



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e civiltà
dell'Asia e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

La donna nel cinema cinese contemporaneo

Un femminismo atipico
sul grande schermo
asiatico

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureanda

Sharon Bertasi

Matricola: 859818

Anno Accademico

2019 / 2020

RINGRAZIAMENTI

Prima di procedere con la trattazione, vorrei dedicare qualche riga a tutti coloro che mi sono stati vicini in questo percorso di crescita personale e professionale.

Un sentito grazie al mio relatore, la professoressa Elena Pollacchi, per la sua infinita pazienza e disponibilità nell'avermi aiutata fin dalle prime fasi a sviluppare l'idea diventata in seguito il cardine del mio elaborato. La ringrazio per avermi fornito consigli preziosi e fondamentali.

Naturalmente, senza il supporto morale della mia famiglia non sarei mai potuta arrivare fin qui. Grazie per esserci sempre stati soprattutto nei momenti di sconforto, sostenendomi e spronandomi a non darmi per vinta in nome di tutti gli sforzi già compiuti e per il bene del mio futuro.

Sono grata in particolare ad Alberto, la mia dolce metà, che ha sopportato per cinque lunghi anni ogni mia stravaganza. Nonostante la distanza, hai accolto le mie insicurezze trasformandole in forza, ti sei preso cura di me con grande affetto e hai condiviso i miei sogni senza chiedere nulla in cambio.

Ringrazio la mia cara amica Chiara, per il suo enorme supporto emotivo e per aver alleviato con la sua amicizia le giornate più dure. Con te condivido il giorno in cui sono nata e le mie più grandi passioni e sei la sorella che ho sempre desiderato.

Ringrazio le mie due coinquiline, Viola e Benedetta, per essermi state accanto in questo periodo intenso e per gioire, insieme a me, dei traguardi raggiunti.

Un grazie anche a Suzie, un'amica che mi è stata di grande aiuto per l'introduzione in lingua.

Vi ringrazio dal profondo del cuore, senza di voi non ce l'avrei mai fatta.

前言

作为流行文化的一部分，电影展现了社会生活，营造了诗意氛围，用生动的画面和悦耳的声音塑造人物的角色性格，同时，它还传达了极具个性的时代概念。

女性意识属于观念形态，不只具有性别意味，同时含有非常丰富的社会文化内涵。我来讨的女性电影不仅代表着一种新的电影美学，也是女性意识觉醒的产物，因此全方位多角度的剖析中国女性电影，尝试去探索符合独特女性视角的新的表达形式和审美风格特别重要。

在中国人的传统观念中，女性一直是以低下的地位存在的。即使在近代向西方学习的思想解放潮流影响下，传统国人根深蒂固的观念还是难以改变。实际上，女性意识要想觉醒，首先需要国人整体意识的觉醒，而国人意识的改变绝非一朝一夕，而是需要长时间潜移默化的影响，可以说女导演将女性意识融入电影中，对于国人整体女性意识的觉醒是有巨大的促进作用的。女性意识，可以理解为女性对自身的认识。具有女性意识的影片常常能够体现出女性独立自主的精神，她们往往自强自尊、自力更生。电影不会将女性放置到一个为了取悦男性而存在的地位，而是自身具有思想、有价值的丰满形象。女性意识不是男女能够共同工作、劳动的意识，而是一种对自身的认同意识。

根据创作的角度，凡是用来揭示女性的生存现状或者是女权意识觉醒的电影，无论创作者是男性还是女性，都被定义为女性电影。但是，最近几年大多数电影仍然是以男性的视角来创作的，不能客观的、完整的表现女性思

绪。因此，女性制作可以更好对女性的社会地位和社会处境有深刻的体会，可以更好站在女性的角度上表达自己的真实的历史情境。女性电影以一种独到的视角和观影方式，不同于传统电影的叙事风格，因此大家应该用心研究这种影片。伴随着女性主义运动和女性电影的深入，中国女性电影也为中国电影增添了独具韵味的色彩。纵观中国电影史，女性电影经历了主体的消隐，自我意识的觉醒，潜意识与心理世界的探索等几个阶段，而近二十年来出现的如《我和爸爸》（2002），《桃花运》（2008），《万物生长》（2015）等影片，都开始共同将关注点聚焦于青春期女性的成长历程，以成长叙事的模式展现出独特的女性气质以及个体生命体验，并表达出超越以往女性电影的反抗批判内涵。

本论文以女性导演徐静蕾，马俪文，李玉的影片为主，针对女性导演电影中的女性视角与女性意识进行分析。

徐静蕾（1974年4月16日-），生于北京，毕业于中国北京电影学院表演系，中国女演员、导演。与周迅、赵薇和章子怡并称为中国四大花旦。徐静蕾自完成从演员到导演的蜕变之后，为观众呈现了《我和爸爸》（2003），《一个陌生女人的来信》（2004），《杜拉拉升职记》（2010）等作品，在这作品中她展现了自己在影像风格、审美追求上的多方面尝试。在徐静蕾影片中，女性一直都是绝对的主体，电影往往围绕这一主体展开叙述。同时，这些角色与主人公之间的戏剧冲突，推动情节的发展，所以解读其影片中的人物关系非常重要。在徐静蕾影片中，人物关系与女性在社会上扮演的角色有关。其中以三种关系为主：冲突与温情并存的家庭关系、执著与纠结的两性关系、含蓄与暧昧的职场关系。女性所特有的人生经验的体察和书写一直贯穿于徐静蕾的作品之中，在表现女性意识和

女性生活上，徐静蕾已经形成了自成一派的影像叙事体系。导演关切人的生存境遇，往往更能与受众之间制造出碰撞和共鸣，甚至能够唤起沉睡的人间真情。

马俪文（1971年- ），原名马晓颖，江西人，在哈尔滨长大，中国电影导演、编剧。毕业于中央戏剧学院导演班。马俪文导演在新世纪华语影坛创作表现较为突出，她在自己的电影作品中，以一位女性导演的身份，用镜像语言对女性自我意识进行大胆探讨，聚焦女性的内心和情感世界，她创作的影像作品不管是在商业票房还是艺术评价上都获得了不俗的反响。西方女性学家们把男性和女性当成相互分离的独立存在，并认为男女关系是为了占领稀少资源而相互排斥、相互竞争、相互斗争的关系。与西方女性学不同，马俪文在其电影叙事中，更多体现了东方文化中的女性审美倾向，提倡建立一个平等、尊重个性的整体性世界。她的电影打破了以往照搬西方理论的惯例，呈现出了独特的东方女性话语体系。

李玉（1973年12月2日- ），生于山东邹平。她是中国大陆女性电影导演和编剧的一个。李玉作为新生代导演中的代表人物，经由前五部电影奠定的基础，已经逐步确立了自己的美学风格和个人特色。本论文旨在李玉影片中，从女性形象的重构、主线设置的变更以及结局设置等角度来探讨李玉的女性意识的彰显。李玉的电影诸如《红颜》(2005),《观音山》(2010),《苹果》(2007),《二次曝光》(2012) 等等都是以女性视角来叙述女性的心理状况以及生存状态，其中体现了鲜明的女性意识和女性主义立场，但她并未完全忽略男性的意志。比如说在《万物生长》(2015) 里，则是以一个成年男性的视角展开叙事。李玉以男性视角来叙述他的成长故事，在其电

影作品序列中无疑是异质的，因此我们应该好好得考虑导演用的叙述技巧。

影片叙事策略的运用是影片展现女性导演思想的关键所在。以具体影片为切入点，从叙事视角、叙事线索、叙事空间三个角度探究70后女性导演叙事策略在其创作的前期和后期转变的具体体现，结果表明：70后女性导演在其创作的前期和后期，叙事策略发生了根本性的转变，即叙事视角由边缘人物转向大众人物，叙事线索从单线转变为多线，叙事空间从封闭的空间走向与开放相结合的叙事空间。这些变化是70后女性导演在电影市场商业化影响下的适应与妥协，虽为她们带来了丰厚的经济效益，但其影片的立足点是否依旧能够体现女性主义思想的感召及女性意识的自主觉醒，则值得人们进一步思考。单独分析电影中采用的技术叙事元素和策略，可以使我们将导演的选择与她所从事的社会文化领域以及他所面对的自我联系起来。用别的话，对学者来说，影片叙事策略的运用是必须得考的一个方面以便懂得女性导演最深的一寓意。

综上所述，尽管取得了许多成功，但不幸的是中国的女制片人却很少受到研究人员的关注。我的研究目的是展示中国女性电影在近几十年中的发展，重点是从2000年代开始的制作，分析了代表商业电影院和独立电影院的“现代女性”新拓扑的特殊性和争议性。

INDICE

INTRODUZIONE..... 14

CAPITOLO 1 : COSCIENZA DI GENERE E IDENTITÀ FEMMINILE NEL CINEMA CINESE DELLE REGISTE DI SESTA GENERAZIONE

1. IL FILM FEMMINILE

<i>1.1 Discorso di genere e identità del sé nella Cina moderna.....</i>	<i>18</i>
<i>1.2 Coscienza femminile e identità di sé</i>	<i>21</i>
<i>1.3 Il cinema cinese di sesta generazione (femminile).....</i>	<i>23</i>
<i>1.4 Una breve introduzione al concetto di film al femminile.....</i>	<i>24</i>
<i>1.5 L'esperienza estetica dei film femminili.....</i>	<i>26</i>
<i>1.6 La connotazione dell'immagine della madre nei film delle registe di sesta generazione...27</i>	

2. STRATEGIE NARRATIVE

<i>2.1 Introduzione.....</i>	<i>34</i>
<i>2.2 Definizione di strategia narrativa.....</i>	<i>35</i>
<i>2.3 Temi e caratteristiche creative di registe donne nate negli anni settanta.....</i>	<i>37</i>
<i>2.4 Il cambiamento nella prospettiva narrativa.....</i>	<i>39</i>
<i>2.5 I molteplici indizi narrativi.....</i>	<i>43</i>
<i>2.6 Diversificazione dello spazio narrativo.....</i>	<i>44</i>

3. CONFRONTO CON LA CONTROPARTE MASCHILE

<i>3.1 Introduzione.....</i>	<i>48</i>
<i>3.2 La psicoanalisi nel film.....</i>	<i>49</i>
<i>3.3 Xie Jin e la donna della rivoluzione.....</i>	<i>53</i>

3.4 Zhang Yimou e la bellezza estetica.....	57
3.5 Lou Ye e la donna moderna.....	59
3.6 Confronto.....	62

CAPITOLO 2: LA DONNA NEL CINEMA COMMERCIALE

1. XU JINGLEI: LA DONNA E L'AMORE

1.1 Il background di Xu Jinglei.....	65
1.2 La donna di Xu Jinglei.....	66
1.3 Il femminismo di Xu Jinglei.....	69
1.4 Introduzione al film "Letter from an unknown woman".....	70
1.5 Sinossi.....	71
1.6 Analisi.....	72
1.7 Musica e immagine.....	74
1.8 L'amore e il matrimonio.....	75
1.9 Confronto con l'autore.....	77
1.10 La visione di Xu Jinglei.....	80
1.11 Contraddizioni.....	81
1.12 Conclusione.....	83

2. MA LIWEN: MADRI E FIGLIE

2.1 Il background di Ma Liwen.....	85
2.2 La donna di Ma Liwen.....	86
2.3 Il femminismo di Ma Liwen.....	87
2.4 Introduzione al film "Gone is the one who held me dearest in the world".....	91
2.5 Sinossi.....	92
2.6 Analisi.....	93
2.7 Strategie narrative.....	95

2.8 <i>La coscienza femminile: inquadrature, ambientazioni e costumi</i>	98
2.9 <i>Amore e odio</i>	101
2.10 <i>Conclusione</i>	103

CAPITOLO 3: LA FIGURA FEMMINILE NEL CINEMA INDIPENDENTE

1. LI YU: TRA DESIDERIO E INQUIETUDINE

1.1 <i>Il background di Li Yu</i>	104
1.2 <i>La donna di Li Yu</i>	105
1.3 <i>Il femminismo di Li Yu</i>	106
1.4 <i>Introduzione al film “Lost in Beijing”</i>	108
1.5 <i>Sinossi</i>	110
1.6 <i>Analisi</i>	111
1.7 <i>La città</i>	112
1.8 <i>Le relazioni intime all’interno del film</i>	113
1.9 <i>Il matrimonio</i>	115
1.10 <i>Conclusione</i>	117

2. ALLA RICERCA DEL SE’

2.1 <i>Introduzione al film “Buddha Mountain”</i>	120
2.2 <i>Sinossi</i>	121
2.3 <i>La musica</i>	122
2.4 <i>La simbologia nascosta</i>	124
2.5 <i>Il rapporto con i genitori</i>	125
2.6 <i>La rinnovata fiducia nell’uomo e la forza celata in ogni donna</i>	128
2.7 <i>Conclusione</i>	131

3. LI YU NEL PANORAMA COMMERCIALE

<i>3.1 Introduzione al film “Ever since we love”</i>	134
<i>3.2 Sinossi</i>	135
<i>3.3 Analisi</i>	136
<i>3.4 Tre donne: l’amore di Qui Shui</i>	137
<i>3.5 La prospettiva</i>	141
<i>3.6 Feng Tang: confronto con l’autore</i>	146
<i>3.7 Conclusione</i>	149

CONCLUSIONI FINALI	151
--------------------	-----

FONTI BIBLIOGRAFICHE

- Fonti Inglesi.....	153
- Fonti Cinesi.....	156

FILMOGRAFIA

INTRODUZIONE

Il critico cinematografico francese *Regis Bergeron* una volta disse: “Ciò che più impressiona l'Occidente del cinema cinese è il suo realismo contemporaneo”¹, un realismo che si può facilmente riconoscere nelle produzioni dei cineasti cinesi della cosiddetta “sesta generazione” (post-1990). I loro film si concentrano principalmente su questioni controverse nella Cina contemporanea e condividono un senso della realtà concreto e senza filtri, per raccontare storie sulle difficoltà della vita quotidiana. Questo stile è stato sviluppato ed esplorato in modo estremamente innovativo dal Neorealismo italiano di grandi nomi come *Roberto Rossellini* e *Vittorio De Sica*, un movimento cinematografico caratterizzato da storie incentrate sulla vita di persone comuni, spesso in condizioni economiche e sociali instabili, tra ingiustizia, povertà e oppressione. L'obiettivo del Neorealismo era quello di creare una cultura cinematografica senza illusioni, che aiutasse gli spettatori a riflettere sulla loro situazione prima all'interno di un film e poi al di fuori di una sala cinematografica.² Il desiderio di dare spunto ad una riflessione è comune sia ai registi italiani che a quelli cinesi, come la volontà di dare il proprio contributo allo sviluppo sociale nella propria nazione. Per quanto riguarda, invece, la produzione femminile nello specifico, le registe donne in Cina hanno ricevuto relativamente poca attenzione da parte dei ricercatori, nonostante i numerosi successi, e le fonti scritte tendono per lo più a generalizzare il cinema femminile o a concentrarsi solamente sul settore commerciale, tralasciando quello indipendente. Sebbene l'opinione comune sia forse quella di considerare i film diretti da registe donne una minoranza all'interno di un ambiente da sempre dominato dal sesso maschile, un grande successo al botteghino non è l'obiettivo finale che queste donne si pongono. Con il termine “cinema femminile” si intende un'insieme di opere realizzate da registe donne, non nello specifico per un pubblico esclusivamente femminile, che esaminano temi come la manifestazione della coscienza femminile e la creazione di un'identità di genere personale.³ Per la mia ricerca, ho

¹ Zhong Dafeng and Li Ershi, “*China in the Movies (1978-2006)*”, Beijing: Xinxing Chubanshe, 2007

² Jie, Lu. “*Walking on the Margins: From Italian Neorealism to Contemporary Chinese Sixth Generation.*” *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 2014, Web. Maggio 2017

³ Mayne, J. “*The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema.*”, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. Web. Aprile 2017.

selezionato un gruppo di film diretti da registi di sesta generazione che possono essere approssimativamente suddivisi in due categorie: cinema del settore commerciale e cinema del settore indipendente. Dal settore indipendente ho selezionato “*Lost in Beijing*” (2007), “*Buddha Mountain*” (2010) ed “*Ever since we love*” (2015) di *Li Yu*, mentre dal settore commerciale ho selezionato “*Letter From an Unknown Woman*” (2004) di *Xu Jinglei* e “*Gone is the one who held me dearest in the world*” (2002) di *Ma Liwen*. Per questo studio, ho deciso di adottare un approccio socio-semiotico per un'analisi visiva dei diversi elementi caratteristici di ogni pellicola, al fine di determinare se e come i suddetti film rendono manifesta la coscienza femminile e il desiderio di indipendenza di una donna. La semiotica sociale è incentrata sulla questione di come io, spettatore, vengo posizionato rispetto al film in questione, e di come percepisco certi comportamenti, certi dialoghi nonché valori sociali promossi in modo differente rispetto ad altri elementi, negando, di conseguenza, che ci sia un divario tra il soggetto di partenza e il pubblico stesso.⁴ Analizzare distintamente elementi e strategie tecnico-narrative adottate in un film permette di relazionare le scelte di un regista al campo socioculturale in cui opera e a cui si rivolge. Lo scopo di questa mia ricerca è comprendere con quali modalità le registi che ho scelto riescano a dare espressione alla psicologia e alla comprensione del sé dei personaggi femminili nei loro film e come queste strategie possano differire nel settore commerciale rispetto a quello indipendente. Molti critici sostengono che il primo mostri un'immagine ideale di donna più legata alla tradizione, lasciando poco spazio alla sua coscienza interiore, mentre quello indipendente sia un settore di sperimentazione e di libertà, anche se queste non sono verità assolute. L'appartenere all'uno o all'altro settore non compromette la prospettiva femminile che ogni regista imprime sulla sua opera e, nel contesto storico contemporaneo della Cina, la libertà di espressione è spesso relativa. In ogni caso, entrambe queste categorie possono fare chiarezza sulla situazione femminile nella Cina contemporanea e dar voce a tutte coloro che cercano una via d'uscita da quella parte sottostimata della società.

Per comprendere a pieno il significato che determinate scelte stilistiche possono avere all'interno di un film nel panorama cinematografico cinese, bisogna per prima cosa stabilire una definizione di ciò che, a livello contenutistico e non, identifica ognuno dei due settori. I film di case di produzione indipendenti vedono trasparire maggiormente lo stile personale del

⁴ Van Leeuwen, Theo and Carey Jewitt, “*Handbook of Visual Analysis*”, London: SAGE Publications Ltd, 2001

regista e la sua visione artistica, ma vengono realizzati con un budget molto limitato. Poiché spesso e volentieri affrontano argomenti delicati, la maggior parte di essi è vietata dalla SARFT⁵ e pertanto non può essere ufficialmente proiettata nei cinema cinesi. Questi film sono realizzati al di fuori del sistema di produzione ufficiale e quindi non sono tenuti a sottostare alla sua censura ideologica. L'intolleranza ufficiale nei confronti di questi film e la mancanza di sistemi di distribuzione alternativi in Cina spesso costringe questi registi a cercare il riconoscimento attraverso canali internazionali. Questo gruppo sembra incarnare un'identità bilaterale: una minoranza da evitare all'interno della produzione tradizionale e una perla rara agli occhi dei critici di occidente. Così, mentre sono ardentemente ricercati da festival internazionali e rassegne d'essai, i loro film risultano inaccessibili al pubblico cinese, soggetto e destinatario delle opere. Il settore commerciale, invece, si occupa della produzione cosiddetta "ufficiale", definita più di una volta come un'attività reciprocamente vantaggiosa per tutti i soggetti coinvolti: il partito-stato, i registi e i consumatori. Questi film godono dell'approvazione di tutte le autorità governative in quanto seguono una linea di condotta, nei temi scelti e nel modo in cui vengono rappresentati, che è ritenuta adeguata e forniscono un contributo positivo alla società. Tendono a non affrontare apertamente e in modo diretto argomenti come ad esempio l'abuso di alcol, la prostituzione o l'aborto, che potrebbero influenzare negativamente il pubblico. I confini di questi due settori, tuttavia, non sono mura invalicabili e talvolta può capitare che ci siano registi che potrebbero appartenere all'una come all'altra categoria. Sebbene sia nell'indole di registi indipendenti agire in modo defilato dal sistema di produzione ufficiale, molti hanno riconosciuto in alcuni film una tendenza commerciale che enfatizza il profitto di mercato e l'accoglienza del pubblico. Un'esempio valido di questa ambiguità è *Li Yu*, una regista controversa di cui mi permetterò di analizzare parte della sua produzione nel corso del terzo capitolo. Recentemente, alcuni critici l'hanno annoverata come appartenente al settore commerciale del cinema, ma i suoi film restano un prodotto della Laurel Films, una società di produzione indipendente di Pechino, e i contenuti delle sue prime opere, che spaziano dall'omosessualità all'abuso femminile, si trovano nettamente in contrasto con ciò che è considerato "accettabile" dalle norme vigenti nel paese. In conclusione, lo scopo della mia ricerca è mostrare l'evoluzione del cinema femminile cinese degli ultimi decenni, concentrandomi sulle produzioni dagli anni 2000 in poi,

⁵ "State Administration of Radio, Film and Television", ovvero amministrazione statale di radio, film e televisione.

analizzando particolarità e controversie della nuova topologia di “donna moderna” che caratterizza ognuno dei due settori.

CAPITOLO 1

COSCIENZA DI GENERE E IDENTITÀ FEMMINILE NEL CINEMA CINESE DELLE REGISTE DI SESTA GENERAZIONE

1. IL FILM FEMMINILE

1.1 Discorso di genere e identità del sé nella Cina moderna

Secondo alcuni studiosi, quando si fa riferimento al mondo del cinema cinese le questioni di genere non sono semplicemente un derivato di differenze sessuali, ma piuttosto direttamente incorporate nel discorso sul “*nation building*”.⁶ Mentre genere e nazione si intrecciano, i quesiti sull'identità personale e le diversità sociali si complicano, rimanendo indistinti e ambivalenti poiché il complesso di genere-nazione cambia insieme alle transizioni sociali. Il cinema femminile cinese nell'era post-socialista è modellato su questa grande narrativa per la “costruzione di una nazione stabile”, che dà priorità allo sviluppo economico, alla commercializzazione transnazionale, al consumismo individuale e all'urbanizzazione. Di conseguenza, diventa anche un luogo figurato in cui il discorso culturale cerca di mediare tra le diversificate identità di genere presenti e strutturare una nuova soggettività attraverso la rappresentazione visiva di personaggi femminili⁷. La situazione post-socialista in Cina, quindi, non si riferisce solo a un periodo storico che inizia all'incirca negli anni ottanta e continua fino al ventunesimo secolo, quando la Cina ha assistito a uno sviluppo economico e una modernizzazione industriale senza precedenti, ma anche a una politica culturale in cui il residuo passato socialista e l'emergente presente capitalista inventano nuovi immaginari di una società di transizione.

⁶ “Nation building”: discorso politico e ideologico che mira a costruire uno Stato unito, che in questo caso contenga un'identità nazionale cinese Han predominante in grado di portare la Cina alla stabilità economica e di garantirne un'immagine forte nel panorama mondiale.

⁷ Noortje, S. “*Gendered Self-Consciousness in China's Sixth Generation Women's Cinema: a social semiotic analysis of female consciousness and self-identity in films from the independent and commercial sector*”. MA thesis, Asian Studies, China Studies. Leiden University, 2017

In questo senso, le rappresentazioni cinematografiche dell'identità femminile negli ultimi decenni, contestualizzate all'interno di questa priorità post-socialista della globalizzazione economica e del consumismo urbano, evidenziano il crescente significato sociale ed economico di quella che viene comunemente chiamata “*Office Lady*”⁸. Rappresentare esteticamente una parte desiderabile della forza lavoro in questa economia di mercato è un compito affidato a donne professioniste provenienti da famiglie della classe media che sono ben istruite, lavorano sodo e vivono in un ambiente urbano. Questa immagine continua il discorso di genere politicamente corretto e ufficiale dell'era Maoista, che enfatizzava l'uguaglianza di genere e i diritti delle donne con slogan che sono rimasti scolpiti nella storia come “Le donne sostengono l'altra meta del cielo”⁹. Eppure questo femminismo urbano cinematografico si dimostra, in parte, inadeguato, poiché il divario sempre più ampio tra l'urbano e il rurale, a livello di condizioni sociali, economiche, politiche e culturali, rende il concetto di “cinema femminile” ingannevolmente omogeneo. La maggioranza delle donne cinesi, proprio come la maggioranza dell'intera popolazione cinese, vive in aree rurali o piccole città, lontane ed escluse dai centri economici e sociopolitici come *Pechino* e *Shanghai*. Rispetto alla loro controparte più fortunata in città, le donne delle aree rurali e delle regioni sottosviluppate godono di meno mobilità sociale e comfort materiale a causa della barriera di classe. Vivendo sotto la doppia ombra dell'espansione urbana e del rapido consumismo transnazionale, le donne che vengono in città dalle aree rurali e dai piccoli centri sono limitate dal rigido sistema dell'*hukou* (户口)¹⁰ e alienate dai loro goffi dialetti provinciali. Le lavoratrici migranti sono quindi in parte private dei loro diritti civili durante un processo di urbanizzazione incorporato nell'iniziativa di “*nation building*” e sono di conseguenza invisibili ad un cinema popolare che esalta la globalizzazione e il transnazionalismo. Tali disuguaglianze geo-economiche, sociali, antropologiche e politiche caratterizzano la realtà sociale della maggioranza delle donne cinesi che vivono in un ambiente non urbano e che raramente ottengono una rappresentazione visiva commerciale o anche semplicemente televisiva. Come risultato, i loro desideri, le loro paure, l'identità

⁸ Abbreviata in OL, 女白领, nǚ bǎilǐng, che letteralmente indica i “colletti bianchi” di sesso femminile.

⁹ 妇女能顶半边天; pinyin: fùnǚ néng dǐng bànbiāntiān.

¹⁰ Hukou: sistema di registrazione familiare che classifica ogni individuo, fin dalla nascita, sulla base di una serie di parametri, tra cui provenienza (rurale o urbana), indirizzo, professione, etnia e religione, ancorandone l'accesso ai servizi essenziali al luogo d'origine.

sociale e la coscienza di genere diventano non solo invisibili ma anche irrilevanti nello sviluppo culturale e nell'articolazione del discorso femminile. Una rappresentazione così stereotipata dell'eterogeneità nel genere femminile in Cina come avviene soprattutto nel settore commerciale del cinema, che si concentra solamente sugli elementi che possono offrire un valore aggiunto all'immagine del paese, è determinata da un discorso di transnazionalismo. Come afferma la studiosa *Pratibha Parmar*, le ricostruzioni mediatiche delle donne asiatiche sono politicamente contestualizzate e organizzate, nel senso che mentre le donne occidentali sono spesso visibili attraverso le immagini fornite dalla pubblicità di massa e dai media popolari, le donne asiatiche o rimangono invisibili o appaiono all'interno di modalità particolari di discussioni che utilizzano ruoli di genere pre-accordati derivanti da una tradizione che non può essere messa in discussione¹¹. A causa di questo genere di restrizioni e del fatto che le donne stesse in Cina, comprese le registe, mostrassero poco interesse verso l'affermazione dei propri diritti o verso il femminismo nella sua forma occidentale, l'industria cinematografica ha cominciato gradualmente a sentire il bisogno di creare un nuovo femminismo espressivo, che visualizzi e coinvolga le condizioni frammentate e diversificate delle donne cinesi. Un numero crescente di film caratterizzati da questo femminismo alternativo di stampo asiatico ha recentemente dato un nuovo volto ai personaggi femminili e rivoluzionato la loro percezione da parte del pubblico, anche se la maggior parte di essi è sprofondata nell'anonimato a causa della poca attenzione critica e delle trascurabili entrate al botteghino.

