello Liu in viaggio a Taiwan*), Li Hsing, 1958
- *Les Quatre Cents Coups (I Quattrocento Colpi)*, François Truffaut, 1959
- *À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro)*, Jean-Luc Godard, 1960
- 红色娘子军 (*Hongse niang zi jun- The Red Detachment of Women*), Xie Jin, 1964
- 蚵女 (*Ke nü- Oyster girl*), Li Hsing, 1964
- 養鴨人家 (*Yangya renjia- Beautiful duckling*), Li Hsing, 1965
- *Edipo Re*, Pier Paolo Pasolini, 1967
- *Satyricon*, Federico Fellini, 1969
- 俠女 (*Xiannu- A Touch of Zen*), King Hu, 1971
- 光陰的故事 (*Guang yin de gushi - In Our Time*) Chen Yi, Edward Yang, Tao Te-chen, Ko I-chen, 1982
- 小毕的故事 (*Xiaobi de gushi- Growing Up*), Chen Kun-hao, 1983
- 黄土地 (*Huang tudi- Terra Gialla*), Chen Kaige, 1984
- 恐怖分子 (*Kongbu fenzi- The terrorizers*), Edward Yang, 1986
- 红高粱 (*Hong gaoliang- Sorgo rosso*), Zhang Yimou, 1987
- 大红灯笼高高挂 (*Da hong denglong gaogao gua- Lanterne rosse*), Zhang Yimou, 1991
- 霸王别姬 (*Bawang Bieji- Addio mia Concubina*), Chen Kaige, 1993
- 愛情萬歲 (*Aiqing wansui- Vive L'Amour*), Tsai Ming-liang, 1994
- 臥虎藏龍 (*Wohu canglong- La tigre e il dragone*), Ang Lee, 2000
- 你那邊幾點 (*Ni naban jidian- What time is it there*), Tsai Ming-liang, 2001
- 海角七號 (*Haijiao qi hao- Cape no. 7*), Wei Te-sheng, 2008

Indice delle figure

Fig. 1.1 Yamaguchi Yoshiko in *Sayon no kane*

<https://www.youtube.com/watch?v=6h6Gpfl8VsM&list=PL746A9B26F1B81A59&index=2>

Fig. 1.2. *Wang ge Liu ge you Taiwan- Fratello Wang e fratello Liu in viaggio a Taiwan*

http://www.fareastfilm.com/easyne2/LYT.aspx?Code=FEFJ&IDLTYT=7505&ST=SQL&SQL=ID_Documento=3118

Fig.1.3 *Erzi de da wanou- La Grande Bambola del Figlio*

<https://taiwanenlapantalla.wordpress.com/er-zi-de-da-wan-ou-the-sandwich-man/#jp-carousel-557>

Fig. 2.1 Olivier Assayas e Hou Hsiao-hsien

<http://cinearchive.org/post/90850526700/cinéma-de-notre-temps-a-portrait-of-hou>

Fig. 2.2 Wu Nien-jen, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Chen Guo-fu (Chen Guofu) e Chan Hung-Chih (Zhan Hongzhi)

<http://blog.mubi.com/post/131173034981/wu-nian-chen-hou-hsiao-hsien-edward-yang-chen>

Fig. 2.3 Hou Hsiao-hsien e Chu Tien-wen

<http://media.potemkine.fr/dossier/image/a-city-of-sadness-096-2.jpg>

Fig. 2.4 *Fengkuei lai de ren- I ragazzi di Fengkuei*

<https://seattlescreendraft.files.wordpress.com/2015/03/6a014e86c28c66970d01675f0c40cb970b-800wi.jpg>

Fig.2.5 *Dongdong de jiaqi- L'estate di Dongdong*

<https://www.youtube.com/watch?v=kVrW531DjOQ>

Fig. 3.1 *Beiqing chengshi- Città dolente*

https://zh.wikipedia.org/wiki/悲情城市#/media/File:Wu_Ching-Wen_Family.jpg

Fig. 3.2 *Beiqing chengshi- Città dolente: il parto*

<https://www.youtube.com/watch?v=uudx6d71tdQ>

Fig. 3.3 *Beiqing chengshi- Città dolente: l'addio tra Hinomi e Shusuko*

<https://www.youtube.com/watch?v=uudx6d71tdQ>