Il processo di standardizzazione del genere in Cina mette le donne in primo piano come simbolo individuale di femminilità ma cerca di cancellare un'identità d'insieme: le donne nei limiti del discorso patriarcale non hanno gli strumenti necessari per concepire se stesse o per essere concepite dagli altri senza incontrare ostacoli dai parametri consentiti loro come uomini di secondo livello. L'aggettivo "femminile" viene assimilato al concetto di "non maschile" e quindi l'essere donna non implica un'identità a se stante ma esiste solo se messo in relazione all'uomo come suo opposto. La differenza di genere all'interno della società da un lato può avere, quindi, una connotazione negativa legata alla discriminazione nei confronti di una delle due parti, ma dall'altro una genuina distinzione tra i sessi può essere di utilità al corretto sviluppo sociale. Prendendo in considerazione il caso cinese, negli ultimi decenni le

¹¹ Parmar, P, "*Hateful Contraries: Media Images of Asian Women*". In: Jones, A (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 2010

donne hanno sentito il bisogno di creare un nuovo immaginario simbolico femminile in grado di valorizzarle come meritano e di aiutarle ad affermare la propria identità. Questo desiderio colpisce anche l'industria del cinema, dove troviamo registe come *Ma Liwen* e *Li Yu*, il cui impegno lavorativo nel creare le condizioni necessarie per un graduale risveglio della coscienza femminile delle donne cinesi è innegabile. Genere e identità personale sono due concetti interconnessi che si esprimono attraverso il comportamento, l'aspetto e le interazioni con l'altro. Il "sé" individuale e la crescita personale svolgono un ruolo importante nella moderna trasformazione culturale e sociale della Cina post-maoista constatando che, accanto alla commercializzazione e all'urbanizzazione, l'etica di responsabilità orientata alla famiglia e modellata dai principi confuciani e socialisti del collettivismo è stata sostituita con il tempo da un'enfasi sull'autonomia nel completamento di sé¹². Questa svolta individualista è considerata da molti come il prodotto dell'incontro-scontro tra un mercato neoliberista deregolamentato e il desiderio di controllo del Partito Comunista, che unisce l'indipendenza personale al senso di iniziativa e alla fiducia in se stessi. L'eccellenza e la competitività sono caratteristiche che negli ultimi anni sono state specificatamente associate a termini accademici nel sistema educativo e risultati socioeconomici nel mercato del lavoro. Tuttavia, valori come indipendenza ed eccellenza sono ancora per lo più considerati dominio degli uomini, meno appropriati per definire una donna nella società cinese moderna, ed è proprio questo uno dei punti di partenza nella questione del femminismo in Cina, ovvero riconoscere lo scoraggiamento dell'indipendenza e dell'eccellenza delle donne come un ostacolo chiave all'uguaglianza di genere.

1.2 Coscienza femminile e identità di sé

La coscienza femminile è un concetto emerso originariamente nella letteratura occidentale del diciottesimo secolo, in scritti di autori come *Mary Wollstonecraft* (1759-1797) e *Jane Austen* (1775-1817). È un elemento di estrema importanza per giudicare il valore dell'impatto sociale che un'opera può riscontrare sul pubblico che ne fruisce ed ha la sua fonte teorica nell'ideologia femminista, anche se in questa analisi cercherò di non

¹² Jinhua, Li. "In Search of an Alternative Feminist Cinema: Gender, Crisis, and the Cultural Discourse of Nation Building in Chinese Independent Films". ASIANetwork Exchange, 2017

concentrarmi sulla pura teoria del femminismo ma piuttosto sugli elementi che contraddistinguono le registe cinesi nell'esprimere la loro prospettiva femminile. La mia intenzione è quella di proporre una discussione su film che enfatizzano l'interiorità dei personaggi femminili invece del loro aspetto fisico, che cercano di offrire al pubblico qualcosa di nuovo e innovativo in termini di rappresentazione della coscienza femminile oppure che trattano questa soggettività in modo più tradizionale. Ognuno dei ruoli che analizzerò attraverserà nel corso del film un processo di crescita personale che li porterà ad approfondire giorno dopo giorno la conoscenza di se stessi ed arrivare infine ad una coscienza di sé e del suo ruolo di donna, che si tratti di una figlia, una madre o un'amante. In breve, la coscienza femminile nei film ha a che fare con l'importanza data dal regista, uomo o donna, allo sviluppo dei ruoli femminili nella loro soggettività e nella loro identità. Naturalmente, senza nulla togliere ai registi di sesso maschile, i moti dell'animo di una donna possono essere compresi più facilmente da chi è loro vicino in termini di inclinazione psicologica ed esperienza di vita, ovvero da una donna stessa. La coscienza femminile è più visibile quando al centro del film la soggettività e la prospettiva femminile si manifestano attraverso narrazione, tecniche di ripresa e messa in scena, poiché, come vedremo in seguito, sono questi gli elementi di cui una regista può servirsi per esaltare la storia che riprende attraverso la sua telecamera.

Per citare un esempio stilistico, espressione della coscienza femminile nel film "*Buddha Mountain*" (2010) diretto da *Li Yu* è lampante e mostra una piena consapevolezza nell'opera della regista del ritratto ideale di donna che intendeva presentare. Nel film, la protagonista, *Nan Feng*, è una ragazza che sa osare. A differenza dei personaggi femminili tradizionali, è più risoluta e coraggiosa, e manifesta spesso una forza d'animo che molti ruoli maschili non hanno. Alle spalle ha una storia familiare complessa dalla quale è fuggita per istinto di sopravvivenza, ma senza esserne scoraggiata: nella grande città ha trovato amici sinceri e un lavoro per mantenersi, sperimentando sia l'amore che una grande delusione. La trama vede esitazione nelle azioni di *Ding Bo*, il ragazzo di cui è innamorata, quando invece non vi sono dubbi o indecisioni in *Nan Feng*, che lascia al suo cuore la libertà di amare. *Li Yu* sceglie quindi di rappresentare un'ideale di donna forte ed emancipato, in grado di scegliere autonomamente come disporre della sua vita e di non soccombere all'amore per un uomo a discapito della sua felicità.

1.3 Il cinema cinese di sesta generazione (femminile)

Il termine “sesta generazione” di registi cinesi è inteso a classificare un gruppo di uomini e donne che realizzano film a partire dagli anni novanta e si concentrano principalmente sulle difficoltà e sui conflitti sociali della Cina contemporanea. Temi come prostituzione, disoccupazione, abusi di droga e alcol e aborto non vengono accantonati da questi registi, le cui opere sono spesso inserite nel settore cinematografico indipendente. Tra di loro troviamo i nomi di *Jia Zhangke*, *Zhang Yuan*, e *Li Yang*, ma questa è una generazione che include anche un gruppo molto vario di donne, come ad esempio *Li Yu*, *Xu Jinglei*, *Xu Anhua*, *Peng Xiaolian* e *Ma Liwen*, che ha attirato l’attenzione di critici sia occidentali che asiatici¹³. Questi hanno discusso i loro film da varie prospettive, analizzandoli nella loro composizione tecnica ma soprattutto nel contenuto sociale e nella rappresentazione della figura femminile. Rilevanti sono gli studi di *Lara Vanderstaay*, ad esempio, secondo la quale queste registe, in modo più o meno audace, realizzano film che mostrano una nuova forma di coscienza femminile¹⁴. Altri invece affermano che i personaggi del cinema femminile rimangono comunque oggetti per gli occhi del pubblico, che manchi ancora una vera e propria prospettiva femminile oppure che nei film realizzati da queste registe si possa trovare prova di una coscienza femminile. Ciò che non si può negare è che questi film condividono determinate caratteristiche nello stile e nella realizzazione, come l’enfasi emotiva per dare una spinta alla narrazione, la maniacale attenzione per i dettagli o il desiderio di creare immagini esteticamente gradevoli ma allo stesso tempo ancorate al realismo. Queste donne raccontano le storie dal loro punto di vista, discutendo di relazioni familiari, mostrando nuove interpretazioni dell’amore, rifiutando l’oggettivazione femminile ma senza risparmiare un lieve sarcasmo quando scelgono invece di utilizzarla.

La sesta generazione a cui mi sto riferendo sostiene il carattere individuale di ogni regista e la loro spontaneità creativa, anche se la sua effettiva esistenza viene spesso messa in discussione. Da un lato, non sembra esserci una drastica differenza cinematografica tra la quinta e la sesta generazione mentre dall’altro quella del cinema cinese è un’industria che ha

¹³ Ibid.

¹⁴ Vanderstaay, L. “*Female consciousness in contemporary Chinese women directors' films: A case study of Ma Xiaoying's Gone is the One Who Held Me Dearest in the World*”. *Intersections: Gender, History and Culture in Asia and the Pacific*, 2008

affrontato un cambiamento così rapido che negli anni a venire l'intero sistema delle generazioni sarà irrilevante. La formazione di un gruppo con una natura comune diventerà irrealizzabile e basare la sua realizzazione sull'anno di nascita o dell'inizio di produzione non ha un vero e proprio significato se le differenze stilistiche tra i membri saranno così importanti. Tuttavia, poiché il cinema cinese è generalmente indirizzato in termini di generazioni basate sugli anni di produzione, per il momento è comunque d'obbligo continuare a riferirsi ai registi cinesi utilizzando questo metodo.

1.4 Una breve introduzione al concetto di film al femminile

Come parte integrante della cultura popolare, il film mostra spesso scorci della vita sociale e delle emozioni che appartengono ad esperienze realistiche, inserendoli poi in atmosfere liriche con immagini vivide per plasmare il carattere dei suoi personaggi in modo che essi siano più vicini a chi li osserva. Sono una forma di espressione artistica in grado di fondersi con il tempo in cui prendono vita e perciò rappresentano un mezzo legittimo attraverso cui compiere un'analisi delle tendenze sociali¹⁵. La coscienza femminile è un concetto ideologico che non solo contiene una connotazione di genere, ma ha anche un significato sociale e culturale molto ricco. I film femminili non rappresentano, quindi, solamente una nuova forma estetica del film, ma, essendo profondamente legati alla volontà di risvegliare questa coscienza, offrono spunti molto importanti per seguire l'evoluzione della figura della donna in Cina sia nella realtà che nell'immaginario comune. Pertanto, esplorarli da ogni prospettiva è d'obbligo se si desidera trovare un'alternativa allo stile narrativo dei film tradizionali. Per prima cosa è necessario definire chiaramente che cosa si intende per "film femminile". Dal punto di vista della produzione, un film che manifesta l'immagine femminile come corpo principale della narrazione e il risveglio della coscienza autonoma delle donne insieme alla realizzazione di una identità soggettiva come fine ultimo per la liberazione emotiva di genere può essere incluso in questa categoria, indipendentemente dal fatto che il regista sia un uomo o una donna. Tuttavia, la maggior parte dei film sono ancora

¹⁵ Tian Shuang, 田爽; "Tànxī guóchǎn nǚxìng diànyǐng de chéngzhǎng xùshì", "探析国产女性电影的成长叙事" (Analisi sullo sviluppo narrativo dei film cosiddetti "domestici" delle registe donne), Zhejiang Institute of Media and Communication, Zhejiang Hangzhou, 2019

creati da una prospettiva maschile e faticano ad esprimere oggettivamente la psicologia femminile e pertanto è la produzione di registe donne al avere il merito di comprendere profondamente lo stato e la situazione sociale delle donne e di esprimere la loro natura.

L'espressione del movimento femminista nella tradizione cinematografica può essere rappresentata in ogni cultura dai film femminili, anche se le eccezioni a questa tesi sono molte. Prendendo ad esempio nel caso cinese, i film femminili non sono necessariamente "femministi" in quanto spesso non è riscontrabile in essi il contenuto politico e ideologico che caratterizza il movimento e non vi è impegno da parte delle registe nel portare avanti un conflitto aperto con la controparte maschile. Secondo i modelli cinematografici tradizionali, soprattutto in quello hollywoodiano, questo genere di film è spesso utilizzato per esporre la natura anti-femminile dell'ideologia sociale che vede la donna come secondaria, sottomessa e dipendente. Nella produzione cinese, invece, troviamo ruoli femminili che dimostrano tenacia e grande forza d'animo, in contrapposizione a uomini dalla figura e dal carattere quasi inesistente, descritti non in una connotazione negativa ma privati dell'autorità e della forza che tradizionalmente è loro propria¹⁶. I film femminili contemporanei cinesi hanno attraversato diverse fasi di sviluppo. In quella iniziale, che va all'incirca dagli anni cinquanta agli anni sessanta, appare il primo piccolo gruppo di registe donne che mettono in scena una serie di personaggi femminili conservatori, che spesso si muovono nell'ombra travestendosi da uomini ma che riescono a far percepire il primo barlume di cambiamento. In questo caso i film realizzati sono simili nel complesso a quelli diretti da uomini e l'innovazione è in realtà una semplice sostituzione: i personaggi che prima erano uomini diventano invece donne, ma si concentrano sempre su temi tradizionali spesso legati alla rivoluzione. La fase di sviluppo che occupa il periodo tra gli anni ottanta e novanta è quella in cui i film femminili creano immagini innovative grazie alla sempre maggiore integrazione dei principi femministi nella cultura cinese e si riesce in questo modo a far crescere velocemente la produzione. L'ultima fase, quella della maturità, che ha il suo inizio nel ventunesimo secolo riesce a sviluppare in modo brillante i temi più differenti: le idee creative e la coscienza femminile sono diventate più mature e le registe hanno imboccato la giusta direzione per risvegliare un senso di identità comune nelle donne cinesi.

¹⁶ Ibid.

1.5 L'esperienza estetica dei film femminili

In quanto forma d'arte moderna, il film presta molta attenzione agli effetti visivi e uditivi delle proprie immagini, che consentono alle persone di sperimentare un mondo di finzione nella loro realtà. I film non richiedono solo alle persone di esprimersi davanti alla telecamera, ma anche che le stesse utilizzino le telecamere per descrivere il mondo oggettivo. Come parte integrante dell'intrattenimento culturale, i film influenzano sia la parte emotiva che quella razionale degli spettatori, utilizzando la tecnologia per esprimere le loro idee, i loro dubbi e la loro visione della realtà. Parlando di film femminili, creati dalle donne per le donne, il loro pregio è cercare di rompere l'egemonia del discorso maschile, che è dominante, perseguendo la vera esperienza emotiva delle donne plasmandone una nuova identità.

Lo stile estetico dei film femminili differisce dagli altri principalmente nello scopo e di conseguenza nella forma. Se l'obiettivo di queste registe è liberare i ruoli femminili dal giogo di strumentalizzazione e manipolazione della loro immagine in cui sono rinchiusi, allora il linguaggio dell'obbiettivo, la performance, le musiche o la narrazione saranno utilizzati in funzione di questo fine¹⁷. Film d'arte e film commerciali hanno in sé una connessione naturale, ma per quanto riguarda i primi, che sono rivolti ad un pubblico relativamente ristretto, il loro pregio è rafforzare il concetto di libertà e indipendenza della donna. Hanno una piattaforma creativa estremamente ampia in termini di stile, immagine e forma e sperano con questa di superare i vincoli del classicismo. Offrono al pubblico uno spazio di analisi su più livelli e da più prospettive e utilizzano musica, letteratura, teatro e altri elementi per mostrare che anche le donne sono molto capaci in questo campo e che la loro sensibilità non è da sottovalutare. Se parliamo invece di film femminili nell'universo del settore commerciale, possiamo affermare che essi abbiano colto i migliori elementi possibili da questa categoria senza però rimanere ancorati al classico modello del film commerciale. In breve, i film di intrattenimento commerciale e i film femminili, anche se apparentemente non sembrano avere molte caratteristiche in comune, hanno instaurato con il tempo una relazione di mutua collaborazione. Nonostante questo settore sia governato principalmente da standard maschili, con l'integrazione del femminismo e quindi di una maggiore consapevolezza di genere da parte delle donne si è cercato di andare oltre lo stereotipo comune della donna come

¹⁷ Ibid.

oggetto di desiderio dell'uomo per trasformare lo sguardo maschile nello sguardo di tutti. Dare l'opportunità alle donne di modificare il proprio destino con il duro lavoro, anche se solamente sullo schermo è il giusto input per dare inizio ad un cambiamento anche a livello sociale. I film femminili commerciali hanno permesso alle donne di interpretare ruoli differenti rispetto al passato e di avere iniziativa personale, mostrando tenacia ma anche una dolcezza che vuole trascendere le restrizioni di genere del grande schermo¹⁸.

Con il cambiare della società è cambiato anche il modo di fare film, naturalmente. Attraverso un continuo processo di apprendimento, registi di ogni genere cercano di risolvere le contraddizioni tra gruppi maschili e femminili al fine di promuovere un rapporto armonioso tra i sessi. In particolare, le produzioni che manifestano in modo più o meno evidente la coscienza del soggetto femminile come essere in grado di compiere scelte indipendenti è in aumento. Grazie a questo miglioramento, le circostanze di vita attuale delle donne, le emozioni interiori e l'identità spirituale femminile emergono maggiormente, in modo tale da sovrascrivere la vaga immagine tradizionale della donna cinese nel cinema. Nonostante in Cina il cinema sia ancora considerato territorio prevalentemente maschile, lo sviluppo di una produzione femminile è lento ma allo stesso tempo inevitabile. Negli ultimi anni, i professionisti del settore hanno vissuto una forte tendenza alla comprensione reciproca per trovare l'equilibrio necessario e dare ad ognuno il giusto spazio all'interno del ciclo di produzione.

1.6 La connotazione dell'immagine della madre nei film delle registe di sesta generazione

Come vedremo in seguito, l'ambiente familiare in cui ognuna delle registe si è formata è estremamente importante per comprendere cosa c'è all'origine del loro ideale di donna e delle loro scelte stilistiche. In particolar modo, quello che i loro film hanno in comune è la figura della "madre" come simbolo inequivocabile sia dell'oppressione che della liberazione della

¹⁸ Li Jianing, 李嘉宁; "Zhōngguó dāngxià nǚxìng diànyǐng de shěnměi jiědú", "中国当下女性电影的审美解读" (Un'interpretazione dell'estetica nei film femminili cinesi contemporanei), China University of Mining and Technology, 2019

donna¹⁹. Madri ribelli, madri come strumenti del patriarcato, madri confuse e donne che sono madri anche senza avere un legame di sangue: queste sono tutte immagini che mostrano connotazioni culturali e non interessanti, come l'espressione della delicatezza emotiva femminile, il celato desiderio di opposizione oppure la ricerca di autostima. Generalmente, il rapporto disarmonico tra i sessi ostacola la profonda esplorazione psicologica del ruolo della donna e ne influenza negativamente il fascino, ma grazie ai film femminili e all'opera di queste registe la situazione è migliorata a loro favore. Numerose sono le immagini femminili che popolano i film di queste registe, da ragazze adolescenti a donne in carriera, ma quella della "madre" non solo riflette il valore spirituale ed etico di una donna all'interno della società in un determinato ambiente storico, ma include anche la prospettiva personale delle registe. Per molto tempo la sua figura è stata regolata da un sistema semantico maschile che ha costruito un "mito materno" di abnegazione e dedizione disinteressata, che prendeva come suo punto di riferimento le aspettative che l'uomo aveva per un'ideale gerarchia dei generi. Nella produzione contemporanea, tuttavia, dove sono le donne stesse a dare voce alla loro realtà, ai personaggi femminili è stato affidato un ruolo differente, con nuove prospettive e nuove interpretazioni, rompendo la barriera delle narrazioni tradizionali.

Nel modello narrativo classico, il ruolo di moglie e in seguito madre è il massimo a cui una donna in età adulta può aspirare, che tuttalpiù può distaccarsi ed essere portatrice di un discorso politico in senso rivoluzionario. In queste immagini materne, le caratteristiche di genere delle donne sono state minimizzate o addirittura ignorate, poiché ciò che contano sono le sue connotazioni fisiologiche in quanto essere in grado di perpetrare la discendenza della famiglia. Nella produzione delle registe di sesta generazione, invece, l'immagine della madre appare sullo schermo con connotazioni più ricche e complesse, sviluppando modelli diversi in diverse direzioni. Dalla madre ribelle che si è liberata dall'oppressione patriarcale alla madre come strumento nelle mani dell'uomo, ognuna di queste registe cerca di imprimere negli occhi dello spettatore un'impressione diversa e raccontare la sua versione. La madre ribelle è colei che cerca di liberarsi dall'oppressione della comunità e del patriarcato per trovare la felicità ma anche l'indipendenza personale. La regista *Li Yu* presenta spesso questa tipologia di madre nei suoi film, come ad esempio in "*Lost in Beijing*" (2007), dove la protagonista è

¹⁹ Yang Haihong, Deng Juan; 阳海洪, 邓娟; "Lùn 21 shìjì nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng zhōng de mǔqīn xíngxiàng" "论21世纪女性导演电影中的母亲形象" (Sull'immagine della madre nei film delle registe nel 21 ° secolo), 2017

l'oggetto di un gioco di prepotenza tra il marito e l'uomo che ha abusato di lei in un momento di debolezza, del quale probabilmente aspetta il figlio. È una "bambola" che è rimasta vittima delle circostanze a cui è stato negato sia l'affetto che l'aiuto di cui aveva bisogno. Nonostante il torto subito e il suo coinvolgimento sia fisico che emotivo verso la situazione, le viene negata qualsiasi autonomia decisionale in quanto sono i due uomini ad accordarsi per una risoluzione pacifica. Alla nascita del bambino, tuttavia, la protagonista sceglie di non sottomettersi al loro volere, di prendere il figlio e i soldi guadagnati dal marito grazie all'accordo stipulato e di andarsene per sempre. La sua ribellione è un atto sia positivo che negativo: da un lato è significativa la sua presa di coscienza in virtù della felicità sua e del bambino, ma dall'altro è la scelta più rischiosa che una donna possa fare nella società cinese contemporanea. Nemmeno il film ci fa vedere come si conclude davvero la sua storia poiché, come quello di ogni altra donna che si trovi in una situazione simile, il suo futuro rimane un'incognita. La madre come strumento nelle mani dell'uomo che difende ciecamente l'istituzione del patriarcato, invece, è solitamente considerato un personaggio negativo, che si schiera con la società e non con altre donne. Nel film "*Dam street*" (2005), sempre diretto da *Li Yu*, la madre di una giovane ragazza il cui onore è stato macchiato da una gravidanza inaspettata non riesce a provare altro che vergogna per la figlia che ha osato rompere le regole. Il suo comportamento è sopraffatto da una coscienza morale maschile, che la spinge a rimproverare la figlia di fronte alla foto del defunto marito, come se agisse per suo conto. Queste madri temono il fallimento e il giudizio esterno più di qualunque altra cosa e solamente nel momento in cui la situazione degenera inevitabilmente riescono a ritrovare una parte della loro lucidità. La madre "sola" è una donna che desidera ardentemente essere amata e riconosciuta dal suo ambiente familiare. I film di *Ma Liwen* che analizzerò nel secondo capitolo ruotano proprio attorno a questa figura e all'espressione della sensibilità femminile nella ricerca di approvazione. In "*Gone is the one who held me dearest in the world*" (2002) l'anziana madre della protagonista è una donna paziente, a tratti infantile, che durante la sua malattia si affida al sostegno della figlia. Un profondo e sincero affetto lega le due donne, anche se non mancheranno affatto scontri e discussioni. A causa delle condizioni di salute dell'anziana donna, i ruoli vengono invertiti e vediamo la madre diventare nuovamente una figlia bisognosa d'aiuto e la figlia impersonare il ruolo di madre severa ma amorevole. Il motore del film è la paura della perdita: queste due donne sono così bisognose dell'affetto

l'una dell'altra che non accettano di doversene privare, e rimpiangono il tempo che non hanno passato insieme quando ne avevano l'occasione. Un altro film di *Li Yu*, invece, "*Buddha Mountain*" (2010), racconta di una madre il lutto per la morte prematura del figlio. Inizialmente questa donna sembra avere un carattere rigido e severo, indifferente nei confronti del mondo circostante, come se un sigillo fosse stato apposto sul suo mondo interiore. In realtà, con lo sviluppo della trama, comprendiamo l'immenso dolore che la circondava continuamente per la perdita dei suoi cari. Non riuscendo a colmare il vuoto causato dalla sua solitudine, la donna decide infine di togliersi la vita e di ricongiungersi con il figlio ed il marito. La madre "confusa" è una donna che desidera dalla vita più di quello che le è stato concesso ma che, nonostante i suoi sforzi, finisce per tornare nuovamente al punto da cui è partita. In "*The postmodern life of my aunt*" (2006) della regista *Xu Anhua* una donna egoista e pretenziosa che non era disposta a vivere in campagna decide di abbandonare il marito e la figlia per tentare la fortuna nella grande città di Shanghai. Dopo essere caduta vittima di numerosi inganni e truffe amorose, il suo sogno si infrange e la donna è costretta a fare ritorno alla sua vecchia vita. È stato inutile per lei cercare di sfuggire al proprio destino e ciò che ne ha ricavato è una morte in solitudine. La madre che non ha legami di parentela con il figlio è una donna che svolge un ruolo particolare, donando il suo affetto a chi in quel momento ne ha più bisogno e instaurando dei rapporti che vanno al di là del legame di sangue. Nel film "*A simple life*" (2011) di *Xu Anhua* questa "madre d'adozione" interpreta il ruolo di un'anziana domestica che per anni si è presa cura di una famiglia numerosa, dai pasti alle faccende di casa. Il film si concentra sul suo rapporto con un giovane uomo, l'ultima persona di cui si occuperà prima che la malattia la costringa a ritirarsi: tra i due la comunicazione e la complicità crescono lentamente, tanto che alla sua morte le sarà riservata una cerimonia commemorativa speciale, come se fosse un membro effettivo della famiglia. In "*Buddha Mountain*", invece, la donna che dopo aver perso la sua famiglia si ritrova nella solitudine, per un breve periodo, stabilisce con la protagonista una relazione simile a quella tra madre e figlia. Le due si confidano e si aiutano a vicenda, l'una per alleviare il suo senso di perdita e l'altra per dare sollievo alle sue pene d'amore. L'anziana padrona di casa dell'affittuaria *Xiao Ma* in "*The two of us*" (2005), un'altro film della regista *Ma Liwen*, inizialmente non prova alcuna simpatia per la ragazza, che cerca in tutti i modi di sconvolgere le sue abitudini. Alla fine, invece, il rapporto di amicizia e affetto reciproco che instaura con lei sarà più profondo e

più significativo di quello con il suo stesso nipote. In questi film, la condizione di vita quotidiana delle donne di tutti i ceti sociali è stata esplorata nel loro mondo interiore, nel processo per il raggiungimento di una identità completa attraverso la maternità. In breve, quello che appare davanti agli occhi dello spettatore sono immagini di madri vere vicine alla realtà, che mostrano gioie e dolori di una categoria che è spesso stata messa da parte.

A partire dal ventunesimo secolo, con la continua espansione nella riforma di mercato e negli orizzonti culturali, la consapevolezza dei diritti umani e la comprensione dell'esistenza di ideologie differenti si è anch'essa ampliata. Nel 1995 si è tenuta a Pechino la rinomata Conferenza mondiale sui diritti delle donne²⁰, la quarta nel suo genere, e il femminismo è diventato sempre più influente in Cina, che come tutti gli altri paesi coinvolti ha deciso di impegnarsi per perseguire un obiettivo di uguaglianza e sviluppo su questo argomento. Una maggiore omogeneità di genere è un ottenimento che garantisce al paese ricchezza sia materiale che spirituale, necessarie per la costruzione di una cultura completa e moderna. Nel contesto di questa nuova prospettiva, le registe donne racchiudono nei loro film un'intensità psicologica commovente nel dare vita alla storia di altre donne simili a loro. Ogni loro produzione è anche un auto-esame personale, che viene poi trasferito nei metodi narrativi e nel linguaggio cinematografico unico che le caratterizza. In passato, l'immagine della donna, e in particolare della "madre", non è stata screditata in modo esplicito, anzi, è stata ripetutamente elogiata da varie opere letterarie e film tradizionali nella società patriarcale. Questo ha comportato la creazione di un personaggio obbediente e assertivo, che abbandona senza rimorsi i propri desideri personali per sacrificarsi in nome dei figli. Da un lato, questa immagine mostra il carattere forte e coraggioso di una donna, ma dall'altro ne cancella l'individualità, sopprimendo la sua essenza come essere pensante al pari dell'uomo. I nuovi lavori di regia, tuttavia, non si sono fatti influenzare da questa lieve ipocrisia nell'etica maschile, e hanno rotto il loro legame con questa linea tradizionale nei ruoli femminili, rimodellandoli in chiave spontanea. Queste donne osano amare, osano arrabbiarsi e osano

²⁰ IV Conferenza mondiale sui diritti delle donne, svolta a Pechino dal 4 al 15 settembre del 1995. La Piattaforma d'Azione approvata dalla Conferenza di Pechino è il testo politico più rilevante e tuttora più consultato dalle donne di tutto il mondo. E' a Pechino che i movimenti di tutto il mondo hanno affermato la propria pretesa di "guardare il mondo con occhi di donna" e hanno proclamato che "i diritti delle donne sono diritti umani". Le parole chiave della conferenza, "punto di vista di genere", "empowerment", "mainstreaming", sono entrate nel dibattito femminista, e anche — con risultati alterni — in quello dei governi.

anche parlare di se e delle loro opinioni, non come appendice necessaria alla vita di un uomo, ma come individui che vogliono appartenere solo a loro stesse. È una ribellione forse dovuta per confrontarsi alla pari con il mondo cinematografico al di fuori dei confini cinesi, anche se la strada da percorrere è ancora lunga. Quelle che le registe mettono in scena sono esperienze tratte dalla vita reale e le scelte dei personaggi sono libere, poiché si tratta pur sempre di una finzione. Ad una donna cinese che riflette seriamente sulle sue possibilità per il futuro spesso questo genere di scelta libera non è concessa, e la stabilità, seppur infelice, è preferita al rischio. Il compito di registe come *Xu Jinglei* e *Li Yu* è quello di esplorare attraverso il film virtù e conseguenze del prendere decisioni autonome nella società odierna, in modo tale da risvegliare il germe della “possibilità” nelle menti delle donne.

Nel mondo della regia femminile cinese, solitamente le immagini maschili o sono assenti oppure sono in qualche modo ridicolizzate e messe ai margini. Nei film che analizzerò in seguito questo succede spesso, tanto che non vi è nemmeno un’immagine completamente positiva tra gli uomini che vengono presentati: alcuni sono egoisti ed insensibili, altri impegnati in relazioni extraconiugali e tradimenti, altri ancora ignari o addirittura spaventati dalla presenza della donna. In ogni caso, l’uomo “cinese” non potrebbe essere più distante dall’ideale del “principe azzurro” hollywoodiano più diffuso perché viene privato dell’eroismo e della forza che dovrebbe mostrare e caratterizzato invece dalla debolezza e dal vizio. Allo stesso tempo, la presenza-assenza dei personaggi maschili all’interno del film li codifica come “oggetti” su cui le donne non possono fare affidamento e che non forniscono alcun sostegno psicologico, contribuendo quindi a dare enfasi all’indipendenza femminile²¹. Così facendo, è possibile per le registe concentrarsi maggiormente sull’espressione emotiva e sulla delicatezza dei sentimenti femminili. Le immagini così come i dettagli sono permeati dalla loro prospettiva femminile, con significati profondi ma una narrazione semplice. L’amicizia tutta al femminile e la solidarietà reciproca che vengono mostrate diventano il simbolo della ricerca di un’identità di genere libera e spontanea, che vuole unire madri e figlie, giovani ragazze e signore anziane, donne sole e adolescenti ribelli. A partire dal ventesimo secolo, quindi, il modo in cui le registe donne si avvicinano al mondo del

²¹ Yang Haihong, Deng Juan; 阳海洪, 邓娟; “Lùn 21 shìjì nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng zhōng de mǔqīn xíngxiàng” “论21世纪女性导演电影中的母亲形象” (Sull’immagine della madre nei film delle registe nel 21 ° secolo), 2017

cinema è cambiato rispetto al precedente: stili e metodi espressivi sono più personali e cercano di agire prima come donne consapevoli, fedeli ai loro intimi ideali.

Grazie alla prosperità del mercato cinematografico, il pubblico femminile è diventato una forza motrice importante, la cui influenza è andata via via crescendo. I film femminili cinesi stanno ora riscontrando un discreto successo, il che ha permesso anche alla loro qualità di migliorare notevolmente. Il gusto estetico e le esigenze psicologiche sociali del pubblico femminile influenzano direttamente la produzione, desideroso di veder riconosciuto il suo valore. Nella società odierna, lo status di uomini e donne in ambito lavorativo non si trova più su due livelli completamente diversi come in precedenza e proprio per questo motivo le donne cercano ora affermazione anche in ambito artistico. Nonostante l'inizio di queste tendenze risalga a più di quarant'anni fa, gli uomini occupano ancora una posizione di rilievo nella cultura sociale e rappresentano il punto focale dell'ideologia vigente, mentre la completa liberazione della coscienza femminile sembra ancora in fase embrionale. Quel che è certo è che, finalmente, la maggior parte delle donne rivolge il suo sguardo ad un cambiamento nel futuro piuttosto che rimanere ancorata al passato e che l'impegno dimostrato negli ultimi anni comincia a dare i suoi frutti.

2. LE STRATEGIE NARRATIVE

2.1 Introduzione

Analizzare l'utilizzo di strategie narrative nei film femminili è la chiave di lettura più adatta per comprendere come queste donne siano riuscite ora ad esprimere un contenuto emozionale ricco e variegato che prima invece rimaneva nell'ombra. È necessario, quindi, esplorare le manifestazioni specifiche di queste strategie in ogni fase della creazione artistica delle registe di sesta generazione, guardando principalmente in due direzioni: la prospettiva narrativa e lo spazio narrativo²². Entrambi hanno subito un cambiamento fondamentale rispetto alle produzioni precedenti: la figura della donna ha cambiato la sua prospettiva da ruolo nella cornice a ruolo principale, mentre lo spazio narrativo si è spostato da una dimensione chiusa ad una aperta. Queste modifiche sono state apportate in gran parte sotto l'influenza della commercializzazione del mercato cinematografico, per avvicinare il prodotto al pubblico, ma sebbene l'adattamento abbia portato ad alcune ricchi vantaggi economici, ciò che è veramente importante è che questi film poggiano sul desiderio comune del risveglio autonomo della coscienza femminile e sul riempire il vuoto d'identità lasciato dalla tradizione passata. Le registe a cui farò riferimento sono cresciute in ambienti simili e hanno avuto le esperienze più varie, motivo per cui la loro comprensione della psicologia femminile è libera e approfondita. La maggior parte di loro ha pubblicato i propri lavori di debutto intorno al 2000, sotto la leggera influenza del femminismo occidentale, che stava penetrando gradualmente a livello culturale, con la dovuta attenzione alla delicata personalità femminile.

La popolarità in crescita di queste registe e dei loro film ha attirato l'attenzione internazionale e non, i cui studiosi hanno dato inizio ad un lavoro di critica che ha come soggetto le modalità con cui il femminismo postmoderno occidentale è stato recepito in Cina dalle donne che lavorano in ambito artistico. Su questa base, alcuni studiosi hanno elaborato il femminismo "libero" di *Li Yu* nello studio della germinazione della coscienza femminile e dell'identità del soggetto femminile nel film, affermando il valore dell'identità delle donne e

²² Du Xuan, 杜萱; "70 Hòu nǚxìng dǎoyǎn chuàngzuò de xùshì cèlùè yánjiū", "70 后女性导演创作的叙事策略研究" (Uno studio sulle strategie narrative delle registe donne nate negli anni '70), *Journal of Southwest Petroleum University (Social Science Edition)* vol.19 n. 2, Dipartimento di Scienza e Tecnologia, Università di Taiyuan, Taiyuan, Shanxi, Marzo 2017

negando l'identità principale della società patriarcale. Secondo altri, il processo creativo di *Ma Liwen* è quello di affermare le qualità positive del genere femminile transcendendo il rigido confine che distingue i sessi, per stimolare le donne a non vedersi come “non-uomini” ma come identità differenti e indipendenti. Alcuni ricercatori, invece, hanno visto nelle teorie femministe postmoderne un valido sostegno per l'immagine della donna urbana moderna ritratta nei film di *Xu Jinglei*, racchiudendo il potere delle donne nel loro fascino e non nella lotta al diavolo patriarcale.

La ricerca esistente si basa principalmente sull'analisi incrociata dei singoli film e delle tendenze culturali, anche se sono ancora presenti molte lacune. Innanzitutto, ci si è concentrati principalmente sulle registe femminili relativamente note, come *Li Yu*, *Xu Jinglei* e *Ma Liwen*, mentre i nuovi nomi emergenti, come *Xue Xiaolu* e *Zhao Wei* ad esempio, sono raramente coinvolti. In secondo luogo, il materiale che se ne ricava è limitato, nonostante la vasta gamma di temi narrativi femminili che queste registe ci offrono sulla crescita sociale e interiore delle donne cinesi nell'ambiente contemporaneo. Questo dimostra quanto poca sia l'attenzione dedicata a questa categoria rispetto a quella che meriterebbe in realtà e quanta strada debbano ancora percorrere queste donne per ottenere rispetto e visibilità.

2.2 Definizione di strategia narrativa

Le strategie narrative sono tecniche o anche insiemi di pratiche narrative che vengono create e utilizzate sapientemente da un'autore per raggiungere lo scopo che egli stesso si è prefissato. L'approccio adottato e l'obiettivo, che presuppongono entrambi determinate competenze creative e tecniche, caratterizzano l'intera opera, che si tratti di un libro oppure di un film. Ogni narrazione è l'espressione di un atto comunicativo e, di conseguenza, quella che noi definiamo “strategia narrativa” non è altro che un sistema di comunicazione culturale²³. Possono essere ampiamente utilizzate in più discipline, come la letteratura, il cinema o la televisione e comprendono due campi di azione principali, quello della prospettiva e dello spazio, ed uno minore, quello dei cosiddetti indizi narrativi. La prospettiva narrativa riguarda come il soggetto narrativo è posizionato rispetto alla trama e allo spettatore, ovvero da che punto di vista è raccontata la storia, ed è il fulcro della strategia narrativa. Suoni e immagini

²³ *Ibid.*

sono integrati nello spazio narrativo che si estende così direttamente dall'interno all'esterno dello schermo, colpendo il pubblico nella sua immaginazione, mentre gli indizi narrativi si riferiscono principalmente al collegamento organico che da una struttura agli eventi descritti. Prendiamo ad esempio il film "*Finding Mr. Right*", lanciato da *Xue Xiaolu* nel 2013. Il film racconta la storia di Wan Jiajia, una donna rimasta incinta di un uomo che l'ha ingannata, essendo già sposato, emigrata in America, nella città di *Seattle*, per dare alla luce suo figlio. In aeroporto, un incontro fortuito la mette in contatto con Frank, un tassista, che la aiuterà in questa sua nuova avventura. Con il passare del tempo, i due si avvicinano e iniziano a provare sentimenti forti l'uno per l'altra. Tuttavia, quando il precedente compagno di Wen Jiajia lascia la moglie e mette fine ai suoi guai finanziari i due tornano insieme in Cina. La relazione però non va come lei sperava, e l'assenza di un affetto genuino verso lei ed il bambino la spinge a lasciarlo definitivamente e a tornare in America. A distanza di due anni, Wen Jiajia e Frank si ritrovano finalmente in cima all'Empire State Building e ottengono il loro lieto fine. La crescita emotiva della protagonista si riflette anche nell'incremento dell'importanza sociale che le donne ricoprono attualmente, il che ha un grande significato educativo per il pubblico femminile. Inoltre, gli indizi narrativi del film si sviluppano su di un asse temporale chiaro e conciso, in cui l'amore tra i due protagonisti cresce in modo lento e graduale. In questo tipo di narrazione gli indizi sono semplici, intuitivi e pratici, molto apprezzati dal pubblico. Lo spazio narrativo del film, inoltre, è molto caratteristico: l'obiettivo mostra agli spettatori simboli iconici del sogno americano, come la Statua della Libertà a New York e l'Empire State Building. Lo spazio al di fuori dello schermo e lo spazio all'interno della finzione sono organicamente combinati, creando armonia nelle sequenze. In questo film, quindi, i tre aspetti della strategia narrativa sono fusi abilmente, rendendo la struttura del film intrecciata ma non complessa da seguire. L'uso riuscito di strategie narrative non solo soddisfa le esigenze visive del pubblico, ma interpreta con delicatezza anche il tema della maternità e dell'amore, facendo risaltare i personaggi.

L'applicazione di strategie narrative nei film ha prodotto tecniche narrative cinematografiche che utilizzano l'esperienza accumulata a lungo termine della narratologia come base teorica e incorporano le caratteristiche fondamentali della creazione video. In contrasto con la tradizione classica, che prestava attenzione quasi esclusivamente alla costruzione strutturale del film e la caratterizzazione dei personaggi, le nuove produzioni

vedono come funzione principale della strategia narrativa l'affermazione del discorso²⁴. Riuscire ad avere un completo controllo sulla prospettiva, sulle azioni della telecamera, sullo spazio reale e sul destino stesso dei personaggi è ciò che permette al regista di far arrivare il suo messaggio al pubblico. La struttura complessiva del film diventa un'insieme organico e razionale, che consente a chi guarda di essere coinvolto sia psicologicamente che emotivamente dal suo contenuto e di accettare e comprendere le intenzioni creative del regista. Se adattiamo questo meccanismo ai film femminili, il risultato è un prodotto efficace e dal contributo significativo per l'ascesa sociale, economica e morale delle sue protagoniste. La ricchezza nei dettagli della trama, la pertinente analisi psicologica e la delicata maestria nelle inquadrature sono tutti elementi che permettono alla figura della donna in questi film di emergere rispetto al resto dei personaggi nel modo che più è conveniente per la regista: che si voglia esaltare l'aspetto materno, la freschezza della giovinezza oppure un amore struggente, ogni strategia è applicata in modo tale da rendere l'intero universo femminile il fulcro. Come ho già ribadito più volte, l'obiettivo ultimo di queste registe è lo sviluppo di un'identità di genere autonoma per le donne all'interno della società cinese contemporanea attraverso il risveglio della loro intima coscienza, e le strategie narrative sono il mezzo per raggiungere quel fine.

2.3 Temi e caratteristiche creative di registe donne nate negli anni settanta

La maggior parte delle registe nate negli anni settanta hanno completato i loro primi lavori agli inizi degli anni 2000 e ad oggi il numero di opere prodotto da questo gruppo ha raggiunto le dozzine, rendendolo ben noto al pubblico. Dal punto di vista delle caratteristiche creative, troviamo alcune differenze con la controparte maschile e la generazione precedente, visto che i loro film si basano in percentuale maggiore sull'esperienza di crescita delle donne e sulla trasmissione della loro coscienza. Le immagini femminili che ritraggono sono create per essere modelli da seguire, per insegnare ad esprimere i propri desideri soggettivi in modo libero e vivace. Diversamente dall'immagine passata della donna le cui caratteristiche di genere venivano nascoste o strumentalizzate ai fini del film, la donna nei film femminili, che interpreta spesso un ruolo socialmente emarginato, mostra indipendenza e capacità di auto-

²⁴ *Ibid.*

conservazione uniche, anche se questo non sempre le garantisce la felicità. Le registe di sesta generazione differiscono dagli altri gruppi anche per le loro esperienze educative e le motivazioni creative²⁵. Ad esempio, *Xu Jinglei* è un regista che recita in modo eccellente, anche nei film da lei stessa prodotti; *Li Yu* ha iniziato girando piccoli documentari, per poi passare alla regia di lungometraggi; *Yin Lichuan*, invece, è partita dalla scrittura poetica per approdare poi nel mondo del cinema come regista. Sono le loro esperienze a portarle a rimuovere dai loro primi lavori un attaccamento all'estetica tradizionale e alla singola espressione ideologica sociale, dedicandosi, invece, ad una varia interpretazione delle possibilità di crescita di una donna nella Cina contemporanea in una magnifica riflessione storica. Con lo sviluppo di un'economia globale, fattori commerciali come il mercato e gli incassi hanno svolto un ruolo importante nella scelta sulla direzione da intraprendere in seguito per queste registe, influenzate dalle nuove esigenze del pubblico. Sempre più spettatori entrano nel cinema per alleviare, anche per poco, la pressione della vita lavorativa e familiare e quindi commedie romantiche e spensierate sono sia ricercate che apprezzate per quel tocco di leggerezza che permette al pubblico di rilassarsi e godersi una meritata pausa. Il crescente interesse culturale del pubblico e la nuova prosperità nell'economia cinematografica hanno spinto queste registe ad avviare tentativi di trasformazione e scoperte commerciali, mettendo le loro peculiarità artistiche al servizio di una società che sta espandendo i suoi orizzonti.

Il soggetto principale di questi film sono elementi appartenenti alla vita quotidiana di una persona immersa in una realtà sociale, dalle esperienze più differenti ai dettagli più banali, per riflettere la realtà nel modo più autentico possibile²⁶. Queste storie coinvolgono spesso l'istituzione della famiglia, esplorando la difficoltà e la gioia nelle relazioni tra genitori e figli, così come affrontano questioni sociali come l'amore e il matrimonio. Le registe di sesta generazione nella loro ricerca artistica prendono ispirazione dalla gente comune, con un atteggiamento semplice e sincero verso la vita ordinaria ma riuscendo allo stesso tempo a porre lo spettatore di fronte a riflessioni di grande portata. È proprio questa base realistica e

²⁵ Li Lanying, 李兰英; “Xīn shìjì yǐlái nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng de duōyuán huà kōngjiān xùshì”, “新世纪以来女性导演电影的多元化空间叙事” (La narrazione spaziale diversificata dei film delle registe donne a partire dal nuovo secolo). School of Arts and Media, Xianda School of Economics and Humanities, Shanghai International Studies University, Shanghai, 2020

²⁶ *Ibid.*

affidabile a rendere questi film dei piccoli capolavori artistici pieni di sensibilità umanistica e dedizione nei confronti della manifestazione di un'identità femminile distinta. Come paradigma narrativo del quotidiano, queste registe utilizzano le storie di personaggi che nella tradizione classica verrebbero emarginati per avvicinare la trama al pubblico e rendere anziane donne malate o ragazze ingenuie e innamorate le nuove vere protagoniste. Grazie a questo cambiamento nella fonte di ispirazione, le registe di sesta generazione riescono ad inserire nei loro film problemi di natura sociale che riguardano il genere femminile che prima non si credeva necessario trattare, come l'infelicità e l'insoddisfazione che possono derivare da un matrimonio, i segreti che un rapporto madre-figlia può nascondere o ancora la sofferenza del non sentirsi padrone di se stesse e del proprio corpo, e sperano in questo modo di contagiare quanti più spettatori possibili con le loro idee²⁷. Le loro opere cercano di sostituire il dramma puro con il dramma nella quotidianità per rispondere alla crescente domanda commerciale non con una finzione ancora più idealizzata ma riportando il pubblico con i piedi per terra, a quella realtà che lui stesso vive ogni giorno.

2.4 Il cambiamento nella prospettiva narrativa

La prospettiva narrativa è anche chiamata “focus narrativo” e si riferisce all'angolo selezionato dal linguaggio nel film per narrare ed esprimere la trama. Considerando i lavori delle registe di sesta generazione, le loro creazioni possono essere suddivise in due fasi, una iniziale ed una finale, con l'anno 2008 come asse temporale. Nei loro primi film hanno concentrato l'attenzione sul mostrare l'esperienza di donne urbane ai margini della società, usando il loro soggetto come prospettiva tematica per descrivere come si manifesta la coscienza femminile nel nuovo secolo²⁸. Questi primi lavori hanno selezionato personaggi socialmente emarginati e altamente individualizzati come punti di vista narrativi che

²⁷ Li Lanying, 李兰英; “Xīnshēng dài” nǚxìng dǎoyǎn de diànyǐng xùshì”, ““新生代”女性导演的电影叙事” (La narrazione cinematografica di registe di "nuova generazione”), “Home Drama” issue 01, Xianda School of Economics and Humanities, Shanghai International Studies University, Shanghai. 2020

²⁸ Du Xuan, 杜萱; “70 Hòu nǚxìng dǎoyǎn chuàngzuò de xùshì cèlùè yánjiū”, “70 后女性导演创作的叙事策略研究” (Uno studio sulle strategie narrative delle registe donne nate negli anni '70), Journal of Southwest Petroleum University (Social Science Edition) vol.19 n. 2, Dipartimento di Scienza e Tecnologia, Università di Taiyuan, Taiyuan, Shanxi, Marzo 2017

rispecchiavano, in parte, l'esperienza di crescita delle registe stesse, inseparabile dalla loro produzione. Ad esempio, nel film di *Xu Jinglei* "*Dreams may come*" (2008), la storia dell'attrice che cerca di sbarazzarsi del suo ruolo di "donna pura" per poter esprimere la vera se stessa è in realtà uno specchio che riflette il desiderio della regista, che come attrice ha sempre interpretato una giovane donna, casta e nobile d'animo. Con questo ruolo è riuscita a vincere il rispetto e l'ammirazione del mondo patriarcale, ma ha dovuto rinunciare al vedersi riconosciuta la sua identità personale come donna. Nei film di *Li Yu*, invece, è l'assenza di una figura paterna affidabile ad essere pressante e a riguardare la vita personale della regista, diventando quasi un marchio di fabbrica. Pertanto, inizialmente queste donne di sesta generazione scelgono di costruire la loro prospettiva narrativa femminile su se stesse, per dare espressione alla loro voce interiore e alle loro emozioni. Prendendo poi come fine ultimo lo sviluppo di una coscienza femminile e di un supporto attivo per le donne cinesi, ognuna di queste registe si è resa conto che era molto difficile per i loro personaggi suscitare riconoscimento estetico e risonanza emotiva tra il pubblico. In un momento in cui la commercializzazione è sempre più forte, hanno iniziato a cambiare le loro strategie narrative per soddisfare le esigenze del mercato e aumentare l'attrattiva del botteghino, ognuna a modo suo. Nella fase successiva, quindi, la prospettiva narrativa è cambiata da donne emarginate a donne moderne in carriera, senza più disdegnare nemmeno l'aggiunta di una prospettiva maschile, come accade ad esempio nel film di *Li Yu* "*Ever since we love*" (2015), dove il protagonista è un giovane studente e il suo amore per una donna che sembra irraggiungibile.

Dopo il 2008, con il rapido sviluppo dell'economia e l'incremento della domanda, la creazione è entrata nella fase successiva. I cosiddetti "colletti bianchi" sono diventati il gruppo di sostegno della vita economica e urbana e sono naturalmente i primi consumatori di ogni genere di prodotto, compresi i film. I registi tendono quindi ad impostare, generalmente, la loro prospettiva narrativa su questo gruppo sociale, dando una personale interpretazione di cosa significhi vivere nella classe media della società cinese contemporanea. Alcuni esempi di film diretti da donne che adottano questo tipo di cambiamento nella prospettiva sono "*Go Lala Go!*" (2009) di *Xu Jinglei* e "*Double Xposure*" (2012) di *Li Yu*, che trattano rispettivamente la storia delle peripezie lavorative di una donna in carriera divisa tra l'amore e la sua professione e il racconto del graduale degenerarsi psicologico di una donna che sospetta il suo uomo di tradimento. Un'altra novità vede le registe prestare una maggiore attenzione

alla scelta degli attori, passando quindi da persona comuni con poca o nulla esperienza a professionisti del settore che potevano contare anche su un aspetto esteticamente gradevole. Singolare, in questo senso, è l'attrice *Fan Bingbing*, che ha partecipato come protagonista femminile a quattro dei cinque film prodotti fino ad ora dalla regista *Li Yu*. Il suo stile personale e l'evoluzione estetica dell'attrice in questi lungometraggi mostra chiaramente il passaggio dalla fase iniziale a quella più matura, nonché il graduale avvicinamento della regista ad un contesto più commerciale. In *“Lost in Beijing”* vediamo, infatti, *Fan Bingbing* interpretare il ruolo di una donna smarrita e sotto l'influenza e l'abuso di una società fallocentrica: indossa sempre vestiti semplici e un po' sgualciti, i capelli raccolti in una coda spettinata e senza un filo di trucco in viso. Sebbene il suo personaggio venga trattato come oggetto del desiderio sessuale maschile per tutto il film, non vi è alcun accorgimento particolare per rendere questa donna sensuale, seducente ed esteticamente appetibile. In *“Ever since we love”*, invece, la situazione è contraria, e la magnifica figura dell'attrice viene esaltata con ogni mezzo possibile, dai vestiti che indossa al trucco accentuato e i capelli ordinati in una piega perfetta. In sintesi, la funzione della figura femminile all'interno di entrambi i film, come ricevente diretto dello sguardo maschile, è molto simile, e, tuttavia, possiamo notare che lo scopo finale diverge: nel primo film *Li Yu* intendeva porre l'accento sul realismo e sulla drammaticità degli eventi che hanno coinvolto la protagonista e quindi non viene lasciato spazio ad abbellimenti effimeri, mentre nel secondo *Fan Bingbing* è il perfetto emblema di come dovrebbe essere una donna matura e di successo nella società attuale, bella e indipendente. Attrice e regista sono rimaste invariate, ciò che è cambiata è l'intenzione di rivolgersi ad un pubblico sempre più ampio e di avvicinarsi quindi ai canoni del settore commerciale. La comparsa di un gran numero di “stelle” nel cast di questi film e un'ambientazione realistica al punto giusto, che però non rinuncia ad un pizzico di finzione e romanticismo, hanno ampiamente soddisfatto il gusto e le aspettative visive del pubblico.

Allo stesso tempo, il massiccio uso di donne considerate star del cinema cinese nei film femminili ha anche permesso di ottenere, in parte, l'attenzione del pubblico maschile su temi che riguardano l'emotività e la psiche femminile. Inoltre, grazie all'introduzione della prospettiva maschile anche in questa categoria, la condizione emarginata della prospettiva narrativa femminile è cambiata, ottenendo a poco a poco un riconoscimento²⁹. Nelle prime

²⁹ *Ibid.*

creazioni, sebbene i personaggi maschili fossero di fatto presenti, la maggior parte di essi si trovava in una posizione di apatia generale, nella quale la loro presenza era più fisica che mentale e l'influenza che esercitavano sul corso degli eventi era minima, se non nulla. Ad esempio, *“Letter from an unknown woman”*, diretto da *Xu Jinglei*, racconta una storia attraverso i flashback di una donna sconosciuta sia al pubblico sia all'uomo che leggendo le sue lettere cerca di ricordarsi di lei. Sebbene il protagonista, un dongiovanni incline alle avventure di una notte, si possa definire un maestro nell'arte della seduzione, manca completamente di emozioni sincere e la sua figura impallidisce di fronte alla tenacia e alla devozione di una donna che l'ha amato per tutta la sua vita senza chiedere nulla in cambio. Nel film diretto da *Ma Liwen* *“Gone is the one who held me dearest in the world”* il marito della protagonista è il solo elemento maschile di rilievo, anche se il suo contributo alla trama è interamente negativo. È un uomo egoista e insensibile nei confronti della sofferenza della moglie, la quale in cambio sceglie di non concedergli alcuna possibilità decisionale all'interno della loro famiglia. Si può dire che nelle prime creazioni di film femminili, uomini e donne sono immersi in un costante stato di opposizione, anche se le registe premono naturalmente per dare un vantaggio alla parte femminile creando ruoli maschili che nella narrazione sono carenti nel loro lato emotivo e garantiscono di conseguenza la vittoria delle avversarie nel cuore del pubblico. Nella fase successiva, l'ambientazione narrativa maschile ha subito una sostanziale sovversione, ritagliandosi un piccolo spazio di azione anche nei film femminili. In *“Buddha Mountain”*, la regista *Li Yu* ha creato un'immagine maschile positiva, che va in contrasto con tutte quelle precedenti, e ha dato così inizio ad una riconciliazione tra i due ruoli. Il povero Ding Bo è inizialmente un ragazzo timido e codardo che non ha il coraggio di dichiararsi, ma, infine, il suo comportamento nasconde un desiderio nobile, che comporta il voler migliorare se stesso per essere degno dell'amore di Nan Feng. Nel film *“Finding Mr. Right”* diretto da *Xue Xiaolu*, il protagonista maschile, Frank nel film ha una mente aperta e una personalità gentile. È un padre amorevole per la figlia e un amico comprensivo per la protagonista e grazie a queste sue doti positive è naturalmente molto apprezzato dal pubblico. Gradualmente, gli uomini che le registe osservano attraverso il loro obiettivo sono quindi cambiati: nessuna di loro nega che persistano in ogni caso esempi negativi all'interno della società, ma sono arrivate alla conclusione che sia anche sbagliato privare l'uomo di una

rappresentazione piena all'interno dei loro film, per allentare anche di poco le tensioni di genere nell'industria.

2.5 I molteplici indizi narrativi

Gli indizi sono una parte molto importante della strategia narrativa del film e si riferiscono alla combinazione di eventi in un insieme completo e organico secondo una certa regola o sequenza. Gli indizi narrativi possono dipendere dal personaggio centrale, dalla sequenza temporale, dalle caratteristiche del personaggio o dal suo sviluppo emotivo³⁰. Nei primi film di sesta generazione, gli indizi narrativi sono spesso singoli e semplici, poiché l'obiettivo principale è mostrare il destino dei personaggi e i delicati cambiamenti emotivi interiori. Gli indizi narrativi servono proprio a completare la crescita autonoma dei personaggi femminili e lo sviluppo della loro coscienza individuale in modo da avere un nesso logico che possa coinvolgere anche lo spettatore. I film con indizi narrativi semplici di solito mostrano una trama convenzionale, con la struttura inizio-sviluppo-climax-conclusione. Durante la narrazione, si presta attenzione all'integrità della storia, alla continuità del tempo, e alla causalità della trama. In film di questo genere, di solito, si conserva solo un indizio narrativo e i personaggi che ruotano attorno a questo indizio fanno eco alla trama e stabiliscono una storia completa, dando al pubblico un senso di chiarezza e fluidità, sebbene non vi sia un forte conflitto drammatico. Prendendo come esempio tre film di Xu Jinglei ("*Me and dad*" (2002), "*Letter from an unknown woman*" (2006) e "*Dreams may come*" (2008)), troviamo che la linea principale è sviluppata sulla relazione emotiva tra un uomo e una donna che enfatizza l'evolversi del sentimento. Nel film "*Me and dad*" questo sentimento è l'affetto tra padre e figlia, prima in contraddizione e poi in armonia; nel film "*Letter from an unknown woman*" è l'amore profondo, ai limiti dell'ossessione, di una donna per un famoso scrittore; nel film "*Dreams may come*" è il rapporto di amicizia e collaborazione tra il regista e l'attrice. Nella fase finale, invece, gli indizi narrativi iniziano a diversificarsi, incorporando elementi di modernità, commedia ed eroismo, che rendono lo sviluppo della trama ancora più movimentato e affascinante. Nel film, non troviamo più solo una trama romantica con l'uomo nelle vesti dell'eroe che salva una donna bisognosa del suo aiuto, ma anche colpi di scena,

³⁰ *Ibid.*

intrighi e ruoli che si invertono. Cambiare gli indizi narrativi da un unico arrangiamento a un'ambientazione multilinea è un punto che molte registe hanno in comune e che alcuni potrebbero definire un mezzo necessario per la sopravvivenza dei loro film nel mercato. In *“Double Xposure”* Li Yu ha inserito elementi del genere horror e del thriller psicologico, mentre Ma Liwen ha aggiunto al suo film *“Lost and found”* (2008) le modalità di un poliziesco. La diversificazione degli indizi narrativi del film non solo migliora la performance della trama, ma espande anche l'ampiezza narrativa in cui può muoversi il regista, che può quindi rivolgere la sua attenzione a questioni sociali più complesse. Questo cambiamento influenza anche lo spazio dell'immaginazione, lo spazio della realtà e quello psicologico del sé del personaggio, che vengono trasformati in una versione più completa.

2.6 Diversificazione dello spazio narrativo

Lo spazio narrativo nel cinema si caratterizza attraverso l'uso della prospettiva, della luce e dell'ombra, dei cambiamenti di colore, del movimento dei personaggi e delle telecamere, e infine degli effetti sonori per creare un'illusione visiva dello spazio reale. Si forma attraverso la combinazione di tutti questi elementi ed è un modo per i registi di esprimere il proprio messaggio sociale³¹. Spesso attinge all'estetica e all'immaginazione del pubblico e combinata con prospettiva e indizi narrativi fa sì che le immagini originariamente disconnesse o instabili nel film formino uno spazio completo e coerente nella mente del pubblico. Nelle prime creazioni di registe donne di sesta generazione, che sono caratterizzate da una prospettiva narrativa lineare e indizi molto semplici, anche lo spazio narrativo è estremamente ristretto e chiuso. In questo ambiente simbolico, le donne devono costantemente confrontarsi con una società di stampo patriarcale e trovare un senso per la ricerca spirituale femminile. La combinazione di diverse narrazioni spaziali e la prospettiva femminile unica delle registe ha dato vita ad opere molto interessanti, che utilizzano strategie narrative riguardanti lo spazio per migliorare il senso tridimensionale del film. Ad esempio, il film *“Dreams may come”* di Xu Jinglei congela lo spazio narrativo del film in una stanza angusta, nella quale attraverso la narrazione del discorso femminile, viene a completarsi il processo di crescita e maturità della protagonista. Il film *“Me and you”* di Ma Liwen, fatta eccezione per due brevi scene, è

³¹ *Ibid.*

interamente ambientato all'interno di un vecchio cortile nei sobborghi di Pechino, che rappresenta un'immagine estremamente simbolica per la tradizione cinese, che vede racchiuso in questi cortili interni il vero significato di "casa". All'interno dell'ambito cinematografico o anche letterario, la cura per i figli e per l'abitazione è da sempre considerata un dominio femminile: la casa come ambiente chiuso è un destino sociale inseparabile dalla sua figura, il luogo in cui cerca di ritagliarsi delle piccole libertà e l'illusione dell'indipendenza. Questa tipologia di spazio narrativo chiuso è stata gradualmente invertita nella produzione successiva, dove l'obbiettivo si è spostato da uno spazio piccolo e angusto ad un collage di ambientazioni urbane, moderne e ampie. È il caso di *"Go Lala Go!"*, dove le luci al neon della città, le ampie strade asfaltate e i locali animati sono i protagonisti. Posizionando lo spazio narrativo dei personaggi in una città così dinamica e caotica, significa che da un lato il destino dei personaggi può essere costruito in uno spazio vitale più complesso e le trame del destino dei personaggi saranno più intrecciate, mentre dall'altro mettere in scena la trasformazione urbana che le metropoli cinesi hanno subito grazie al rapido sviluppo economico rende il contenuto del film attuale e fornisce un contesto storico-culturale altrettanto moderno in cui studiare il comportamento femminile.

Lo spazio narrativo può essere diviso in tre tipologie: quello interno, quello esterno e quello psicologico. I primi due si riferiscono al fotogramma dell'immagine, che partendo dalla percezione visiva umana e dal senso estetico dello spettatore cerca di avvicinarsi allo standard della realtà e soddisfare la situazione richiesta dalla trama. Lo spazio all'interno della scena è principalmente l'ambiente in cui è possibile sviluppare la trama e gli eventi contenuti nel film, quindi lo spazio in cui sono attivi i personaggi³². Nei film che ho preso in considerazione per la mia ricerca, lo spazio interno che possiamo vedere inizialmente è costituito da una singola abitazione o anche una piccola contea, come possiamo vedere nei film *"Me and you"* e *"Dam street"*. Quando, tuttavia, la produzione entra nella fase successiva lo spazio diventa più ampio e multidimensionale: l'ambientazione non si ferma ad una sola città ma spesso il territorio viene esteso coinvolgendo anche altri Paesi, molti elementi della modernità urbana come automobili, aerei e uffici in moderni grattacieli ed elementi culturali

³² Li Lanying, 李兰英; "Xīn shìjì yīlái nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng de duōyuán huà kōngjiān xùshì", "新世纪以来女性导演电影的多元化空间叙事" (La narrazione spaziale diversificata dei film delle registe donne a partire dal nuovo secolo). School of Arts and Media, Xianda School of Economics and Humanities, Shanghai International Studies University, Shanghai, 2020

esterni alla Cina che sono considerati simboli nazionali, come l'Empire State Building o i casinò di Macao. L'evoluzione dello spazio interno da chiuso ad aperto ci mostra come la dimensione sociale femminile si sia gradualmente ampliata e come hotel e centri commerciali non siano solo uno sfondo per la trama ma parte integrante della narrazione storica. Gli edifici diventano quindi una metafora che incarna l'identità personale e porta i sistemi sociali, culturali e politici che la costituiscono all'interno di un film e, di conseguenza, all'attenzione del pubblico.

Lo spazio esterno che si colloca al di fuori dalla scena è definito come un insieme di elementi relativi alla scena che non vi sono però inclusi direttamente, ma possono essere associati dal pubblico attraverso determinati mezzi. Questo spazio può comprendere, ad esempio, il suono o gli stessi personaggi, ed è naturalmente adatto per creare l'atmosfera corretta, suspense e mistero, così da stimolare l'immaginazione del pubblico e plasmare l'immagine dei personaggi secondo la volontà del regista. Nel film di *Xue Xiaolu* "Finding Mr. Right", l'uomo con cui la protagonista ha una relazione in Cina viene identificato solamente grazie alla sua voce e a come gli altri personaggi parlano di lui, non alla sua immagine, e per questo mantiene attorno a sé un'alone di mistero per tutta la durata del film. Nel film "Singing when we're young" (2013) di *Liu Juan* lo spazio esterno coinvolge la madre della protagonista: all'inizio del film la donna si allontana dalla famiglia per prestare soccorso come medico alle vittime di un terremoto, ma dalla scena successiva, dopo un piccolo salto temporale, lo spettatore comprende che la donna non ha fatto ritorno e che è stata vittima di una disgrazia. Le scene del film non mostrano direttamente l'incidente, ma la morte della madre, che si è svolta idealmente nello spazio esterno, può essere comunque percepita dalla combinazione degli altri elementi presenti. Questo spazio, solitamente fornisce indizi molto importanti per lo sviluppo della trama ed è allo stesso tempo separato e connesso allo spazio interno in termini di funzione narrativa e rappresentazione dell'immagine, al fine di formare una speciale tensione espositiva.

Lo spazio psicologico che fa da eco alla scena reale è uno spazio dell'immagine composto da psicologia ed emozione. Questo tipo di "ambientazione spaziale" non è una pura riproduzione dello spazio materiale oggettivo né il luogo fisico in cui si svolge la trama, ma una forma spaziale che esterna il mondo emotivo racchiuso nel cuore umano. Sebbene questo genere di spazio riservato alla mente sia spesso caratterizzato da inquadrature vuote o

panoramiche, è ugualmente fondamentale per creare la giusta atmosfera nel film e dare forma ai personaggi. Le scene che riguardano ricordi, immaginazione, sogni o flashback nel film, deformate o meno, sono tutte tipologie di spazio psicologico. Ha un potere espressivo che non si riflette solo nelle sequenze del film, ma anche nel modo in cui lo spettatore le percepisce. Nei film femminili di sesta generazione, le registe fanno molto affidamento sullo spazio psicologico, che nella nuova realtà urbana aiuta le donne che spesso si trovano a sopprimere le emozioni ad esprimere il loro mondo interiore. Lo spazio cinematografico è uno strumento mediante il quale i registi costruiscono un luogo artistico ideale sulla base della realtà in cui viviamo. Negli ultimi decenni questa narrativa dello spazio si è diversificata enormemente attraverso l'uso di mezzi tecnici e teorici innovativi, che hanno apportato miglioramenti sia nella connotazione che nell'effetto visivo del film e incrementato il loro successo.

In sintesi, i tre aspetti della strategia narrativa che fanno capo alla prospettiva, agli indizi e allo spazio hanno subito cambiamenti fondamentali nelle prime e ultime fasi dello sviluppo della produzione cinematografica femminile di sesta generazione. La prospettiva narrativa del film verso le donne si è spostata da personaggi marginali a personaggi protagonisti, gli indizi narrativi sono cambiati da linee singole a linee multiple e anche lo spazio narrativo si è evoluto da uno spazio chiuso a uno che combina l'apertura sia fisica che mentale. Lo sviluppo di questi tre elementi potrà anche essere dovuto ad un adattamento per lo più spontaneo alla commercializzazione del mercato cinematografico, ma è altrettanto vero che il tocco personale di ogni regista ha contribuito a creare solide basi per il successo di questi film.

3. CONFRONTO CON LA CONTROPARTE MASCHILE

3.1 Introduzione

La sessualità femminile nel cinema cinese è una questione assai controversa, che nel corso degli anni è stata influenzata da molti fattori, come la predominanza del discorso maschile a livello nazionale, l'avvento dell'ideologia femminista e l'incontro-scontro con il mondo al di là dei confini di *Pechino*. La prima volta che una donna è stata rappresentata sullo schermo cinese per dare il volto al personaggio di un film è stato nel 1913, con "*Zhuangzi Tests His Wife*" di *Li Minwei* e *Li Beihai*, anche se la sessualità femminile è diventata una tematica rilevante solamente verso gli anni trenta, grazie ad una serie di film che trattavano questioni non tradizionali, come ad esempio la prostituzione³³. Parlando di film più recenti, in occidente *Zhang Yimou* e il suo "*Raise the Red Lantern*" (1992) hanno riscontrato un grande successo e la critica ha generalmente inquadrato registi uomini come lui che hanno prodotto negli anni ottanta e novanta come artisti che usavano il corpo delle donne per "sfidare la moralità confuciana e la repressione politica"³⁴, trattando la sessualità femminile come un'affascinante immagine cinematografica piuttosto che un serio problema intellettuale. Al contrario, le registe donne hanno estremamente a cuore lo sviluppo di un'identità personale per i ruoli femminili nei loro film e guardano all'intimità in modo differente, partendo dal rapporto che una donna riesce ad instaurare con il suo corpo e non dalle modalità in cui esso è visto dagli altri. In questo senso, sono numerosi gli studi che utilizzano la psicoanalisi per dare un significato più profondo a questi ruoli e trovare una simbologia comune alla loro base, come ad esempio quelli di *Dai Jinhua*, *E. Ann Kaplan* ed *Esther Yau*. Il confronto tra registi cinesi di genere maschile e femminile è un'area di studio che rimane ancora in gran parte non esplorata, ma assolutamente necessaria per comprendere le dinamiche storico-culturali che hanno riguardato la Cina dagli anni della rivoluzione fino ad oggi. Si dice che il film rappresenti un *tableau vivant* della società e, quindi, esaminando

³³ Voci, P., and Zhang, Y. "*Goddess*". *Encyclopedia of Chinese Film* (Eds. Y. Zhang and Z. Xiao). London, 1998

³⁴ Vanderstaay, L. M. "*A case study of the influence of directorial gender on the representation of female sexuality in four contemporary Chinese films*". ASAA Asian Study Association of Australia, Canberra, 2004.

come i film cinesi scelgono di rappresentare le donne sono molte le informazioni che si possono cogliere riguardo la cultura, le gerarchie sociali e l'etica di questa grande nazione.

Nelle sezioni precedenti ho analizzato la genesi del film femminile in Cina e del concetto di coscienza e identità personale per una donna nell'era contemporanea, così come delle strategie narrative che hanno aiutato le registe di sesta generazione a rimodellare l'estetica femminile a loro immagine. Per capire a fondo il significato simbolico che può celarsi dietro la scena di un film, tuttavia, bisogna anche rivolgersi al campo della psicoanalisi, che insieme alle caratteristiche tecniche e allo sfondo storico può fornire un quadro di analisi completo. Una ricerca sulle componenti psicologiche che influenzano uno spettatore difficilmente neutrale può aiutarci a comprendere perché la sessualità maschile e femminile vengono trattate in modo differente e perché vengono anche percepite diversamente. Avendo già analizzato a fondo la produzione femminile, ho intenzione di proporre in questa sezione anche tre esempi di regia al maschile³⁵, per confrontare le loro scelte stilistiche e il loro grado di influenza sull'immaginazione del pubblico rispetto ad altri film non diretti da uomini.

3.2 La psicoanalisi nel film

La teoria psicoanalitica è una scienza dell'inconscio: nell'indagine dell'attività umana si rivolge soprattutto a quei fenomeni psichici che risiedono al di fuori della sfera della coscienza e analizza tutto ciò che concerne il funzionamento interno della mente. Il suo utilizzo per analizzare l'impatto di un film sul pubblico è peculiare, poiché esamina esplicitamente questioni sulla sessualità e sul genere per portare alla luce eventuali significati simbolici e metaforici. Secondo *Laura Mulvey*, la psicoanalisi è fondamentalmente uno studio dell'impatto della cultura e della società sulla formazione dell'io e dell'identità sessuale di una persona³⁶. In occidente, teorie psicoanalitiche hanno contribuito molto alla formazione della prima ideologia femminista che aveva come questione centrale la costituzione della natura umana in base alla differenza sessuale tra uomini e donne. I principali scrittori, di fama mondiale, che hanno costruito teorie sul genere e sulla sessualità che sono spesso citate dai

³⁵ "Red Detachment of women" (1961) di Xie Jin; "Red Sorghum" (1987) di Zhang Yimou; "Suzhou river" (2000) di Lou Ye.

³⁶ Mulvey, L. "Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*". Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, p. 834-836, 1999

teorici femministi includono *Sigmund Freud* e *Jacques Lacan*. I loro lavori sono ben noti, tanto che molte teoriche del cinema femminista, come la statunitense *E. Ann Kaplan* e la cinese *Dai Jinhua*, hanno ripreso le loro teorie sul rapporto tra psicoanalisi e sessualità e le hanno utilizzate per analizzare la rappresentazione delle donne nei film cinesi.

Laura Mulvey è stata la prima critica a prendere le teorie psicoanalitiche di *Freud* e *Lacan* e ad applicarle in un contesto femminista per un'analisi di contenuti visivi. Il suo articolo, pubblicato nel 1975 dal titolo “*Piacere visivo e cinema narrativo*”³⁷, è stato tradotto in più lingue, tra cui il cinese, ed è diventato un testo molto importante per i critici. Questa studiosa prende come punto di partenza per la sua argomentazione i modi in cui il film tende a mostrare interpretazioni convenzionali della differenza di genere legate alla tradizione passata, in particolare nelle immagini femminili. In breve, sostiene che le donne siano usate all'interno di un film per scopi specifici, che vanno dalla scopofilia al voyeurismo, e che l'interpretazione della loro figura sia influenzata da un preconcetto di base che vede la donna in qualità di “uomo castrato” come sostegno ad un discorso fallocentrico³⁸. All'interno dell'esistenza di una persona, vi sono particolari circostanze in cui il solo guardare può essere considerato una forma di piacere, così come, viceversa, si può trovare piacere nell'essere guardati. Quella del cinema è un'industria che può fornire varie forme di piacere in questo senso, che *Mulvey* inserisce in due macro categorie: la scopofilia e il narcisismo. La prima è definita come l'atto di trasformare altre persone in oggetti erotici e di sottoporli a uno sguardo di controllo, ottenendo da questa azione divertimento e piacere. L'evoluzione del mondo del cinema lo ha portato ad essere una realtà chiusa ermeticamente, che sembra rimanere indifferente alla presenza di un pubblico, ma che produce per lui il giusto senso di separazione per poter giocare liberamente con le sue fantasie voyeuristiche. Il contrasto esistente tra la mancanza di luce nella platea e uno schermo luminoso e brillante incrementa questo senso di separazione, permettendo allo spettatore di abbandonarsi al suo subconscio. Compiere un passo ulteriore in questa direzione, sviluppa l'aspetto più estremo della scopofilia, quello narcisista, in cui la curiosità personale e il desiderio di “guardare” si mescolano con la volontà del soggetto di riconoscersi sullo schermo. Questa seconda forma di piacere è legata alla “fase dello specchio” introdotta da *Jacques Lacan*, ovvero al momento in cui un bambino,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

intrappolato in una fase in cui le sue capacità motorie non riescono a soddisfare le sue ambizioni fisiche, riconosce la sua propria immagine in uno specchio, vedendosi per la prima volta completo e perfetto³⁹. Il suo diventa, tuttavia, un riconoscimento errato, poiché l'immagine riflessa non viene riconosciuta come la semplice forma del proprio corpo, ma come una proiezione del corpo al di fuori di sé come ego ideale a causa del suo errore nel considerarsi un essere superiore. Questa immagine costituisce con la crescita la matrice dell'immaginario di una persona e della prima formulazione dell'“io” soggettivo. In questo contesto, sempre secondo *Mulvey*, il cinema ha strutture estetiche abbastanza forti da permettere una temporanea perdita dell'ego di una persona e, contemporaneamente, rafforzarlo. Da un lato, l'atmosfera del cinema e del film ci porta a perdere momentaneamente contatto con la realtà e quindi con il mondo percepito dall'ego fino a quel momento, mentre dall'altro produce sullo schermo forme ideali dell'ego in cui possiamo immedesimarci. Per riassumere, l'aspetto scopofolico nel piacere visivo implica una separazione dell'identità erotica del soggetto dall'oggetto sullo schermo ed è una caratteristica attiva del soggetto in questione. L'aspetto più narcisista, invece, richiede un'identificazione dell'ego del soggetto con l'oggetto che appare sullo schermo attraverso il riconoscersi dello spettatore con immagini di suo gradimento⁴⁰.

Laura Mulvey propone, quindi, una riflessione generale su come un'analisi di tipo psicologico possa adattarsi anche alla sfera cinematografica, ma i suoi riferimenti a livello pratico sono più legati al cinema hollywoodiano, che la vedono citare grandi nomi come *Hitchcock* e *Sternberg*. Per quanto riguarda invece la teoria del cinema cinese, la critica *Dai Jinhua* è un personaggio di grande rilievo, i cui interessi di ricerca spaziano dalla cultura popolare a studi cinematografici e sull'identità di genere. In particolare, ha utilizzato le teorie psicoanalitiche femministe di *Mulvey* per esaminare il modo in cui le donne sono rappresentate nei film dei registi di quinta generazione, tra cui “*Red Sorghum*” (1987) di *Zhang Yimou* e “*A Soul Hunted by Paintings*” (1994) di *Huang Shuqin*, per citarne alcuni. Quando si parla di film di quinta generazione, *Dai Jinhua* sostiene che la figura femminile venga da un lato emarginata o addirittura rifiutata, come accade nei film di *Chen Kaige*,

³⁹ Lacan J., “*Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*”, in Contri G. (a cura di), *Scritti*, Einaudi, Torino 1974

⁴⁰ Mulvey, L. “*Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*”. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, p. 837, 1999

mentre dall'altro utilizzata come fonte di desiderio per l'uomo al fine di riconciliare gli spettatori maschili con il nuovo ordine socio-economico emergente in Cina negli anni Ottanta. È il caso dei film di *Zhang Yimou*, come “*Raise the Red Lantern*” (1991) e “*House of Flying Daggers*” (2004), che propone un'immagine femminile basata sulla bellezza estetica. Anche *Dai Jinhua* nelle sue ricerche è profondamente influenzata da *Freud* e *Lacan*, in particolar modo dalle teorie sulla “castrazione femminile”, secondo la quale la donna è paradossalmente il cardine del patriarcato. È la sua mancanza costitutiva di un attributo maschile a rendere quest'ultimo una presenza simbolica ed è il desiderio della donna di rimediare a questa mancanza che l'attributo simboleggia⁴¹. La funzione di una donna nella formazione di un inconscio patriarcale è però duplice, in quanto per prima cosa simboleggia la minaccia della castrazione per l'uomo data l'assenza di un fallo nella sua costituzione, ma in secondo luogo ha anche il compito di crescere i suoi figli come significanti del suo stesso desiderio di possedere ciò che le manca. La sua natura è soggetta alla sua immagine come garante del fallocentrismo e per questo può esistere solamente in reazione alla sua “castrazione” e non può trascendere da essa. *Dai Jinhua* legge la rappresentazione apparente delle donne nei film dei registi di quinta generazione come metafora dell'oppressione cinese da parte della cultura occidentale, un capro espiatorio sacrificabile per proteggere la nazione durante il processo di ricostruzione dell'identità culturale post-maoista⁴².

Nonostante la sua nazionalità sia americana, la studiosa *E. Ann Kaplan* ha comunque dato un contributo molto importante alla ricerca sul cinema cinese di quinta e sesta generazione. *Kaplan* esamina come si forma l'identità sessuale femminile in film diretti sia da uomini che da donne, tra cui “*Army Nurse*” (1985) della regista *Hu Mei* e “*Red Sorghum*”. *Kaplan* sostiene che in “*Army Nurse*” la relazione canonica che esiste tra osservato e osservante viene invertita: è lo sguardo di desiderio di una donna ad osservare il corpo di un uomo, non il contrario. Secondo questa studiosa, registe come *Hu Mei* differiscono dai loro colleghi uomini perché si impegnano maggiormente a mostrare il conflitto che le donne affrontano tra i loro desideri individuali e il loro dovere nei confronti della società in cui vivono, utilizzandolo per portare il pubblico dalla loro parte. Inoltre, la tendenza che emerge dalle sue analisi mostra

⁴¹Dai, J. (trad.) Noble, J. “*Gender and narration: women in contemporary Chinese film*”. *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua* (Eds. J. Wang and T. Barlow). London, 2002

⁴² *Ibid.*

come alcuni concetti che si distinguono nella produzione maschile affrontano la sessualità e il desiderio femminile in modo troppo superficiale, tanto che scene di abuso nei confronti di una donna come sono presenti in *“Red Sorghum”* possono addirittura suggerire che la sessualità femminile può essere risvegliata solo con mezzi violenti⁴³. È quindi grazie a studiosi come loro che siamo oggi in grado di comprendere alcune delle implicazioni psicologiche e sociali che possono nascondersi dietro le immagini di un film, femminile e non, che ha come soggetto principale o marginale la condizione di una donna.

3.3 Xie Jin e la donna della rivoluzione

Xie Jin, un regista di fama internazionale che rappresenta un pilastro del cinema cinese di terza generazione, è un uomo la cui ricca produzione cinematografica spaziò dal documentario al melodramma, dai film di guerra e a quelli per bambini. Diede inizio sua lunga carriera verso la fine degli anni quaranta e la continuò fino agli albori del 2000. I suoi film riflettono su numerosi eventi storico-sociali che si sono verificati in questo lasso di tempo, come la costituzione e la crescita del cinema socialista cinese, la Rivoluzione Culturale, la morte del leader *Mao Zedong* e gli anni delle grandi riforme economiche. *Xie Jin* fu molto apprezzato dalla critica cinematografica sia nazionale che internazionale, ma talvolta criticato da politici eccessivamente rigidi per il contenuto dei suoi film. Fu uno dei pochi che continuarono a fare cinema anche durante gli anni della Rivoluzione Culturale, mettendo in scena alcune delle cosiddette “opere modello”⁴⁴. La sua opera contribuì in maniera molto significativa alla creazione di un’identità visiva nazionale ancora incerta, grazie al suo grande talento ma soprattutto alla sua istruzione: nato a Shaoxing nel 1923, la sua era fortunatamente una famiglia di intellettuali e fin da piccolo venne indirizzato alla lettura dei classici della letteratura cinese, acquisendo così una profonda conoscenza della cultura e dello spirito tradizionale cinese. I suoi lungometraggi avevano come obiettivo quello di suscitare un forte impatto emotivo nel pubblico e, attraverso queste emozioni, liberarli dallo stato d’ansia provocato dai ricordi del passato e risvegliare un senso di

⁴³ Kaplan, E. Ann. *“Problematizing cross-cultural analysis: the case of women in the recent Chinese cinema”* Perspectives on Chinese Cinema (Ed. C. Berry). London, British Film Institute, 1991

⁴⁴Opere modello: opere teatrali che rappresentano il culmine del processo di riforma e popolarizzazione delle arti performative intrapreso dal Partito Comunista Cinese.

appartenenza e orgoglio nazionale per la prosperità della Cina⁴⁵. La figura femminile all'interno dei suoi film, a livello di immagine, rispecchia forma e condizione sociale delle donne cinesi che sono vissute in quel momento storico e pertanto sono ruoli estremamente utili da analizzare se si vuole guardare alle origini del femminismo in Cina.

Nell'era moderna del cinema cinese, sono molti i registi che offrono un'interpretazione positiva dei ruoli femminili e *Xie Jin* è uno di loro. Le immagini di donne che popolano i suoi film sono semplici ma di grande impatto, grandi lavoratrici dal carattere gentile e fiero che sono permeate dalle tipiche virtù tradizionali cinesi. Tuttavia, guardandole da un'altra prospettiva, ci si può rendere conto che queste bellissime immagini sono, in realtà, prodotti diretti della cultura patriarcale, e come tali mostrano sì le virtù benevole di una donna all'interno della società ma lo fanno, in ogni caso, guardandola con occhi maschili⁴⁶. La ragione di questo fenomeno è probabilmente radicata nel profondo della cultura tradizionale cinese, che come molte altre ha da sempre messo la figura dell'uomo al centro. Pertanto, le immagini femminili nei film di *Xie Jin* forse non sono in grado di trasmettere veramente la voce spirituale e la profonda esperienza emotiva femminile, ma sono comunque degne di nota poiché raccontano una donna diversa, una donna forte che desidera combattere per la sua nazione. L'inconscio collettivo accumulato nell'anima dell'intera nazione sotto l'influenza del discorso maschile predominante ha una tradizione lunga e consolidata, che alberga nella mente dello stesso regista. Tuttavia, l'immagine femminile ha sempre occupato un posto insostituibile nel giardino dell'arte letteraria dall'antichità ai giorni nostri e le donne non sono mai state completamente escluse. Nel caso di *Xie Jin* vediamo che la sua vena artistica ha puntato la telecamera verso differenti tipologie di donna, che fossero innocenti e aggraziata oppure affascinanti e appassionate, dirigendo sequenze di commedie e drammi sul mondo femminile e proiettando la sua emotività e il suo pensiero filosofico in queste creazioni su

⁴⁵ Qu Chunjing, Zhang Weijun, 曲春景, 张卫军, “Zhèngzhì dàodé huà”: Yìshí xíngtài diànyǐng pīpíng de xīfāng yǔ jìng”, “政治道德化”: 意识形态电影批评的西方语境” (“Moralizzazione politica”: il contesto occidentale nella critica cinematografica ideologica), *Tongji University Journal, Social Science Section*, vol. 27 n. 4, Film School of Shanghai University, Shanghai, August 2016

⁴⁶ Guo Peiyao, 郭培药; “Nánxìng quánwēi huàyǔ qíngjìng xià de nǚxìng bèi shù— lùn xièjìn yǐngpiàn zhōng de nǚxìng xíngxiàng”, “男性权威话语情境下的女性被述— 论谢晋影片中的女性形象” (Narrazione femminile nelle circostanze del discorso dell'autorità maschile - Sulle immagini femminili nei film di Xie Jin) , *Journal of Inner Mongolia Normal University, Chinese Department Inner Mongolia Normal University*, 1997

diversi livelli. Nonostante questo, ciò che lo spettatore percepisce maggiormente è una tendenza delle immagini ad essere avvolte nelle tradizionali prospettive culturali maschili, che cercano di soddisfare i loro bisogni inconsci: i desideri fisiologici e psicologici sottili ma allo stesso tempo complessi di una donna e l'esperienza di vita emotiva vera e delicata che le appartiene viene persa quasi completamente⁴⁷. Nei film di *Xie Jin* vi sono donne guerriere, belle eroine, contadine, madri e rivoluzionarie, tutti personaggi con un comune denominatore, il modello caratteriale, che le arricchisce di gentilezza, lealtà e perseveranza. Agli occhi del regista e di molti altri uomini, queste donne sono l'incarnazione delle virtù tradizionali di una madre che vive e si sacrifica per il bene dei suoi figli, che deve riflettersi nell'ideale morale della nazione cinese. Questo tipo di immagine femminile che esiste per il bisogno dell'uomo e in funzione dell'uomo è lontana dall'esprimere la vera essenza dell'essere donna, ma è stata comunque preferita dalla maggior parte dei registi che come *Xie Jin* hanno operato dagli anni cinquanta in poi. Come abbiamo già visto, la studiosa *Laura Mulvey* nel suo articolo "*Visual Pleasure and Narrative Movies*" afferma più volte che, in un mondo organizzato sull'equilibrio, o sulla mancanza di equilibrio, tra i generi, il piacere visivo è attivo solamente per l'uomo, che vede nella donna un oggetto passivo sul quale proiettare il suo inconscio⁴⁸. Il motivo per cui *Xie Jin* ha utilizzato spesso questa immagine di donna materna e gentile come lode nei confronti del genere femminile è determinato anch'esso dalla sua prospettiva maschile e dal metodo operativo del discorso dell'autorità maschile che adotta.

Per comprendere meglio lo stile e la filosofia artistica di questo regista non si può evitare di ricorrere alle sue opere. In particolare, il film da lui diretto nel 1961, "*Red Detachment of Women*", è emblematico nel riservare alla donna un ruolo che raramente la poteva riguardare nel cinema occidentale, ovvero quello del soldato. La storia che sottende quest'opera è abbastanza complessa, sia nella genesi che nella ricezione, ma trattandosi di un titolo che entrerà poi a far parte delle "opere modello", il suo successo fu quasi garantito. Il tutto si basa su un evento storico ambientato in un'isola del sud della Cina, Hainan, dove la Compagnia Speciale della Seconda Divisione Indipendente dell'Armata Rossa cinese composta da un centinaio di donne combatteva al posto degli uomini, precedentemente sterminati, grazie alla loro capacità nel confondersi tra la folla di paesani. La trama del film è ricca di dettagli, ma lo

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Mulvey, L. "*Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*". Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999.

stile espressivo rimane comunque semplice e volto alla trasmissione di messaggi propagandistici e patriottici. Il focus primario del film è sulle donne-soldato e sulla celebrazione dell'Armata Rossa come un rifugio di cameratismo e salvezza. La protagonista, Qiong Hua, è una giovane senza futuro prigioniera di un ricco padrone terriero del sud della Cina, Nan Ba-tien. Tenta continuamente ma invano la fuga, subendo torture più di una volta nelle segrete del palazzo. Un giorno passa nella dimora dell'uomo un giovane mercante cinese che riesce a farsi donare la ragazza come schiava, ma nella strada di ritorno, con enorme sorpresa, Qiong Hua sarà liberata e l'uomo si rivelerà nient'altro che un alto comandante dell'armata rossa. La ragazza raggiunge un villaggio di rifugio ed entra a fare parte del gruppo di centoventi combattenti del distaccamento rosso femminile che guiderà una rivolta contro i grandi proprietari terrieri. In realtà, la vera armata perse la sua battaglia contro i nazionalisti, ma in questo caso il finale naturalmente è positivo. La straordinaria fotografia a contrasto, di evidente stampo sovietico, si unisce alla regia di Xie Jin che ottimizza la sceneggiatura dando plasticità e dinamismo a corpi e gesti⁴⁹. Con maestria, rivela il mondo interiore dei personaggi che descrive, attraverso dei primi piani molto vicini dell'espressione dei loro occhi, dei loro movimenti e del paesaggio caratteristico del sud della Cina, che insieme alla musica incatenata ad un gusto locale molto forte rafforzano il fascino artistico dell'opera. Xie Jin ha enfatizzato la protagonista femminile presentando la sua storia come un paradigma personale della lotta rivoluzionaria, dell'educazione proletaria, così come un'allegoria dell'esperienza nazionale⁵⁰. Queste amplificazioni creative, che dai critici vennero poi etichettate come "romanticismo rivoluzionario", certamente hanno imbevuto la storia di una maggiore potenza espressiva, amplificando il suo impatto sul pubblico, anche se il ruolo femminile principale sembra essere talmente immerso in questo spirito rivoluzionario da dimenticare se stesso e la sua identità in quanto donna. L'immagine emotiva evocata dal primo piano della protagonista nel momento in cui apre il colletto della camicia che sta indossando per mostrare alle altre donne presenti le ferite e le cicatrici che le ricordano i soprusi subiti è molto forte, ma

⁴⁹ Harris, Kristine, "Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen", *The Opera Quarterly*, Vol. 26, 2010

⁵⁰ Zhang Tikun, Tang Zhonghao, 张体坤 唐中浩; "Xièjìn móshì" zài shěnsì ——lùn xièjìn diànyǐng de xùshì cèlùè jí qí diǎnxíng yìyì", "谢晋模式" 再审视——论谢晋电影的叙事策略及其典型意义" (Il cosiddetto "modello Xie Jin" viene rivisitato: sulla strategia narrativa dei film di Xie Jin e sul suo significato), Università di architettura e tecnologia di Xi'an, vol 6 n. 2, College of Liberal Arts, Xi'an, 2013

naturalmente lo scopo ultimo del film non era denunciare l'abuso femminile quanto piuttosto incitare il popolo all'auto-liberazione ad educarlo alla giusta via da percorrere.

È corretto affermare che le donne, nella Cina contemporanea, hanno raggiunto un certo grado di emancipazione personale, soprattutto a livello lavorativo, ma una lunga tradizione culturale incentrata sul discorso maschile che ha influenzato profondamente morale comune e comportamenti sociali hanno avuto come risultato l'instaurare una superiorità inconscia nei registi uomini. Sono state create da loro una serie di immagini femminili che integrano bellezza, condiscendenza e nobiltà d'animo perché fossero ammirate da una società ancora legata all'ideologia patriarcale. Queste donne o sono subordinate all'uomo oppure svolgono un ruolo marginale di conforto alle vicende del vero eroe, anche se nella realtà la loro vita è molto più ricca e complessa. Una strategia narrativa che utilizza una sensibilità maschile per descrivere l'esperienza di vita del genere femminile ha, come è naturale, delle carenze intrinseche e la sua semantica è destinata ad essere piena di ostacoli e ambiguità. Grazie alle nuove circostanze artistiche favorevoli, le donne sono riuscite a poco a poco a ritagliarsi un piccolo spazio di espressione individuale, creandosi una strategia narrativa personale che possa dare voce alla loro coscienza e possa aiutarle a dare la loro versione della storia e del presente.

3.4 Zhang Yimou e la bellezza estetica

Zhang Yimou è un regista, attore e produttore cinematografico di nazionalità cinese considerato uno dei cineasti più importanti di quella che viene comunemente chiamata "quinta generazione". Acclamato sia in Cina che a livello internazionale, i suoi film occupano una posizione fondamentale nella storia dello sviluppo cinematografico cinese e nella sua diffusione al di fuori nei confini nazionali. I suoi progetti integrano la cultura nazionale, il pensiero sociale, le radici culturali e l'innovazione. Sfruttando in modo capace il potenziale del linguaggio cinematografico, si caratterizza per l'intensità delle sue composizioni, la ricchezza di idee e soprattutto la pienezza dei colori, che diventano un suo tratto distintivo⁵¹.

⁵¹ Tikkanen, A. "*Zhang Yimou*", Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Zhang-Yimou>, 2019

Offre alle persone immagini con un forte impatto visivo attraverso la forma non convenzionali per fare del cinema il suo regno artistico personale.

Il film “*Red Sorghum*” (1987), tratto dall’omonimo romanzo di *Mo Yan*, segna il suo debutto alla regia e viene annoverato come uno dei primi film a trattare esplicitamente della sessualità femminile. La pellicola narra una storia di povertà e sopravvivenza ambientata nella Cina degli anni trenta, dove una giovane donna è costretta a sposare il vecchio e ricco proprietario di una distilleria, al quale è stata venduta dai genitori in cambio di un mulo nero. Il corteo che la porterà alla sua nuova dimora attraversa i campi di sorgo rosso, le cui piante sono alte come uomini e dal quale si ricava una grappa color sangue, la sola ricchezza della zona, che rappresenterà l’elemento principale attorno al quale si svolgeranno le vicende. Il terzo giorno dopo le nozze, come da tradizione, la giovane torna a visitare i genitori, ma durante il viaggio viene rapita e posseduta in un campo di sorgo da un giovane uomo, di cui poi si innamora. In seguito, il vecchio marito viene misteriosamente assassinato e la protagonista assume il comando della distilleria e, sposato il giovane Yu, vive felice con lui, conducendo abilmente l’azienda e trattando i dipendenti con giustizia. Il film si conclude con le crudeltà dell’occupazione giapponese e la tragica morte della donna durante un attentato degli stessi contadini da lei orchestrato per difendere la loro amata terra. Sebbene il film sia narrato da una voce maschile, quella del nipote della donna, la maggior parte delle scene sono da interpretare dal punto di vista femminile. “*Red Sorghum*”, al momento della sua uscita nelle sale, è stato considerato un pezzo unico poiché discute apertamente della liberazione sessuale della protagonista, che per ribellarsi al matrimonio indesiderato sceglie di concedersi senza resistenza all’uomo di cui si è invaghita⁵². Per esprimere al meglio il rapporto di intimità che la ragazza stabilisce con se stessa e con gli altri Zhang Yimou si concentra sull’uso della scopofilia nel suo ritratto. L’immagine con cui il film ha inizio è un primo piano del volto di Jiu’er, la protagonista, mentre si sta preparando per il suo matrimonio. La telecamera si concentra su molti dettagli, come i fermagli rossi che vengono inseriti nei suoi capelli scuri, il bracciale che le viene messo al polso o i bottoni della camicetta che indossa. Un volo da sposa rosso cremisi nasconde il suo volto finché la ragazza non si ritrova da sola all’interno della portantina che la condurrà al suo sposo, e in un impeto di frustrazione lo solleva. Dalle espressioni del volto, lo spettatore percepisce la paura e l’inquietudine che la

⁵² Vanderstaay, L. M. “*A case study of the influence of directorial gender on the representation of female sexuality in four contemporary Chinese films*”. Asian Study Association of Australia, Canberra, 2004

attanagliano, ma il suo desiderio di fuggire da quella situazione mentre timidamente con il piede scosta la tenda della portantina per vedere l'esterno non è abbastanza forte e si spegne miseramente. In questa scena *Zhang Yimou* si concentra sull'uso della scopofilia per ritrarre la sessualità di Jiu'er, ancora immatura e incatenata: l'uso di inquadrature strette e primi piani suggerisce il confinamento e la mancanza di libertà di Jiu'er, così come il colore rosso di cui è ricoperta aumenta la sua sensualità⁵³. Lo spazio in cui può muoversi, inizialmente, è molto limitato e grazie alle tecniche adottate dal regista, l'unica cosa su cui lo spettatore può concentrarsi è il corpo della donna. Questa scena mette in campo sia scopofilia che voyeurismo, poiché Jiu'er è un personaggio che viene reso oggetto per la sua valenza estetica da un pubblico che può guardarla senza essere visto a sua volta. Nella sequenza in cui la ragazza riesce a intravedere, dalla sua portantina, la schiena nuda di uno degli uomini che la sta trasportando, la scopofilia diventa quasi un feticismo e l'immagine precedente di Jiu'er viene sovvertita, rendendo qualcun altro oggetto del suo sguardo. Come "*Red Sorghum*", molti altri film diretti da *Zhang Yimou* presentano queste caratteristiche e l'intenzione di privilegiare la bellezza iconica di una donna cinese sui suoi sentimenti interiori⁵⁴. Per questo motivo il regista si è spesso affidato a muse di straordinaria bellezza come *Gong Li* e *Zhang Ziyi* per ricoprire i ruoli femminili principali e definire con la loro eleganza e la loro espressività un ideale di donna eterea e irraggiungibile. Sebbene le loro interpretazioni in "*Raise the Red Lantern*" (1991) e "*House of Flying Daggers*" (2004) sono rinomate in occidente per rappresentare alla perfezione i canoni della bellezza asiatica, se analizzati più a fondo, i loro ruoli risultano privi di una personalità femminile forte e dell'espressione genuina della loro coscienza.

3.5 *Lou Ye e la donna moderna*

Lou Ye è un regista e sceneggiatore cinese che ha realizzato fino ad oggi opere molto interessanti. Iscritto alla Accademia del cinema di *Pechino* nel 1980, *Lou Ye* fa parte di quella prima ondata di cineasti cinesi esposti all'influenza del cinema occidentale. L'apprendimento

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Wang, Y. "*Red Sorghum: mixing memory and desire*". *Perspectives on Chinese Cinema*. (Ed. C.Berry). London, British Film Institute, 1991

di film di diversa cultura ha influenzato i suoi film in molti aspetti, come la forte caratterizzazione emotiva dei suoi personaggi, l'utilizzo del linguaggio del corpo o le inquadrature espressive.⁵⁵ Egli è riconosciuto come appartenente al gruppo di registi di “sesta generazione”, una corrente cinematografica cinese che, come abbiamo visto, è nota per concentrarsi su questioni sociali, contemporanea disillusione, ribellione e insoddisfazione. Sfruttando attori e attrici non professionisti e producendo i suoi lungometraggi come se stesse dirigendo un documentario (camera a mano, suono in presa diretta, lunghe scene), *Lou Ye* spolvera le vecchie nozioni stilistiche del neorealismo italiano e del “*cinéma vérité*”⁵⁶ per indagare su individualismi contemporanei della vita urbana, che producono disorientamento sociale e frustrazione personale che poi fluiscono nella tensione sociale cinese⁵⁷.

“*Suzhou River*” (2000), a differenza dei film analizzati precedentemente che erano tutti ambientati decenni prima che fossero realizzati, è stato collocato alla fine del ventesimo secolo. L'utilità della sua analisi è presto detta, in quanto fornisce una valida rappresentazione della sessualità femminile contemporanea e degli atteggiamenti attuali nei confronti di quest'ultima. Il suo è un approccio che può essere considerato in sintonia con quello del collega *Zhang Yimou*, anche a distanza di tredici anni, poiché anche *Lou Ye* utilizza la sua telecamera per uno scopo scopofolico. Una differenza con i due film analizzati in precedenza, tuttavia, è che “*Suzhou River*” è l'unico ad essere una sceneggiatura originale, non adattata da un'opera precedente o basata su un'autobiografia e questo consente al regista di esprimere le proprie idee personali sulla sessualità femminile contemporanea piuttosto che prenderle da materiale preesistente. La storia segue le vite problematiche di quattro persone ai margini della società cinese: un'operatore video, una ballerina di nightclub di nome Meimei, un motociclista che truffa il prossimo e Moudan, la figlia di un ricco uomo d'affari. L'operatore video anonimo che viene visto solamente attraverso le sue mani funge da narratore ed apre il

⁵⁵ Zheng Danqing, 郑丹青; “Lóu yè de hòu xiàndài yǐngxiàng fāzhǎn mài luò chúyì”, “*娄烨的后现代影像发展脉络刍议*” (Sul filo di sviluppo del video postmoderno di Lou Ye), Accademia di Belle Arti, Guizhou University for Nationalities, editoriale “*Movie review*”, 2018

⁵⁶ “Cinema verità” è una locuzione (in francese *cinéma vérité*) diffusa dal sociologo francese Edgar Morin che, in un suo articolo sul settimanale *France-Observateur* (gennaio 1960), definiva in questo modo lo stile cinematografico dei film di Dziga Vertov, uno dei principali autori dell'avanguardia sovietica.

⁵⁷ Zheng Danqing, *ibid.*

film con un monologo sull'amore e sull'omonimo fiume Suzhou. Madar, il motociclista, nonostante sia profondamente innamorato di Moudan, si fa coinvolgere in un rozzo piano per il suo rapimento, ma sfortunatamente qualcosa non va come previsto: la ragazza scappa e si getta dal ponte sopra il fiume Suzhou in un tentativo di suicidio. Madar, in seguito, viene arrestato, anche se il corpo della ragazza non verrà ritrovato. Anni dopo essere stato scagionato, il motociclista torna a Shanghai nella speranza di ritrovare la ragazza, ma una notte, dopo aver incontrato Meimei, crede erroneamente di aver ritrovato il suo amore perduto a causa di un'incredibile somiglianza tra le due ragazze, e sconvolto racconta tutta la storia all'operatore video. Poco tempo dopo, Madar incontra la vera Moudan, che per tutto il tempo ha lavorato in un negozio di liquori, ma entrambi rimangono coinvolti in una morte ambigua. Il film si conclude con un biglietto di Meimei all'operatore dove afferma, prima di andarsene, che se lui l'amasse davvero, continuerebbe a cercarla come Madar ha fatto con Moudan.

“*Suzhou River*” è un film che, attraverso il comportamento differente delle sue due protagoniste femminili mostra allo spettatore due immagini in contrasto della sessualità femminile⁵⁸. Meimei rappresenta la visione di una donna sensuale e seducente, mentre Moudan, almeno inizialmente è un esempio di una sessualità più innocente. È il personaggio di Meimei il primo ad essere introdotto nel film, mentre, nel suo camerino, è intenta a prepararsi per l'imminente serata nel locale in cui lavora. Attraverso l'obiettivo della sua telecamera, l'operatore video la osserva avidamente mentre si pettina e sistema il trucco sul suo viso davanti ad uno specchio. Gli scatti successivi la ritraggono in primo piano immersa in una vasca: indossa un costume da sirena e una lunga parrucca bionda, mentre gli occhi di tutti gli uomini del locale sono rivolti verso di lei. La scopofilia in questa sequenza è lampante, poiché non solo la ragazza è posta al centro dell'inquadratura e caratterizzata esteticamente in modo da suscitare il desiderio maschile, ma prende anche le sembianze di una sirena, essere mitologico noto per il suo canto seducente in grado di portare ogni uomo alla perdizione⁵⁹. Tutto in questa scena fa di lei l'oggetto perfetto per le attenzioni e il piacere visivo del genere maschile. Gli scatti ravvicinati invadono la privacy della donna e coinvolgono lo sguardo soggettivo della telecamera, che corrisponde a quello della voce narrante, lo sguardo avido degli uomini nel locale e quello nascosto degli spettatori in sala.

⁵⁸ Vanderstaay, L. M. “*A case study of the influence of directorial gender on the representation of female sexuality in four contemporary Chinese films*”. Asian Study Association of Australia, Canberra, 2004

⁵⁹ *Ibid.*

Meimei, nella vasca, è come un uccello in gabbia, imprigionata dagli sguardi maschili a causa nel suo lavoro, in contrasto con la scena precedente e la sua libertà apparente nel camerino⁶⁰. Questa serie di scatti mostra che *Lou Ye* usa la scopofilia, sia feticista che voyeuristica, nella sua rappresentazione della sessualità femminile attraverso la sua figura, ed esprime con queste modalità la sua personale visione riguardo la donna moderna nella Cina degli anni 2000.

2.6 Confronto

Sebbene le trame “*Red Sorghum*” e “*Suzhou River*” non potrebbero essere più diverse, i due registi hanno verosimilmente utilizzato le medesime tecniche di base per ritrarre la sessualità femminile. “*Red Sorghum*” mostra apertamente una figura maschile dominante desiderosa di guardare il corpo di una donna, un’immagine forte amplificata anche dal grezzo contesto rurale. “*Suzhou River*”, realizzato tredici anni dopo, ha continuato questa tradizione di “uomini che guardano donne”, aggiungendo elementi del simbolismo moderno. Entrambi fanno un uso massiccio dei primi piani che hanno come soggetto i personaggi femminili, usando la loro bellezza estetica come fulcro dell’immagine visiva, rimanendo in un certo senso in linea con la tradizione, ma sanno anche rinunciare alla narrativa cinematografica classica mostrando donne in grado di appropriarsi loro stesse dell’atto di “guardare”, generalmente considerato un tratto esclusivamente maschile⁶¹. Nonostante questa nota positiva, sia *Zhang Yimou* che *Lou Ye* scelgono una fine tragica per queste due donne, mentre i personaggi maschili rimangono in vita fino alla fine del film e osservano impotenti il destino della loro amata.

I metodi con cui i film di quinta e sesta generazione hanno rappresentato il carattere femminile sono molto vari e sia *Zhang Yimou* che *Lou Ye* sono considerati tra i principali registi delle rispettive generazioni e per questo motivo le loro strategie narrative possono essere considerate rappresentative dell’approccio dei loro colleghi. I film di *Zhang Yimou*, a partire da “*Red Sorghum*”, hanno continuato la tendenza della quinta generazione di ritrarre le donne come vittime della società feudale in cui donne come la Jiu'er furono usate per illustrare la repressione sessuale che esisteva nella Cina feudale e che continuò fino agli anni

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

ottanta. Con questo, *Zhang Yimou* voleva lanciare una deliberata sfida all'immagine della brava donna comunista dalla figura asessuata⁶², che negli ultimi decenni aveva preso piede nell'immaginario collettivo popolare, rappresentata in primis dai film di *Xie Jin*. Nonostante i torti subiti e il finale tragico, *Jiu'er* è stata ritratta come una donna forte che ha usato la sua femminilità e bellezza per avere un certo controllo sul desiderio maschile per lei, usandolo a suo vantaggio e propone quindi un messaggio in parte positivo per le donne. In questo come in altri film acclamati a livello internazionale, l'enfasi era sulla creazione di una storia dal sapore mitologico e di trame ambientate nella storia passata della Cina. In contrasto con questa atmosfera di mito e storia, "*Suzhou River*" e altri film di sesta generazione hanno enfatizzato la situazione contemporanea della Cina attraverso trame e personaggi contemporanei tratti da ciò che le loro stesse esperienze di vita reali offrivano. Così, *Lou Ye* ha ritratto la Meimei del film come una donna moderna radicata nella realtà sociale della Cina contemporanea, che ormai non è più restia a dare sfoggio della propria sessualità. L'altro lato della medaglia, rappresentato dalle registe di film femminili sempre di quinta e sesta generazione, è invece popolato da donne che concentrano la loro attenzione sull'ego femminile e sull'identità psicologica personale invece che sulla scopofilia. È un gruppo di registe estremamente vario, difficile da collocare omogeneamente in un'unica categoria: alcune di loro presentano tratti femministi più radicali, altre mostrano più interesse verso le relazioni tra donne mentre oscurano del tutto le figure maschili, altre ancora si sono adattate ai canoni commerciali più in voga. Troviamo che è molto più focalizzata sulla presentazione di un punto di vista femminile, chi è interessate ad esplorare come le donne affrontano la loro sessualità a livello emotivo e psicologico, chi pone l'enfasi generale del film sulla formulazione dell'identità sessuale, emotiva e mentale dei loro personaggi femminili. Quel che è certo è che ognuna di esse si sia impegnata a fondo nella sua produzione per esaminare tutti gli aspetti nascosti nella coscienza di una donna nel modo più completo possibile, presentando comprensione ma anche critica verso entrambi i generi.

Anche se da un lato si possono notare alcune somiglianze tra i metodi espressivi maschili e femminili che ho analizzato finora, come l'utilizzo di personaggi caratterialmente "forti" o un legame con la psicologia freudiana, le differenze d'approccio all'argomento sessuale e non sono maggiori. In altre parole, registi come *Zhang Yimou* utilizzano la sessualità per definire

⁶² Harris, Kristine, "*Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen*", *The Opera Quarterly*, Volume 26, 2010

l'identità di una donna, mentre nei film di registe donne questa non è altro che uno dei molti aspetti che può costituire l'identità femminile, certamente non l'unico. Ciò è particolarmente evidente nelle tipologie di inquadratura che vengono utilizzate: i primi prediligono riprese ravvicinate del volto o di altre parti del corpo a scopo voyeuristico con il preciso intento di invadere lo spazio personale del soggetto, mentre le seconde le utilizzano per celebrare principalmente la forza e l'indipendenza dei loro personaggi femminili. Naturalmente, ogni regista conserva nei confronti della realtà un suo personale approccio e così come il più famoso *Zhang Yimou* viene preso ad esempio come rappresentante della quinta generazione senza che questo implichi una produzione omologata dell'intero gruppo, lo stesso accade per *Xu Jinglei* o *Li Yu*. Che si tratti del settore commerciale o indipendente del cinema, ognuno dei registi presenti in questa ricerca si è distinto per l'impatto significativo che ha lasciato nel cinema cinese contemporaneo e non è ha così permesso a critici e ricercatori di evidenziare alcune tendenze chiave al suo interno. La crescente importanza della cultura visiva nel mondo contemporaneo dimostra l'utilità dell'aver una comprensione a 360° di come ogni paese utilizza il proprio potenziale cinematografico e televisivo per diffondere i valori culturali della società attiva. Il cinema cinese e la sua industria sono diventati sempre più popolari e importanti a livello internazionale, in contemporanea all'acquisizione da parte del paese di crescente importanza politica ed economica in tutto il mondo. Poiché questo livello di importanza continua a crescere, viceversa, è arrivata la necessità anche per le altre nazioni di avere una maggiore comprensione in come la Cina rappresenta questioni delicate come il rapporto tra i generi, la sessualità e l'identità femminile.

CAPITOLO 2

LA DONNA NEL CINEMA COMMERCIALE

1. XU JINGLEI: LA DONNA E L'AMORE

1.1 il Background di Xu Jinglei

Xu Jinglei è nata il 16 aprile 1974 ed è una famosa attrice e regista cinese, acclamata insieme a *Zhang Ziyi*, *Zhou Xun* e *Zhao Wei* come componente delle “Quattro Dan⁶³” negli anni 2000. Si è laureata alla Beijing Film Academy nel 1997, facendovi anche ritorno come insegnante, ed è diventata famosa in Cina con la serie televisiva “*A Sentimental Story*” (1997), dove interpretava una poliziotta innamorata di un gangster. Successivamente, ha preso parte a diverse produzioni, come “*Spicy love soup*” (1997) e “*Cherish our love forever*” (1998), ma ha consolidato il suo successo come attrice nel 2002 con i film “*Spring Subway*” e “*I Love You*”, entrambi successi popolari in Cina, che le hanno valso rispettivamente il premio Cento Fiori come Migliore Attrice e il premio Huabiao come Miglior Nuova Attrice. In seguito, *Xu Jinglei* ha fatto il suo debutto alla regia con il film “*My Father and I*” (2003), dove ha anche interpretato l'attrice protagonista, che affrontava il delicato rapporto tra un padre cinese e sua figlia. Il film ha ricevuto ampi consensi di critica e le è valso un Gallo d'Oro per il miglior debutto alla regia. Il suo secondo lavoro da regista, “*Letter from an unknown woman*” (2004) è invece una storia romantica basata sul romanzo di *Stefan Zweig*, e le è valso la Conchiglia d'Argento come miglior regista al Festival Internazionale del Film di San Sebastian in Spagna. *Xu Jinglei* è diventata la prima regista donna in Cina i cui film hanno incassato più di 100 milioni di Yuan, per il suo film del 2010 “*Go Lala Go!*”. Il film, adattato dall'omonimo bestseller di *Li Ke* che parla della crescita di una giovane donna nella società, è il primo tentativo di *Xu Jinglei* di realizzare una produzione commerciale.

In qualità di regista, *Xu Jinglei* ha espresso dettagliatamente la complessità delle relazioni sociali nella realtà di tutti i giorni, con particolare attenzione alle figure femminili, ed è stata

⁶³ “Quattro Dan”: giovani attrici di grande successo che provengono dalla Cina continentale. Il Guangzhou Daily ha utilizzato questi termini nel 2000 per definire queste quattro attrici emergenti.

in grado, soprattutto, di mostrare il calore dei rapporti familiari e il contributo senza riserva delle donne nelle relazioni sociali e lavorative. Ha presentato al pubblico un panorama diversificato e complesso della vita reale, cercando di porre l'accento sull'amor proprio e il miglioramento di sé ai fini del miglioramento comune.

1.2 La donna di Xu Jinglei

Nei film di *Xu Jinglei*, le donne sono sempre state un soggetto assoluto, la cui interazione con gli altri personaggi favorisce lo sviluppo della trama. Il conflitto drammatico viene enfatizzato da queste relazioni e dalla modalità narrativa utilizzata dalla regista, che rafforzano il carico emotivo degli eventi raccontati⁶⁴. I rapporti tra i personaggi possono essere suddivisi in tre relazioni fondamentali: quella familiare, quella amorosa e quella lavorativa. Interpretare questo genere di connessione è fondamentale per riuscire a comprendere la natura di *Xu Jinglei* come regista, che è ovviamente legata alla sua esperienza di vita personale e al desiderio di aiutare l'espressione visiva della coscienza femminile. Il suo è uno stile di regia delicato e pieno di emozioni, che evoca romanticismo ma anche dramma nell'osservare le interazioni sociali dei personaggi, perfetto per rappresentare la categoria dei film nel settore commerciale, che si potrebbe definire quello più vicino alla tradizione. Per quanto riguarda la figura della donna, a seconda delle condizioni in cui è nata e del ruolo che essa ricopre all'interno della società viene caratterizzata diversamente.

Nel caso in cui sia il rapporto familiare ad essere messo in rilievo, conflitto e affetto coesistono in modo più o meno armonioso. A causa del modello tradizionale di insediamento domestico in Cina, oltre alla relazione canonica tra marito e moglie, sono incluse anche le svariate relazioni interpersonali di genitori, figli, nipoti, suoceri, nonni e cugini in seguito al matrimonio. Nei film di *Xu Jinglei*, le donne di solito interpretano il ruolo di figlia in un nucleo familiare con un solo genitore, rompendo così con il modello standard del pensiero comune. In primo luogo, l'assenza di una delle due figure di riferimento influenza inevitabilmente la vita dei protagonisti, come ad esempio nel film "*Letter from an Unknown*

⁶⁴ Zhang Shanxia, 张善霞; "Xújìnglěi yǐngpiàn zhōng de rénwù guānxì jiědú", "徐静蕾影片中的人物关系解读" (Interpretazione della relazione tra i personaggi presente nei film di Xu Jinglei), Istituto tecnico e professionale dello Xinxiang, Henan, 2016

woman” (2004), dove la protagonista è stata dipendente dalla madre fin dall’infanzia. L’assenza del padre ha causato loro difficoltà finanziarie, e per migliorare le loro condizioni di vita la madre è costretta a risposarsi. In secondo luogo, una situazione familiare incerta e conflittuale ha provocato nella ragazza dipendenza e desiderio irrazionale nei confronti di uomini adulti, come il vicino di casa, l’uomo di cui resterà perdutamente innamorata per tutta la durata del film⁶⁵. Con la graduale crescita della protagonista, da adolescente a donna adulta, il ruolo della madre scompare così come scompare il maggiore ostacolo per l’amore della ragazza. Il conflitto delle relazioni familiari viene risolto con la maturità della protagonista, che da libero sfogo ai suoi sentimenti una volta liberata dalla sua presenza oppressiva.

Quando, invece, si parla di relazioni con il genere opposto si fa spesso riferimento ad emozioni come l’amore e l’attrazione fisica. Che questo rapporto sia basato sul matrimonio o meno, è comunque un elemento fondamentale per comprendere la realtà di vita comune per la sua caratteristica di riflettere le abitudini del tempo e dell’ambiente che si vuole descrivere. Le relazioni tra i sessi sono marchiate dalla società e imbrigliate da regole morali tradizionali che spesso pongono la controparte femminile in una posizione di svantaggio, e la società cinese non fa eccezione. Sebbene *Xu Jinglei* abbia una forte coscienza di soggetto femminile, non nega l’apparente inferiorità delle donne in questi rapporti, ma all’interno delle sue produzioni cerca di manifestarla diversamente. Nei suoi film, le donne sono spesso coinvolte in relazioni amorose intricate che provocano loro molta sofferenza, ma che cercano di lasciare sempre un piccolo margine di scelta alla protagonista, in modo da non presentare questi personaggi come completamente inermi⁶⁶. Alcune di loro possono ottenere una seconda occasione dopo la fine di una relazione, come nel caso del film “*My father and I*” (2003) dove la protagonista ritrova la felicità con il padre e la figlia dopo il divorzio; altre, invece, scelgono di non arrendersi dedicando anima e corpo al loro amore nonostante l’impossibilità effettiva di vederlo realizzato, come in “*Letter front an unknown woman*”, dove la protagonista non riesce a raggiungere il cuore del suo amante ma riceve invece la gioia di un figlio. Nel bene o nel male, i personaggi di *Xu Jinglei* rincorrono assiduamente la speranza di poter cambiare il loro destino, cercando di rimanere fedeli alla loro natura in una realtà dove questa rappresenta una difficoltà in più.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

Con lo sviluppo della società moderna, in seguito, le donne hanno gradualmente trovato il proprio posto nel mondo al di fuori della famiglia e un numero sempre maggiore di loro si è guadagnata un posto di rilievo nell'universo del lavoro, lottando per la propria indipendenza e dignità. La rapida ascesa di questo gruppo di donne professioniste richiede anche l'espressione della loro ideologia e dei loro interessi, nei film come nelle opere letterarie, ma anche delle loro difficoltà e della confusione nel rapportarsi ad un nuovo ambiente. Non è raro che sorgano dispute tra colleghi o che il rapporto tra un uomo e una donna possa diventare ambiguo e non riguardare più solamente la sfera lavorativa. Se nelle relazioni familiari ciò che le donne ottengono inizialmente è l'affetto familiare, mentre nelle relazioni di genere bramano l'amore, allora si può affermare che in quelle lavorative i personaggi femminili si trovano sospesi in un limbo, tra una semplice amicizia tra colleghi e la possibilità che nasca una relazione affettiva⁶⁷. Questa ambiguità di facciata viene tuttavia smentita dalla regista *Xu Jinglei* e il film "*Dreams may come*" (2006) ne è un esempio, dove si cerca di rompere il tabù delle relazioni tra registi uomini e attrici donne. Nonostante la protagonista si sia ritrovata non completamente lucida a notte fonda nelle stanze dell'uomo, i due hanno semplicemente discusso del film che stavano girando insieme e dei sogni per il futuro, ed il loro rapporto non è stato compromesso. La regista difende quindi l'esistenza di una relazione professionale tra uomo e donna per nulla scontata agli occhi del pubblico, cercando di esprimere la volontà femminile di uscire dallo stereotipo per affermare il valore delle sue capacità.

L'immagine femminile tradizionale che *Xu Jinglei* ha creato come attrice viene portata avanti nella sua opera di regia, dove riesce a trasmettere sullo schermo la forma e le caratteristiche della donna secondo il suo pensiero. Nel suo primo film, "*My father and I*", mentre il carico emotivo di due generazioni differenti viene messo a confronto, la pazienza e la dedizione silenziosa della protagonista verso il padre e la figlia fanno di lei un modello da seguire. Lo stesso si può dire della protagonista di "*Letter from an Unknown woman*", una donna talmente devota da limitarsi a dare in silenzio senza mai ricevere nulla in cambio, coerente nel suo amore ingenuo senza sapere davvero cosa aspettarsi dalla vita. Entrambe queste due figure femminili ci mostrano una tipologia di donna che rispecchia il modello tradizionalmente devoto alla famiglia e ai propri affetti, ma che raggiunge un compromesso con il passato avendo la possibilità di compiere delle scelte indipendenti, senza garanzie di

⁶⁷ *Ibid.*

felicità. Sono donne consapevoli di sé ma anche dei limiti che la società impone loro, che cercano autonomamente di trovare il loro equilibrio. Questa, tuttavia, non è l'unico ruolo modello creato dalla regista, che si è impegnata anche nella produzione di un'immagine visiva per la donna in carriera. Nel quarto film diretto da *Xu Jinglei*, “*Go Lala Go!*” (2010), la protagonista è una giovane donna che cerca di farsi strada nel suo ambiente lavorativo. La sua personalità sgargiante e audacia, insieme ad una buona dose di coraggio, l'hanno resa una perfetta donna di successo dell'epoca moderna, allontanandola dall'ideale tipico tradizionale. La risonanza di questa immagine, ovvero quella di un personaggio femminile professionale che lotta per la sua soddisfazione personale, è di grande importanza per il futuro delle produzioni cinematografiche. Come molte altre registe, anche *Xu Jinglei* si sta impegnando affinché alle donne venga riservato il giusto spazio in quest'industria e l'immagine che il pubblico cinese e internazionale ha del gentil sesso non sia quella di una “bambola” da manipolare ma piuttosto di una “guerriera” della nuova era che si batte per la propria felicità. Prima dell'uscita nelle sale del film “*Go Lala Go!*”, i personaggi di *Xu Jinglei* sono per la maggior parte costituiti da donne silenziose e completamente devote al loro ruolo sociale, che forniscono le basi per lo sviluppo dell'immagine femminile contemporanea. Questo percorso dalla tradizione alla nuova era è la sublimazione del talento della regista, che propone un nuovo status quo del genere femminile, non intenzionato ad essere lasciato indietro.

1.3 Il femminismo di Xu Jinglei

Per diverso tempo, sotto l'influenza del femminismo occidentale, si è riscontrato come la coscienza indipendente delle donne cinesi sia stata costantemente stimolata al risveglio, portando dei piccoli miglioramenti nella loro esistenza. Nel ventunesimo secolo, la Cina ha inaugurato un'era all'insegna della femminilità come valore da evidenziare e questo cambiamento comprende anche il modo dell'industria cinematografica e letteraria⁶⁸. Che si tratti di narrazione o espressione visiva, si è iniziato a prestare maggiore attenzione all'ontologia femminile, cercando di abbandonare l'idea di una loro innata dipendenza dalla

⁶⁸ Yang Shixia, 杨士霞; “Lùn xīn shìjì zhōngguó nǚxìng diànyǐng de shěnměi tèzhēng”, “论新世纪中国女性电影的审美特征” (Sulle caratteristiche estetiche dei film femminili cinesi nel nuovo secolo), Shandong Vocational College of Art and Design, Jinan, Shandong, 2017

figura maschile e mostrando caratteristiche estetiche e caratteriali più indipendenti. Da questa riflessione si arriva alla nascita di film considerati “femminili”, ovvero che manifestano l’immagine femminile come corpo principale della narrazione e il risveglio dell’autocoscienza delle donne insieme alla realizzazione di una identità soggettiva come fine ultimo per la liberazione emotiva di genere. Vengono definiti film “femminili” e non “femministi” poiché è vero sì che la prospettiva creativa è realizzata partendo dal punto di vista delle donne, delle gioie e delle sofferenze che accompagnano le loro esperienze, ma non vi è una completa alienazione dalla presenza maschile⁶⁹. Il rapporto con gli uomini non viene negato o screditato, ma gestito in modo calmo e obiettivo, cercando di andare oltre il tradizionale rapporto uomo-donna e di soffermarsi maggiormente sulla cura di sé e sulla comprensione della realtà. Tuttavia, sotto l’impatto del mercato e della coscienza tradizionale, i film “femminili” hanno iniziato a muoversi in più direzioni. La regista *Li Yu*, ad esempio, nelle sue prime produzioni propone delle figure di riferimento maschili deliberatamente oscurate o prive di carattere, rinchiusi nello stereotipo. Nei film di *Xu Jinglei*, invece, i personaggi sono indeboliti della loro essenza, ma più per il fatto di “ignorare” una determinata situazione che per il voler rappresentare un simbolo negativo. Non pone l’accento sull’uomo come ostacolo alla vita delle donne, ma presta maggiore attenzione alla psicologia intima di quest’ultime e alla loro coscienza spirituale, lasciando spazio a nuovi significati estetici⁷⁰.

1.4 Introduzione al film “Letter from an unknown woman”

La pellicola diretta da *Xu Jinglei* dal titolo “*Letter from an unknown woman*” del 2004, è un adattamento dell’omonimo racconto dell’autore austriaco *Stefan Zweig*, pubblicato nel 1922. Nell’opera originale, la storia è narrata dal punto di vista di un uomo, immerso nella lettura di una lettera recapitatagli il giorno del suo compleanno. Tuttavia, chi dà voce effettivamente alla storia è il mittente, poiché l’intero racconto è costituito solo da questa famosa lettera. Nella versione che *Xu Jinglei* ha diretto e recitato, grazie all’atmosfera creata dalle immagini e dalle musiche, lo spettatore viene immerso in un mondo plasmato

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

dall'amore ingenuo della protagonista, che attraverso la parola scritta racconta la sua tragica vita. Tra l'uomo e questa donna vi è una relazione pressoché inesistente e unilaterale: l'amore della protagonista non è corrisposto, anzi, solo dopo aver concluso la sua lettura l'uomo ricorderà finalmente di averla conosciuta. La regista cerca di trasmettere un ideale di amore indipendente, proprio della controparte femminile, ma che non ha niente a che fare con l'uomo verso cui è rivolto. L'affetto provato dalla donna e la fermezza nel suo desiderio di consacrare l'anima al suo amato non le hanno portato alcun guadagno, rendendola all'apparenza un personaggio naïf che si ostina a non arrendersi all'evidenza⁷¹. In seconda analisi, tuttavia, la ferrea devozione della giovane donna può essere interpretata anche come la scelta volontaria di un soggetto pensante: è attratta dall'uomo come lo è una falena dalla luce, ma c'è la sua volontà personale in questa scelta. Non vi è possibilità per lei di rinunciare alla speranza di essere riconosciuta dall'uomo un giorno, perché questa è la strada che ha deciso di percorrere dal primo momento in cui i loro destini si erano incrociati.

1.5 Sinossi

Nell'inverno del 1948 a *Pechino*, un famoso scrittore riceve una lettera da una sconosciuta il giorno del suo compleanno. Durante la lettura, una voce femminile fuori campo inizia a raccontare la sua storia, che si scoprirà essere indelebilmente intrecciata a quella dello scrittore. La donna racconta della sua adolescenza nei sobborghi di città, identificandosi come una vecchia vicina di casa, del momento in cui si è perdutamente infatuata dell'uomo e di come questo profondo sentimento le abbia stravolto l'esistenza. A causa di problemi finanziari, tuttavia, la madre è costretta a risposarsi per il bene della figlia e per garantire ad entrambe un futuro dignitoso. Questo matrimonio obbliga la ragazza a trasferirsi in una provincia lontana e a dire momentaneamente addio al suo amato scrittore. Quando, anni dopo, torna a Pechino come studentessa universitaria e non più una ragazzina, durante i disordini di una protesta studentesca incontra nuovamente l'uomo, che, colpito dalla sua bellezza, la invita a casa sua, pur non riconoscendo in lei la bambina che un tempo aveva vissuto vicino a lui. I

⁷¹ Chai Qi, 柴琪; “Xújìnglěi diànyǐng zhōng nǚxìng xíngxiàng de zhuǎnbiàn lùjìng fēnxī”, “徐静蕾电影中女性形象的转变路径分析” (Analisi del percorso di trasformazione delle immagini femminili nei film di Xu Jinglei), Stazione radiofonica e televisiva di Tianshui, città di Tianshui, provincia di Gansu, Tianshui, provincia di Gansu, 2018

due intraprendono una breve relazione, che dura fino alla partenza dell'uomo per un viaggio di lavoro. La donna rimane ad attenderlo piena di aspettative, ma nonostante le promesse fatte, lo scrittore si dimentica ben presto di lei. Viene sorpreso da lontano, in compagnia di un'altra donna, ma nonostante tutto la protagonista non si dà per vinta. Poco dopo, infatti, scopre di essere rimasta incinta, e si ritira nel Sichuan per dare alla luce il bambino, negli anni della devastazione causata dalla seconda guerra sino-giapponese. Otto anni dopo, tornata nuovamente in città insieme al figlio e ad un nuovo compagno, la giovane donna incontra nuovamente lo scrittore e per la seconda volta trascorre la notte in sua compagnia. Al suo risveglio, cercando di fare in modo che l'uomo si ricordi di lei, la donna non solo si rende conto che ancora una volta non è stata riconosciuta ma che, oltretutto, il suo amato desidera pagarla, credendola una prostituta. I due si dividono nuovamente, la donna nella tristezza e nello sconforto di non avere un posto eguale nel cuore dello scrittore, e l'uomo completamente ignaro della situazione in cui si era trovato quella notte. Il giorno seguente alla morte del figlio malato, la protagonista, sentendo che presto anche la sua ora sarebbe giunta, decide di scrivergli una lettera nella quale racconta tutta la sua storia, così che anche lui potesse apprendere la verità. Alla morte della donna, la lettera viene inviata all'uomo, che finalmente avrà modo di ricordare lei e la loro storia d'amore.

1.6 Analisi

Ordinare lo spazio visivo nei film di *Xu Jinglei* è estremamente importante per comprenderne le dinamiche interne e il modo in cui la regista è riuscita ad adattarvi il discorso sulle tre relazioni fondamentali che definiscono una donna. Dallo spazio psicologico a quello urbano e reale, si può notare come sia riuscita ad accelerare il ritmo narrativo originale da mitico a moderno, plasmando immagini e personaggi: la donna letteraria era testarda e narcisista, perfino masochista per certi versi, mentre la donna moderna nel film è più forte e indipendente, in grado di esercitare controllo sulla sua vita⁷². Per quanto riguarda la suddivisione dello spazio visivo in un film, generalmente è costituita da tre categorie: lo spazio psicologico, quello storico-culturale e quello urbano e moderno.

⁷² Li Shengxuan, 李盛萱; "Xújìnglěi yǐngpiàn de shìjué kōngjiān jiědú", "徐静蕾影片的视觉空间解读" (Interpretazione dello spazio visivo nei film di Xu Jinglei), School of Film, Television and Media, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan, 2016

Nelle produzioni che riguardano la vita e le esperienze di crescita delle donne, lo spazio psicologico femminile è un elemento estremamente importante, che registe come *Xu Jinglei* trattano con sensibilità e delicatezza per esprimere evoluzioni sia fisiche che emotive. Questo, tuttavia, rimane comunque uno spazio astratto e difficile da esprimere con immagini intuitive: il cuore delle donne è profondo e misterioso, è difficoltoso non solo per un'esterno ma anche per le dirette interessate comprendere davvero i propri pensieri e i propri desideri⁷³. Il film è un'arte visiva e pertanto è una necessità oggettiva trasformare concetti astratti in immagini nel desiderio di trasmetterli. Il pregio dei film femminili, come "*Letter from an unknown woman*" sta proprio in questo, nel rivelare passo dopo passo il mistero di ciò che accade all'interno di una mente femminile. Ad esempio, nella prima parte del film, lo spazio fisico in cui vediamo la protagonista muoversi quando è ancora molto giovane è costituito solamente dall'interno della sua abitazione e dal cortile in comune, metafora del suo spazio psicologico chiuso ancora molto ingenuo.

Anche lo spazio storico e culturale gioca un ruolo importante nei film di *Xu Jinglei*, considerata la sua esperienza personale: lei stessa è cresciuta a *Pechino* e di conseguenza ha una profonda conoscenza dello spazio fisico della città nonché delle sue connotazioni culturali. Questa sua conoscenza viene trasferita magnificamente nell'immagine di donna urbana che mostra nelle sue opere, ma anche nel gran numero di simboli culturali che fanno da sfondo, come ad esempio i tipici cortili dei vecchi edifici residenziali in contrasto con i grattacieli di nuova costruzione. Per spazio urbano moderno, infine, si intende uno spazio più frenetico, connesso alla sfera internazionale e al consumo di massa. È uno spazio naturalmente più contemporaneo rispetto ai primi due, dove ha origine anche la terza relazione fondamentale, che definisce la donna nell'aspetto lavorativo. In questo spazio possono infatti ottenere vantaggi economici che prima non erano loro concessi ma soprattutto l'opportunità di dimostrare il loro valore⁷⁴. Un valido esempio in cui *Xu Jinglei* ha sfruttato al massimo la dimensione lavorativa è il film "*Go Lala Go!*", dove non vi è posto per un amore

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Chai Qi, 柴琪; "Xújìnglěi diànyǐng zhōng nǚxìng xíngxiàng de zhuǎnbiàn lùjìng fēnxī", "徐静蕾电影中女性形象的转变路径分析" (Analisi del percorso di trasformazione delle immagini femminili nei film di Xu Jinglei), Stazione radiofonica e televisiva di Tianshui, città di Tianshui, provincia di Gansu, Tianshui, provincia di Gansu, 2018

assoluto e distruttivo come in “*Letter from an unknown woman*”, ma viene dato più spazio all’impegno e alla perseveranza della protagonista come donna in carriera.

1.7 Musica e immagine

Il film “*Letter from an unknown woman*” è caratterizzato anche da una colonna sonora in stile tradizionale classico e da una cura dell’immagine estetica femminile che permette allo spettatore di distinguere le diverse fasi della vita della protagonista. Per quanto riguarda la parte musicale, il tema primario è costituito da una melodia di *Lin Hai* dal titolo “琵琶語” (Pípa yǔ, il linguaggio della *pípa*). I suoni, che mescolano la dolcezza del pianoforte e della parte cantata con il tono squillante della *pípa*, si adattano perfettamente all’immagine dell’aquilone in volo con cui la protagonista si intrattiene da adolescente, a simboleggiare il suo desiderio di libertà⁷⁵. Il motivo si ripete più volte nel corso del film e accentua magnificamente il senso di solitudine e impotenza del monologo femminile, suggerendo il finale tragico.

Per quanto riguarda invece l’analisi delle immagini nell’obbiettivo della regista, costumi e oggetti di scena sono estremamente importanti per distinguere le fasi di crescita della signorina Jiang, la protagonista, e i momenti che racchiudono un significato simbolico. Sullo schermo, ciò che la donna indossa quando è ancora una ragazzina è una cappotto imbottito di cotone grezzo, come metafora del suo amore ancora ingenuo e infantile verso un’uomo per lei irraggiungibile. Questo cappotto, si trasforma in una sfarzosa pelliccia bianca ed eleganti abiti da sera quando la protagonista, ormai adulta e madre, sceglie di sfruttare la sua bellezza e partecipare ad eventi mondani, a dimostrazione di come è cresciuta nel corpo e nella mente. Grazie all’elemento sonoro e alle inquadrature ravvicinate su piccoli oggetti di scena, inoltre, si arricchisce la quantità di informazioni che vengono trasmesse sullo schermo⁷⁶. Ad esempio, il morso su di una mela marcia, a suggerire il passare del tempo, oppure la rosa bianca che lo

⁷⁵ Jia Wenlong, 贾稳龙; “qiǎn xī xújìnglěi diànyǐng zhōng de shēng huà biǎodá——yǐ “yīgè mòshēng nǚrén de láixìn” wéi lì”, “浅析徐静蕾电影中的声画表达——以《一个陌生女人的来信》为例” (Una breve analisi dell’espressione sonora e visiva nei film di Xu Jinglei - Prendendo come esempio “Lettera da una sconosciuta”), Henan University, 2019

⁷⁶ *Ibid.*

scrittore regala alla donna, che rappresenta lei stessa: così come la rosa, anche il ricordo di lei nel cuore dell'uomo appassirà senza lasciare traccia.

1.8 *L'amore e il matrimonio*

Al fine di esplorare la prospettiva della regista sul tema dell'amore, emblematica è una frase ripetuta spesso dalla protagonista nel corso del film: “我爱你与你无关”⁷⁷ ovvero “Ti amo, ma questo non ha niente a che fare con te”. Nel racconto come nel film, la signorina Jiang è una ragazzina retta e volenterosa, con un riguardo quasi paranoico nei confronti dell'amore, che vive nell'attesa di un segno di apprezzamento da parte dello scrittore di cui è innamorata. Fin dal primo incontro, quest'uomo viene idealizzato nella sua mente di adolescente ingenua fino al punto da esserne inconsciamente padrone, rendendo la protagonista umile e dimessa nei confronti di tutto ciò che lo riguardava⁷⁸. Il motivo per cui anche durante il loro ultimo incontro la donna non ha rivelato allo scrittore chi fosse è la paura di essere rifiutata e dimenticata. Un'esistenza di sopportazione, di silenzio e di attesa era preferibile rispetto al dolore di un abbandono: rimanere nel dubbio l'ha aiutata a sopravvivere e a preservare la purezza dell'amore nel suo cuore. *Xu Jinglei* ha affermato di aver letto l'opera di *Zweig* più volte nel corso della sua vita e di aver pensato in un primo momento che riguardasse semplicemente la tragica storia di una donna sciocca innamorata di un rubacuori. A dieci anni di distanza, tuttavia, la sua opinione cambia radicalmente quando comprende la tenacia dimostrata dalla donna nella sua perseveranza e la sua vittoria spirituale su un amore distruttivo⁷⁹. Grazie al suo lavoro di regista e alla sua interpretazione del ruolo principale, è riuscita a rendere giustizia al personaggio letterario, una donna profondamente infatuata che anche nella lontananza sembra non avere rimpianti. Una tale immagine femminile riesce facilmente ad ottenere il favore del pubblico nonché la sua approvazione morale, essendo la

⁷⁷ Pinyin: Wǒ ài nǐ yǔ nǐ wúguān.

⁷⁸ Jin Qu, 靳取; “Yīgè mòshēng nǚrén de láixìn”: Zhōngguó dāngdài nǚxìng dǎoyǎn de àiqíng guān”, “《一个陌生女人的来信》：中国当代 女性导演的爱情观” (Lettera da una sconosciuta: la visione sull'amore delle registe donne contemporanee), School of Film, Television and Media, Sichuan Normal University, 2016

⁷⁹ *Ibid.*

signorina Jiang una manifestazione del subconscio femminile tradizionale⁸⁰. Nonostante abbia perseguito con determinazione l'idea di un amore perfetto, alla fine ne è divenuta schiava, intrappolata nell'abuso di se stessa senza esserne completamente cosciente ma godendone abbastanza da ottenere comunque una sorta di gratificazione personale. Dedicando la sua vita ad un uomo che non ricordava neppure il suo nome, vede proiettata su se stessa la pietà degli uomini, che vedono in lei un elemento non da biasimare ma da proteggere.

Il concetto di amore in cui la regista si rivede è quindi un sentimento indomabile e incontenibile, in grado di nutrire l'anima di una persona, ma che soprattutto esula da qualsiasi tipo di contratto sociale⁸¹. Le sue eroine sono solitamente donne incapaci di sfuggire all'influenza dell'amore nella loro vita, ma che non sentono la necessità che questo venga vincolato dal matrimonio. Naturalmente, queste convinzioni sono correlate all'esperienza di crescita personale di *Xu Jinglei*, che fin dall'infanzia ha vissuto in un ambiente familiare estremamente rigido. Il padre le ha riservato un'educazione molto severa e rigorosa, obbligandola a studiare incessantemente giorno e notte, senza ricevere l'affetto necessario che una figlia dovrebbe. A causa di questa mancanza, nella visione generale dell'amore di *Xu Jinglei*, se non vi è un sentimento forte e sincero alla base, il matrimonio non dovrebbe essere nemmeno contemplato, mentre se si è circondati da un amore profondo, il matrimonio non è necessario. Molti potrebbero affermare che una tale visione sia il romanticismo irresponsabile di una donna innamorata dell'idea dell'amore più che realista, ma al contrario, invece, la capacità di avere una visione così libera e personale sull'amore la rende un modello da imitare, con una profonda coscienza di sé⁸². In qualità di rappresentante d'eccezione nel gruppo di registe e attrici cinesi contemporanee, *Xu Jinglei*, grazie ai suoi film, non solo offre spunti di riflessione molto importanti per modificare l'immagine visiva delle donne sul grande schermo, ma soprattutto è d'ispirazione per tutte coloro che, in quanto donne moderne, desiderano la duplice indipendenza materiale e psicologica, senza essere costrette a dipendere dalle possibilità offerte dal matrimonio.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Chai Qi, 柴琪; "Xújìnglěi diànyǐng zhōng nǚxìng xíngxiàng de zhuǎnbìan lùjìng fēnxī", "徐静蕾电影中女性形象的转变路径分析" (Analisi del percorso di trasformazione delle immagini femminili nei film di Xu Jinglei), Stazione radiofonica e televisiva di Tianshui, città di Tianshui, provincia di Gansu, Tianshui, provincia di Gansu, 2018

1.9 Confronto con l'autore

Il racconto “Brief einer Unbekannten”⁸³ è un lavoro del famoso scrittore austriaco *Stephen Zweig*, considerato un classico nel suo genere. Racconta la storia di uno scrittore viennese che il giorno del suo quarantunesimo compleanno riceve una misteriosa lettera priva dell'indirizzo del mittente. Nella lettera una donna che non rivela il suo nome descrive la propria vita, segnata dall'amore non corrisposto per lo scrittore destinatario. La madre della sconosciuta, dopo aver sposato un viennese benestante, la costringe a trasferirsi ad *Innsbruck*. Nella nuova città la ragazza non smette di pensare allo scrittore e finalmente al compimento dei diciotto anni può ritornare a *Vienna* ed incontrarlo nuovamente, il quale però non la riconosce. Nelle notti passionatamente trascorse insieme, la ragazza rimane incinta dello scrittore, perde il lavoro ed è costretta a darlo alla luce in un malfamato ospedale per poveri, giurando però di farlo crescere nelle migliori condizioni economiche possibili. Intraprende più volte relazioni con uomini ricchi che le forniscono sostegno, ma rifiuta assiduamente proposte di matrimonio, perché ama ancora lo scrittore. Dopo essersi rincontrati a distanza di anni, l'uomo ancora non è in grado di riconoscerla e così le loro strade si dividono definitivamente. Alla morte del figlio e della donna, lo scrittore riceve la famosa lettera, ma la sua memoria è ancora sfuocata e di loro non rimarranno altro che le parole.

Nel 2004, il film “*Letter from an unknown woman*”, scritto e diretto da *Xu Jinglei*, è stato girato nella località di *Tianjin*. La trama della storia è esattamente la stessa, tranne per il fatto che il tempo e il luogo sono collocati nella vecchia *Pechino* degli anni trenta e 'quaranta. Il monologo solitario della donna, che costituisce il corpo principale del racconto, viene ripreso in più punti del film, nelle scene in cui la narrazione dell'eroina si fa più intensa. Ad esempio, la frase “*Mio figlio è morto ieri*” viene ripetuta almeno cinque volte all'interno del romanzo e altrettante nel corso del film, come un punto di chiusura ideale che segna l'inizio della scena successiva e scandisce lo scorrere degli eventi⁸⁴. Questa caratteristica è collegata al processo di auto-affermazione della donna stessa, che attraverso questa lettera segna l'inizio del racconto e di una storia che, tuttavia, si è effettivamente già conclusa al momento della lettura

⁸³ Ndt: “Lettera da una donna sconosciuta”

⁸⁴ Wang Junyao, 王珺瑶, “Cuò yì xiǎoshuō “yīgè mòshēng nǚrén de láixìn” yǔ zhōng bǎn diànyǐng gǎibiān”, “臆议小说《一个陌生女人的来信》与中版电影改编” (Il romanzo di Zweig “Lettera da una sconosciuta” e la sua trasposizione cinematografica in Cina), Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 2018

da parte dello scrittore. Il film, quindi, è organizzato seguendo la struttura dei paragrafi nel racconto e utilizza spesso delle sue citazioni per dare coesione alla storia e fare da *trait d'union* tra le tre diverse fasi di vita che attraversa la protagonista. Un'ultimo elemento di similitudine tra l'opera scritta e la pellicola, inoltre, è il tono del monologo ovattato della donna, che infonde una sensazione di tristezza e inquietudine in grado di disorientare⁸⁵. Non è corretto affermare che nella trama i momenti felici e spensierati siano completamente assenti, tuttavia quello che lettore e spettatore percepiscono prima di tutto è l'amarezza che trabocca dal cuore della donna. Di fatto, l'isolamento e la solitudine saranno compagni inseparabili della protagonista fin dalla sua infanzia, tra l'incomprensione con la madre e la morte prematura del suo unico amato figlio.

Il rispetto di *Xu Jinglei* nei confronti del racconto ha reso il suo film una trasposizione accurata ed esaltante, ma altrettanto degne di nota sono le differenze e le piccole modifiche apportate, che definiscono la sua unicità. Una discrepanza, ad esempio, riguarda la personalità della protagonista. La donna senza nome del racconto e la signorina Jiang hanno la stessa testardaggine nei confronti della loro storia d'amore, ma si può dire che affrontino la loro esistenza un modo diverso l'una dall'altra. La prima è nata e cresciuta in Austria ed è influenzata quindi da un background culturale europeo vivace e appassionato. La seconda, invece, è un personaggio tranquillo e riservato, dal carattere chiuso, come si addice ad una tipica donna della Cina settentrionale negli anni trenta. Nell'opera scritta, inoltre, si può notare un comportamento della donna più simile all'ossessione che ad un amore di tipo platonico, come il trafugare oggetti appartenuti allo scrittore o il controllare assiduamente quali stanze fossero illuminate in casa sua⁸⁶. Per quanto riguarda il film invece, l'eroina adolescente preferisce nascondersi dietro le finestre di casa e con sguardi intensi ma segreti vedere l'uomo da lontano, sperando un giorno di poter far parte di quella vita che tanto la affascinava. Anche una volta cresciuta, il suo atteggiamento di riserbo non cambia, e nonostante la tempesta di emozioni che imperversava nella sua mente e nel suo cuore ogni volta che incontrava l'uomo, il suo viso calmo e sorridente non lasciava trasparire altro che

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Zhang Xinyan, 张新艳; "Cí wēi gé yīgè mòshēng nǚrén de láixìn" jí qí zhōngguó tóngmíng diànyǐng zhī bǐjiào", "茨威格一个陌生女人的来信» ‘及其中国同名电影之比较’ ("Lettera da una donna sconosciuta" di Zweig e un confronto con film cinesi omonimi), *Journal of Xinjiang Vocational University*, vol. 21 n. 2, Ufficio di ricerca scientifica dell'Università professionale dello Xinjiang, Xinjiang, 2013

pura educazione e cordialità. L'aspetto culturale alla base della trama, quindi, è estremamente importante per comprendere sia alcune determinate scelte stilistiche sia le modifiche necessarie alla trama. La differenza nella disposizione della due scene è presto detta: l'autore e la regista hanno entrambi optato per l'ambientazione che era loro più familiare, ovvero rispettivamente le città di *Vienna* e *Pechino*. In tutta la lunghezza del racconto, *Zweig* descrive minuziosamente edifici e stanze in stile europeo, con spioncini in ottone ed enormi porte colorate dipinte ad olio, rendendo l'atmosfera estremamente realistica. Dall'affollata stazione dei treni al collegio in cui ha studiato, ogni dettaglio all'interno del racconto riporta il lettore esattamente alla *Vienna* in cui visse lo scrittore. Nell'omonimo film cinese, invece, ogni elemento è stato riletto in chiave orientale, trasformando le ampie strade della città austriaca nei vicoli nebbiosi della vecchia Pechino, pur mantenendo uno stretto legame con la trama originale. Ciascun dettaglio è stato rivisitato con la massima cura, come le carrozze e la mobilia ad esempio, ed altri elementi, invece, inseriti ex-novo per arricchire il contesto culturale. Ad esempio, la tipica atmosfera gioiosa del capodanno cinese fatta di festoni colorati, lanterne di buon augurio e fuochi d'artificio indicano un periodo dell'anno estremamente importante per la cultura cinese e per la protagonista, alle prese con il suo primo amore.

La suddivisione interna della trama è inseparabile dallo sviluppo dei personaggi al suo interno. Sia nel racconto che nella produzione per il grande schermo, la trama è quasi completamente identica, ma a causa delle differenze tra la cultura cinese e quella austriaca, la gestione della singola trama è leggermente diversa. *Zweig* interpreta la sua "strana donna" come un personaggio intraprendente e appassionato, disposta anche ad approcciare i domestici insistentemente per poter entrare in casa dell'uomo. Nel film questo particolare è stato gestito con una mentalità estetica più vicina ai canoni cinesi, modificando la scena in modo che sia del tutto spontaneo per la ragazza chiedere all'anziano maggiordomo se avesse bisogno di una mano, senza sembrare invadente⁸⁷. Anche il primo incontro tra la donna e lo scrittore è stato modificato leggermente seguendo questo ragionamento. Nel racconto, è la protagonista ad attendere ogni sera per tre lunghi giorni l'arrivo dell'uomo sotto casa, ma un atteggiamento di questo genere sarebbe alquanto difficile da accettare per il pubblico cinese.

⁸⁷ *Ibid.*

Xu Jinglei ha quindi dato vita ad un incontro del tutto casuale per i due personaggi, facendo in modo che i loro sguardi si incontrassero di sfuggita durante una protesta scolastica in strada.

1.10 La visione di Xu Jinglei

Sebbene il corpo principale del racconto originale sia il monologo di una “strana donna”, la prospettiva generale è tagliata dal punto di vista del protagonista maschile, che leggendo immagina la vita di una donna a lui sconosciuta. Nel film, la regista ha spostato questa prospettiva sull'eroina, che non si trova più, quindi, nella posizione di essere “osservata” dall'uomo, ma al contrario è lei stessa a dare voce alla sua storia. Cambiando l'obbiettivo, viene messa in luce la debolezza del personaggio maschile e la sua fragilità interiore, che vanno a scontrarsi con la determinazione e la forza dell'eroina⁸⁸. All'inizio del film, l'immagine dell'uomo è vaga e sfuggente e la voce della donna che fa da sfondo attira l'attenzione dello spettatore verso il personaggio femminile, indebolendo il livello di interesse verso lo scrittore. Quando finalmente appare la protagonista, il film si allontana definitivamente dalla prospettiva maschile come chiave di lettura e definisce le esperienze emotive e i cambiamenti psicologici dal punto di vista di chi li ha veramente vissuti. Al fine di evidenziare la purezza del sentimento e dell'animo della giovane, il film sceglie, inoltre, di tagliare alcuni episodi della trama originale, come ad esempio la nascita del bambino⁸⁹. Nel racconto è un momento di svolta importante nella vita della protagonista, che sceglierà, per il bene del figlio, di consacrare solo lo spirito all'uomo amato e di vendere invece il suo corpo per garantire un futuro ad entrambi. La rudimentale sala da parto comune, le urla di dolore e la vergogna provata mentre veniva osservata come carne da macello sono elementi completamente assenti nel film. Il momento della nascita non viene mostrato esplicitamente, ma viene sostituito da un'inquadratura a campo medio dove la donna passeggia tranquilla sulle rive di un corso d'acqua. La trama non è quindi rispettata alla lettera dalla regista, ma ogni cambiamento è apportato in virtù delle differenze culturali e del passaggio di prospettiva.

⁸⁸ Zhang Shanxia, 张善霞; “Xújinglei yǐngpiàn zhōng de rénwù guānxì jiědú”, “徐静蕾影片中的人物关系解读” (Interpretazione della relazione tra i personaggi presente nei film di Xu Jinglei), Istituto tecnico e professionale dello Xinxiang, Henan, 2016

⁸⁹ *Ibid.*

La regista ha concentrato i suoi sforzi nella rappresentazione visiva dell'eroina per farne l'immagine di una donna che ambisce a non essere inferiore all'uomo. Mentre nel racconto originale la "strana donna" torna a *Vienna* in qualità di umile lavoratrice rinunciando al suo status e alla sua famiglia, l'opportunità propizia per il ritorno della signorina Jiang a *Pechino* è stata l'ammissione ad una famosa università. Migliorare la sua posizione sociale e ritrarla come una donna *new age* indipendente e colta ha anche reso più equa la sua relazione con lo scrittore⁹⁰. Nonostante tutto, la giovane non sarà comunque in grado di allevare un figlio completamente da sola, ma baratterà il suo corpo per una stabilità sociale ed economica per lei irraggiungibile in altro modo. Gli adattamenti di *Xu Jinglei* mostrano la sua intenzione di esprimere un'identità di genere specifica in favore del risveglio della coscienza femminile ma, tuttavia, la storia rimane ancorata ad un realismo obbiettivo, che impedisce alla protagonista di salvarsi con le proprie mani.

1.11 Contraddizioni

Sebbene la regista intenda presentare con questo film un tema talvolta controverso come l'indipendenza della donna moderna e il desiderio di perseguire l'amore in tutte le sue forme, a seguito di un'attenta riflessione, lo spettatore potrebbe notare alcune incongruenze nel modo in cui è stato espresso. La protagonista, rispetto all'opera scritta, si dimostra spesso e volentieri sicura di sé e parte attiva delle sue scelte di vita, le conseguenze di queste decisioni non le garantiscono sempre l'indipendenza che tanto desidera e, nel complesso, sembra cadere più volte in situazioni di semi passività⁹¹. Innanzitutto, la trama del libro originale determina uno spazio limitato: una storia d'amore folle e cieca, con una protagonista smarrita nell'ossessione non è adatta per esprimere un tema come l'indipendenza femminile. La cornice dell'opera originale si trova quindi in conflitto con l'intenzione della regista e questo causa alcune ambiguità nella trama e nel personaggio, che vanno a minare l'espressione della coscienza femminile nel film. Stabilire l'identità della donna come studentessa progressista,

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Zhang Xinyan, 张新艳; "Cí wēi gé yīgè mòshēng nǚrén de láixìn" jí qí zhōngguó tóngmíng diànyǐng zhī bǐjiào", "茨威格一个陌生女人的来信» '及其中国同名电影之比较' ("Lettera da una donna sconosciuta" di Zweig e un confronto con film cinesi omonimi), *Journal of Xinjiang Vocational University*, vol. 21 n. 2, Ufficio di ricerca scientifica dell'Università professionale dello Xinjiang, Xinjiang, 2013

sebbene renda la sua immagine più moderna, si scontra con l'ossessione irrazionale per lo scrittore e la vita mondana che adotterà in seguito⁹². L'amore quasi folle dell'eroina per lo scrittore nel libro originale è in gran parte dovuto al desiderio di lei verso il mondo a cui apparteneva, ma questa impostazione si basa su di uno status ineguale tra la coppia, cosa che nel film invece non ha luogo. Avendo elevato il rango intellettuale al quale apparteneva la protagonista, nel film si è venuta a creare un'incongruenza: la modifica era volta conferire maggiore importanza al genere femminile, ma in realtà ha cambiato considerevolmente il rapporto di equilibrio tra lo scrittore e la donna, rendendo la loro relazione e il comportamento della protagonista irragionevole. È vero che, in una situazione differente, sarebbe improbabile vedere una studentessa universitaria dal carattere riservato e razionale rinunciare a tutto in nome di un amore senza alcuna certezza, per essere poi costretta a donarsi ad altri uomini. Tuttavia, questa incongruenza può essere spiegata parzialmente da esigenze di realismo narrativo. L'intera storia è ambientata a *Pechino* e copre un periodo storico che va dagli anni trenta agli anni quaranta, durante i quali in Cina imperversava la seconda guerra sino-giapponese (1937-45). Fu un momento di debolezza e instabilità sia politica che economica, in cui coloro che non vi erano coinvolti cercavano semplicemente il modo più facile e vantaggioso per sopravvivere. Osservando la storia con questo presupposto, gli eventi non si sarebbero potuti svolgere differentemente. I sentimenti hanno sopraffatto la razionalità della giovane ma non l'hanno completamente dissolta: in tempi di guerra, è ragionevole arrivare ad un compromesso per il bene di chi si ama, piuttosto che costringerlo alla miseria. La contraddizione nella personalità della donna rimane, facendo apparire questa sua modernità come una forzatura, ma il pubblico cinese è rimasto comunque moralmente soddisfatto del modo in cui le vicende si sono svolte e concluse, poiché in linea con l'ambiente culturale in cui è stato prodotto il film. In secondo luogo, sebbene l'eroina cerchi di attribuire le sue scelte all'espressione ultima della sua indipendenza come donna, la sua condizione è vincolata alla figura di un uomo irraggiungibile e al desiderio di essere amata⁹³. È intrappolata in una situazione che da un lato le garantisce una certa libertà, poiché è la sua stessa volontà a guidarla verso un destino incerto, ma dall'altro tutte le sue azioni possono essere ricondotte ad

⁹² Zhang Shanxia, 张善霞; "Xújìnglěi yǐngpiàn zhōng de rénwù guānxì jiědú", "徐静蕾影片中的人物关系解读" (Interpretazione della relazione tra i personaggi presente nei film di Xu Jinglei), Istituto tecnico e professionale dello Xinxiang, Henan, 2016

⁹³ *Ibid.*

una passività intrinseca nei confronti dell'amore. In qualità di regista e anche di donna, *Xu Jinglei* ha un vantaggio nell'esprimere i soggetti femminili, nella loro psicologia e nelle loro emozioni, ma la sua identità come persona appartenente alla produzione cinematografica commerciale non le permette di uscire completamente dai canoni più diffusi. La signorina Jiang, quindi, diventa l'emblema di donne che ancora ripongono la loro fiducia in altri e non in se stesse, che dipendono dalla figura maschile e dall'affetto che possono riceverne.

In conclusione, il film "*Letter from an unknown woman*" è un adattamento di successo, che ha coinvolto positivamente il pubblico cinese e la critica internazionale poiché nel complesso è composto da elementi molto validi, come la musica, la recitazione e lo studio degli ambienti. Nonostante le incongruenze, alcune delle quali inevitabili, quello che si potrebbe considerare il vero difetto di questa pellicola è il fatto di aver voluto esaltare un modello di donna moderna indipendente inserendolo in un contesto non contemporaneo, che non è quindi risaltato pienamente. Allo stesso tempo, non si può comunque negare il forte desiderio della regista di infondere nelle immagini la sua prospettiva femminile della realtà e il punto di vista di una donna della Cina contemporanea sulle difficoltà del rapporto tra i sessi.

1.12 Conclusione

Nel processo di comunicazione tra la letteratura cinese e quella straniera, è possibile che vi siano elementi in grado di essere integrati e traslati perfettamente da una cultura ad un'altra ed altri in grado, invece, di causare fraintendimenti. Quando le opere artistiche di un paese vengono introdotte in un altro attraverso la traduzione e altri mezzi, i destinatari saranno naturalmente inclini ad utilizzare le proprie abitudini quotidiane come prospettiva di partenza⁹⁴. La psicologia estetica e la mentalità culturale di autore e traduttore spesso non coincidono. Come risultato, l'interpretazione del singolo talvolta differisce dalla connotazione espressa nell'opera. Questo fraintendimento non va inteso in senso letterale, come fosse un errore del traduttore, ma piuttosto come una conseguenza inevitabile dello scambio culturale: le informazioni e le conoscenze in gioco sono un numero molto elevato e suo capitare che non

⁹⁴ Wang Junyao, 王琚瑶, "Cuò yì xiǎoshuō "yīgè mòshēng nǚrén de láixìn" yǔ zhōng bǎn diànyǐng gǎibiān", "臆议小说《一个陌生女人的来信》与中版电影改编" (Il romanzo di Zweig "Lettera da una sconosciuta" e la sua trasposizione cinematografica in Cina), Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 2018

sia possibile determinare con certezza ciò di cui un autore sta parlando e riportarlo correttamente in un'altra lingua.

Quando un'opera letteraria si trasforma in una forma artistica differente, e soprattutto quando questa forma è pensata per il pubblico di un altro paese e nazione, la possibilità di cadere nell'incomprensione e ottenere un risultato mediocre è molto alta, ma non è questo il caso. Il film "*Letter from an unknown woman*" può essere considerato un esperimento riuscito in questo senso, poiché l'ambientazione è stata curata nei minimi dettagli e le strade di *Vienna* si sono fuse armoniosamente con le strette vie di *Pechino*. Senza aver prima letto il racconto, il pubblico cinese non avrebbe mai immaginato che il soggetto di questo film così profondamente inserito nel contesto culturale cinese provenisse invece da un'opera scritta quasi un secolo prima nella lontana Austria. La storia raccontata da *Zweig*, tuttavia, è solamente una struttura di contorno, sulla quale viene innestata un'anima tutta cinese, che, in un certo senso, rende questo film un'opera del tutto nuova rispetto all'originale. Il merito di *Xu Jinglei*, nonostante alcune piccole contraddizioni, è stato quello di aver mosso i primi passi verso la manifestazione, all'interno di un'opera visiva, di un'embrionale coscienza femminile. La figura di una donna forte e ferma nelle sue decisioni, che prova un profondo rispetto sia per se stessa che per l'uomo amato, potrebbe essere la proiezione stessa della volontà della regista, che desidera più possibilità decisionali per le donne.

2. MA LIWEN: MADRI E FIGLIE

2.1 Il background di Ma Liwen

Nata nel 1971 nella provincia cinese del Jiangxi, fu cresciuta solamente dalla madre, in seguito al divorzio dei genitori. Dopo essersi trasferita a *Pechino*, si è diplomata alla Central Academy of Drama nel 1994, lo stesso anno in cui ha scritto la sceneggiatura del film “*Gone is the one who held me dearest in the world*” (2002), il suo film d’esordio. Dopo aver letto l’autobiografia di *Zhang Jie* su cui è basato, ha trascorso due anni cercando di acquistarne i diritti cinematografici. Il film si è aggiudicato il 14° il Gallo d’Oro come miglior regista al festival cinematografico dei Cento Fiori. In seguito, nel 2005, *Ma Liwen* ha diretto “*You and Me*”, che ha attinto alle sue esperienze vissute in un piccolo appartamento nel cortile di *Pechino* e vinto riconoscimenti sia per la regia che per la recitazione. *Ma Liwen* ha anche scritto romanzi e sceneggiature per serie televisive e film minori e lavorato come aiuto regista. In qualità di rappresentante delle registe donne del nuovo secolo, *Ma Liwen* ha stupito il pubblico con uno stile genuino e fresco, attento alle questioni che riguardano il genere femminile e le esperienze di vita reale delle donne. Per questa caratteristica, i suoi film vengono generalmente considerati “femminili” e inseriti in una categoria che in passato aveva difficoltà a sopravvivere nel contesto commerciale. La creatività cinematografica di donne indipendenti come lei deve affrontare, infatti, una sfida doppia: quella del mercato e quella della mentalità patriarcale. Negli ultimi anni, le tendenze del femminismo, come anche quelle dei film femminili stessi stanno subendo sottili cambiamenti, per adattarsi meglio ai criteri internazionali, e le restrizioni in merito sono diminuite. *Ma Liwen*, tuttavia, rimane comunque in un contesto produttivo commerciale e non traspare dai suoi film un desiderio di conflitto radicale con il genere maschile, più tipico forse di una forma di femminismo occidentale. Quello che i suoi film mostrano è piuttosto la complessità del rapporto madre-figlia e del dialogo tra due diverse generazioni di donne così come la dolcezza dell’affetto familiare, che la rendono un esempio di regia perfetto per analizzare il settore commerciale, proprio come *Xu Jinglei*.

2.2 La donna di Ma Liwen

Secondo alcuni critici, nei film di *Ma Liwen* le donne hanno sviluppato una serie di modelli comportamentali tipici di una società patriarcale, poiché le azioni e le espressioni che utilizzano le fanno apparire come ideologicamente oppresse. Nell'opera "*The whole Woman*" di *Germaine Greer*, la studiosa ha sottolineato: "Ogni donna è concepita come completa inizialmente, ma, dalla nascita alla morte, diventa gradualmente instabile. Per una donna, il primo obbligo morale è vivere attraverso questo processo, esserne consapevole e infine, adottare le misure consone a difendersi da esso"⁹⁵. In altre parole, è convinta della intrinseca completezza della donna in quanto tale e dell'influenza negativa che il processo di crescita in una società attiva ha su questa condizione. Questo genere di personaggio femminile può essere ritrovato, in parte, anche nei film della regista *Ma Liwen*. Prendendo come esempio "*Peach Blossom*" (2008), troviamo che il film utilizza il matrimonio e le esperienze sentimentali di cinque donne diverse per mostrare i molti vincoli della società patriarcale su di esse. Sotto la copertina apparente di una commedia, il film descrive sottilmente il disagio di tutte le donne che hanno automaticamente e inconsciamente accettato la mentalità patriarcale dell'uomo dominante come propria⁹⁶. Zhang Ying, una delle protagoniste, non ha mai avuto il coraggio di intraprendere una vera relazione ed è incatenata dal suo rigidissimo senso di castità. Dopo il fatidico incontro con l'amore della sua vita, la loro relazione procede tra alti e bassi a causa delle insicurezze di lei: secondo Zhang Ying, la cosa più terribile per due persone che si amano è non potersi sposare, perché solamente in quel caso ci si dovrebbe concedere l'uno all'altra senza rimpianti. La ragazza è talmente ossessionata dai suoi preconcetti e dalla paura di perdere la sua dignità in quanto donna che non riesce a godersi completamente le gioie della sua prima relazione. In questo genere di società i rapporti con l'altro sesso sono considerati al pari di una trattativa commerciale, in cui tuttavia è solamente la donna ad avere la possibilità di offrire e perdere qualcosa: la castità è un capitale che va protetto. Sebbene Zhang Ying e l'uomo alla fine si siano sposati, è indubbiamente

⁹⁵ Greer G. "*The whole woman*" (La donna intera), Doubleday, London, 1999

⁹⁶ Kong Yanxia, 孔艳霞; "Nǚxìng shìjiǎo xià de mǎlìwén diànyǐng", "女性视角下的马俐文电影" (I film di Ma Liwen dal punto di vista femminile), Zhengzhou Institute of Industrial Application Technology, Zhengzhou, Henan, 2019

mortificante che lei, come donna, abbia acconsentito senza esserne conscia all'oggettivazione degli ideali maschili convinta, invece, di prendersi cura di se stessa.

La cultura delle relazioni sociali non solo cinese ma di tutto il mondo spesso e volentieri spinge le donne ad utilizzare gli standard maschili per misurare il loro valore, sulla base di come e quanto fossero in grado di sopperire alle loro esigenze. Come è naturale pensare, solamente quando il genere femminile stesso deciderà di sfidare attivamente questo sistema sociale a loro sfavorevole, cambiando modo di pensare e di comportarsi, la cultura patriarcale perderà la sua influenza. Contrariamente a registe come *Li Yu*, *Xu Anhua* e *Zhang Aijia*, che esprimono forse in modo più crudo e talvolta brutale la situazione delle donne come genere “di seconda classe” cercando anche di ridicolizzare la figura maschile, *Ma Liwen* ha un atteggiamento più sobrio e le sue intenzioni di critica non sono così evidenti. Questo però non significa che i suoi film manchino di una certa dose di femminismo e prospettiva femminile. *Ma Liwen* ha creato immagini di donne indimenticabili, raccontando amicizia e amore. Evidenzia somiglianze e differenze tra i generi, la difficoltà della crescita e il ritrovamento della propria identità, i pensieri intimi delle donne nella società odierna⁹⁷. Si può dire che *Ma Liwen* non sia completamente una ferma sostenitrice del femminismo e del suo conflitto con il genere maschile, ma i suoi film forniscono una prospettiva femminile che guida gli spettatori a prestare attenzione alle donne, alle loro lotte e alle loro insicurezze, creando un sottile filo empatico per unire personaggi e pubblico.

2.3 Il femminismo di Ma Liwen

Con la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo, si è avviato un periodo caratterizzato dalla tendenza all'uguaglianza di genere. Il femminismo ha iniziato a ottenere sempre più riconoscimento e sostegno da parte della gente comune e ha vissuto un momento di relativa prosperità, così che la sua influenza si è estesa anche al campo cinematografico. Partendo da una prospettiva femminile, le produzioni sono state criticate e, in seguito, anche create seguendo questa linea, cercando timidamente di contrapporsi al modello hollywoodiano in cui gli uomini sono dalla parte di chi guarda mentre le donne da quella di essere

⁹⁷ *Ibid.*

osservate⁹⁸. In Cina, registe come *Ma Liwen*, che hanno messo piede nell'industria cinematografica come donne, non hanno vita facile, ma la coscienza di genere che si riflette a vari livelli nelle loro opere è il risultato di un cambiamento che era già in atto.

Ma Liwen ha una profonda comprensione delle differenze nelle funzioni biologiche e nella psicologia dei due sessi, ed è brava ad utilizzare la sensibilità femminile che le è propria per integrare narrativa e affermazione del sé⁹⁹. Oggetto di lode nei suoi confronti è l'abilità di trasmettere l'emotività femminile in modo limpido, così come l'affetto intenso che può scaturire tra due donne in una relazione familiare o più semplicemente in una di amicizia. Nel caso di “*You and Me*” (2005), Xiao Ma, la protagonista, non è una parente dell'anziana signora che le offre una stanza in affitto nel suo cortile, ma nonostante l'assenza di una relazione di sangue, il profondo attaccamento che nascerà da questo incontro è dei più sinceri. Inizialmente, le due donne sono continuamente in conflitto a causa della grande differenza d'età: mentre la giovane cerca di apportare piccole migliorie tecnologiche alla casa, come ad esempio un telefono, l'anziana signora si dimostra fin troppo avara e non fa altro che rimproverarla. Dopo un anno di convivenza e numerose incomprensioni, la situazione migliora e le vite di Xiao Ma e della signora cominciano ad entrare in sintonia l'una con l'altra, accettandosi completamente. Tuttavia, mentre i personaggi femminili offrono un esempio positivo di comprensione reciproca e complicità, un ruolo differente è affidato al nipote dell'anziana signora. In via teorica, il rapporto tra i due dovrebbe essere più stretto e intimo rispetto a quello con una ragazza del tutto sconosciuta, ma in verità il ragazzo è poco più che un'estraneo per lei. Le sue visite di cortesia sono scarse e animate dall'opportunismo: alla morte della donna, infatti, sarebbe stato lui ad ereditare la casa ed il cortile. Quando Xiao Ma decise di trasferirsi a casa del fidanzato, l'anziana signora cade nuovamente nella solitudine e nello sconforto, ammalandosi in modo grave. In quegli stessi giorni, il nipote si sposa, e in memoria degli accordi presi in precedenza, la donna viene obbligata ad andarsene e a trascorrere il tempo che le resta in una lontana casa di cura. Dopo la sua morte, Xiao Ma torna un'ultima volta nel vecchio cortile che aveva visto nascere la loro amicizia ma invece di

⁹⁸ Li Zheyao, 李浙瑶, “Shāngyè yǔ jìng xià nǚxìng yìshí de jiānshǒu yǔ tuǒxié ——yǐ mǎliwén diànyǐng wéi lì”, “商业语境下女性意识的坚守与妥协” (Perseveranza e compromesso della coscienza femminile nel contesto del cinema commerciale — Prendendo il film di Ma Liwen come esempio), Dipartimento di scienze umane, Università di Jinggangshan, Jiangxi, 2018

⁹⁹ *Ibid.*

vedere segni di lutto o attaccamento verso la signora trova figure di buon augurio per il matrimonio del nipote. In questo film, la dedizione disinteressata e la gratitudine emotiva delle donne viene messa duramente a confronto con l'egoismo degli uomini, che sembrano inclini a pensare che tutto sia loro dovuto¹⁰⁰. Il nipote della donna, un personaggio pigro e insignificante all'interno dell'opera, diventa l'emblema dell'individualismo maschile, anche se *Ma Liwen* sa bene che le differenze tra i generi non sono assolute e che sottolinearle ciecamente andrebbe contro la realizzazione di una utopica uguaglianza di genere¹⁰¹. Per questo motivo, nessun accento particolare è posto sulla sua figura, che rimane sostanzialmente di passaggio, ma tutta la storia si concentra sul rapporto tra le due donne e il loro sostenersi a vicenda.

La regista *Ma Liwen* ha eseguito performance di grande valore nella scena cinematografica cinese del nuovo secolo. Nei suoi film, come regista ma anche come donna, usa un linguaggio speculare per esplorare con audacia la coscienza autonoma delle donne, concentrandosi sul loro mondo interiore ed emotivo. Le opere video da lei realizzate hanno ricevuto buoni riscontri sia dal botteghino che dalla critica ed il merito va alla sua esperienza nel tagliare una prospettiva femminile autentica. Il suo stile creativo, chiaro e semplice, con una ricerca artistica vicina alla vera natura della vita, si mescola con la creazione estetica e concettuale alla base dei suoi film. *Ma Liwen* riproduce sullo schermo storie semplici, situazioni di vita quotidiana reali e utilizza i dettagli per creare un metodo narrativo unico. Nel film "*Peach Blossom*" il femminismo della regista si può ritrovare nell'approfondita riflessione sullo stato attuale dell'esistenza emotiva delle donne di età e classi differenti, un'auto-esame sulla complessità psicologica di un bizzarro gruppo di donne alle prese con l'amore. *Ma Liwen* mette al centro dello schermo immagini che raccontano storie di vita comuni, eventi che potrebbero accadere a chiunque nella società odierna, presentandoci la realtà vista attraverso i suoi occhi. Una casalinga di mezza età che è stata ingannata, una donna in carriera che si innamora, una ragazza ricca innamorata di un uomo povero o ancora una donna non più nel fiore degli anni che non vuole rinunciare al matrimonio: le aspettative,

¹⁰⁰ Kong Yanxia, 孔艳霞; "Nǚxìng shìjiǎo xià de mǎlìwén diànyǐng", "女性视角下的马俐文电影" (I film di Ma Liwen dal punto di vista femminile), Zhengzhou Institute of Industrial Application Technology, Zhengzhou, Henan, 2019

¹⁰¹ *Ibid.*

la paura e l'impotenza di questi personaggi non sono parte solamente di un film, ma sono i timori genuini che ogni donna contemporanea desiderosa di trovare un marito deve superare. Il variopinto universo emotivo femminile si mescola alle esigenze realistiche, dando vita ad un film semplice e genuino, proprio come la regista stessa. Nel film "*Gone is the one who held me dearest in the world*" viene descritto, invece, il complesso stato psicologico di una madre e una figlia legate l'una all'altra in un momento molto delicato della loro vita. Nonostante il valore ricoperto dal concetto di "famiglia" al suo interno, l'immagine tradizionale di un padre autorevole è assente: i personaggi maschili mancano di presenza ma anche di senso di responsabilità, come ad esempio il marito della donna, completamente escluso dalle decisioni importanti. È una realtà che presenta uno squilibrio di genere interessante, con un marito egoista e debole in netto contrasto con la moglie, indipendente e sicura di sé¹⁰². In questa pellicola, *Ma Liwen* non ha voluto semplicemente indicare le donne come simbolo di sacrificio e dedizione, ma ha creato immagini femminili indipendenti che fanno fronte a difficoltà della vita quotidiana ordinaria.

Nei suoi film, il tema non viene prima dell'esperienza emotiva così come non vi è uno scopo utilitaristico, ma solo frammenti di vita che vogliono essere espressi. *Ma Liwen* utilizza l'obiettivo della sua macchina da presa in modo sobrio e conciso, senza un'eccessiva elaborazione, e abbina il tutto ad uno stile di linguaggio che si avvicini il più possibile alla vita reale. Rifiuta il colpo di scena e il sensazionale e non vi è nessuna ipocrisia superflua nei contenuti che affronta. Se analizzati dal punto di vista degli ideali femministi, i film di questa regista non presentano critiche assolute nei confronti del genere maschile oppure un viscerale desiderio di difesa e affermazione dei diritti delle donne, ma si concentra maggiormente sul significato di identità femminile nella Cina contemporanea e sulle particolarità emotive e psicologiche delle donne¹⁰³. L'assenza di personaggi maschili di rilievo in contrasto con esempi femminili di forza e sensibilità spingono lo stile di questa regista verso un femminismo anomalo di stampo cinese, che più si adatta al suo contesto di partenza.

¹⁰² Quan Yingjie e Wu Li, 权英杰, 武丽; "Diànyǐng suìpiàn huà gǎibiān xià de qínggǎn xiānxíng yǔ yìniàn gòngmíng ——yǐ "shìjiè shàng zuì téng wǒ dì nàgè rén què" wéi lì", "电影碎片化改编下的情感先行与意念共鸣" (Avanzamento emotivo e risonanza delle idee della scrittrice nell'adattamento del film —— Prendendo "*Gone is the one who held me dearest in the world*" come esempio), Taiyuan University, Taiyuan, Shanxi & Shanxi Agricultural University, Taiyuan, Shanxi, 2019

¹⁰³ *Ibid.*

2.4 Introduzione al film “*Gone is the one who held me dearest in the world*”

Nel film “*Gone Is the one who held me dearest in the world*” la vita quotidiana di una scrittrice di mezz’età e dell’anziana madre malata viene continuamente messa alla prova, tra le inquietudini e la frenesia di una macabra corsa contro il tempo. In questo lavoro, ansia e senso di colpa sono amplificate dalla musica e dalle inquadrature, ma la tolleranza reciproca e l’amore tra le due non svanisce mai. Il tema del rapporto madre-figlia riesce ad emozionare dall’inizio alla fine, spingendo lo spettatore a riflettere sui suoi rapporti personali con l’altro e sulla caducità della vita¹⁰⁴. La trama del film è adattata da un’opera autobiografica della scrittrice *Zhang Jie*, che tra le sue pagine riversa il profondo senso di colpa che la colpisce durante gli ultimi anni di vita di sua madre. L’opera ha una femminilità ricca e forte, che attraverso le storie di vita della scrittrice trasmette l’importanza della cura della famiglia finché è possibile in un mondo in cui ogni cosa viene messa da parte in nome del successo. Per mantenere il bagaglio sentimentale contenuto nel lavoro originale, *Ma Liwen* ha selezionato materiali testuali adatti ai media audiovisivi e attori in grado di replicare la risonanza emotiva. “*Gone Is the one who held me dearest in the world*”, così come altri film incentrati sulle relazioni madre-figlia, tra cui “*Shanghai Women*” (2002) e “*Shanghai Story*” (2004) di *Peng Xiaolian* e “*Song of the Exile*” (1990) della regista di *Hong Kong Ann Hui*, tratta questo argomento in modo diverso rispetto alle altre produzioni dirette da uomini, come ad esempio “*Jasmine Women*” di *Hou Yong* (2004), poiché la prospettiva è totalmente opposta. Il film è anche tematicamente simile ad altri provenienti da contesti differenti, come “*Antonia's Line*” (1996) della regista olandese *Marleen Gorris*, con la sua enfasi lirica sulle vite di una forte matriarca e delle sue discendenti. La narrazione segue la struttura “BACD” ovvero inizia con un evento che si verifica in un certo tempo mentre il resto del film è articolato attraverso flashback, ricordi raccontati in forma di diario nelle memorie della scrittrice che daranno vita al film¹⁰⁵. Nella storia la presenza femminile è prevaricante, gli unici personaggi maschili che si registrano fugacemente nella narrazione sono il marito della donna, il medico curante della madre malata e un fotografo. La narrazione illustra la forza

¹⁰⁴ Vanderstaay, L. “*Female consciousness in contemporary Chinese women directors' films: A case study of Ma Xiaoying's Gone is the One Who Held Me Dearest in the World*”. *Intersections: Gender, History and Culture in Asia and the Pacific*, 2008

¹⁰⁵ *Ibid.*

delle donne sottolineando il coraggio con cui affrontano decisioni difficili e risolvono i conflitti familiari. I critici cinesi hanno affermato che la narrativa del film conserva il sapore originale delle memorie di *Zhang*, compresa la sua attenzione per le relazioni interpersonali e la descrizione realistica nei rapporti madre-figlia.

2.5 Sinossi

Il film, come ho già annunciato, è basato sulle memorie della scrittrice cinese *Zhang Jie* che racconta la sua relazione, spesso controversa e conflittuale, con la madre morente. La linea centrale della pellicola segue la struttura di queste memorie autobiografiche quasi alla lettera. Sentendosi in colpa per non aver trascorso molto tempo con la madre negli ultimi anni, la protagonista cerca di rimediare al suo errore, ma quando le fa visita nota che non solo la donna non la riconosce e non riesce più a camminare correttamente, ma che mostra anche i primi segni di demenza. Dopo una serie di visite specialistiche, scoprono un grave tumore al cervello che sta compromettendo le capacità e la salute dell'anziana donna. La scrittrice decide quindi di ricoverare la madre per avere assistenza in attesa di decidere se accettare o meno di sottoporla ad una rischiosa operazione. Durante quelle settimane le due donne vivono l'una accanto all'altra e spesso si contrastano con forza, discutendo animatamente sul presente e sul futuro. L'intervento per rimuovere il tumore viene, infine, eseguito con successo, ma naturalmente la madre della donna non riesce a riprendersi completamente come sperava e diventa completamente dipendente da lei e dall'infermiera. Nel frattempo, il rapporto tra la scrittrice e il marito diventa molto teso: lui è stanco dei continui impegni della moglie non approva la sua decisione di ospitare la madre a casa loro mentre, al momento, per lei la salute dell'anziana è una priorità. L'uomo decide quindi di lasciare temporaneamente l'abitazione per dare modo alla moglie di trascorrere serenamente questi ultimi momenti con la madre. La donna, l'anziana e la giovane infermiera si ritrovano quindi in una breve convivenza forzata, durante la quale tre generazioni si confronteranno. Nonostante le cure ricevute, purtroppo, la madre muore improvvisamente a causa di un malore e la donna ne rimane sconvolta. Capisce di aver compreso troppo tardi l'importanza del loro rapporto e che ormai era davvero troppo tardi per poter rimediare al suo senso di colpa. Quando la figlia torna dagli Stati Uniti, dove

stava studiando, la scrittrice si ritrova nella stessa posizione della madre e non riesce a riconoscerla, in una scena che rispecchia quella iniziale.

2.6 Analisi

La prospettiva nell'obiettivo di *Ma Liwen*, lo stile delle riprese e le inquadrature dei personaggi, insieme ad altri stratagemmi narrativi, sono elementi che contribuiscono alla creazione di un'immagine femminile contemporanea ed efficace nel suo realismo. La prospettiva della telecamera è allineata con quella delle donne all'interno del film ed è, in particolare, lo sguardo della protagonista a guidare lo svolgimento della trama¹⁰⁶. Quando, ad esempio, il marito le chiede al telefono di accogliere i suoi genitori alla stazione dei treni lo stesso giorno dell'operazione al cervello della madre, la reazione della donna è un misto di rabbia e frustrazione. Poiché al pubblico viene mostrata solamente la reazione della donna, con un primo piano sul suo volto, mentre dell'uomo può solamente sentire la voce, naturalmente, è più facile per lui identificarsi con la prospettiva femminile e simpatizzare per la donna. La telecamera, quindi, sembra quasi prendere le parti di madre e figlia, anche se effettivamente nessuno dei personaggi presenti viene oggettivizzato. Anche quando le sequenze vengono osservate da un punto di vista differente, come quando la donna è intenta a lavare la madre nel bagno della sua stanza d'ospedale, l'obiettivo non tenta mai di trasformare il corpo femminile in un oggetto da osservare a scopo voyeuristico¹⁰⁷. Al contrario, l'enfasi è posta sul mostrare la forza del legame tra la protagonista e la madre, mostrando il corpo di una donna anziana per impedire l'accesso ad un piacere visivo. Questa immagine non è certamente qualcosa a cui un pubblico medio è abituato. In linea con questo discorso, un film di riferimento è naturalmente *“House of the flying dagger”* (2004) di *Zhang Yimou*, dove, in una scena che potremmo definire tematicamente speculare, la bella eroina, interpretata dal volto delicato di *Zhang Ziyi*, si intrattiene in un lungo bagno osservata dagli occhi vigili

¹⁰⁶ Quan Yingjie e Wu Li, 权英杰, 武丽; “Diànyǐng suìpiàn huà gǎibiān xià de qínggǎn xiānxíng yǔ yìniàn gòngmíng ——yǐ “shìjiè shàng zuì téng wǒ dì nàgè rén qùle” wéi lì”, “电影碎片化改编下的情感先行与意念共鸣” (Avanzamento emotivo e risonanza delle idee della scrittrice nell'adattamento del film —— Prendendo “Gone is the one who held me dearest in the world” come esempio), Taiyuan University, Taiyuan, Shanxi & Shanxi Agricultural University, Taiyuan, Shanxi, 2019

¹⁰⁷ *Ibid.*

dell'eroe. A differenza di *Zhang Yimou*, che fa uso di una donna giovane e attraente, *Ma Liwen* riprende una donna anziana e malata, privata di canonici simboli di femminilità come i capelli, e la posiziona nel fulcro della scena. Agli occhi di molti critici, questo potrebbe sembrare un sottile commento critico sia sull'oggettivazione dei corpi femminili nel cinema che sulle aspettative ormai deviate del pubblico, che è esteticamente più propenso ad apprezzare una scena come quella presentata da *Zhang Yimou* che quest'ultima¹⁰⁸. È essenziale che un regista, uomo o donna, presti attenzione al corpo femminile in ogni sua forma se sussiste il desiderio di concedere alle donne autorità narrativa e un intento che si avvicini al femminismo. Sebbene il film di *Ma Liwen* non fosse necessariamente concepito per essere un film femminista, al suo interno si possono trovare sequenze come appunto questa scena nel bagno che possono essere considerati "momenti femministi".

Diversi tipi specifici di riprese della fotocamera in "*Gone Is the one who held me dearest in the world*" incarnano la volontà di esprimere la coscienza femminile, incluso il primo piano. È una tipologia di ripresa fortemente stereotipata propria del cinema maschile classico, che generalmente funzionavano come indicatori di "carattere" per gli uomini e "bellezza" per le donne¹⁰⁹. *Ma Liwen*, tuttavia, utilizza i primi piani sui personaggi femminili in modo del tutto contrario, ovvero per portarne alla luce il valore e l'espressività emotiva piuttosto che un fattore estetico. Questa sua scelta rispecchia una tendenza abbastanza comune nelle registe di quinta generazione, che supporta il lavorare con tecniche tradizionali proprie di un universo opposto per produrre un nuovo tipo di estetica femminile, usando la telecamera come farebbero gli uomini, ma focalizzandosi su di una prospettiva femminile. Le riprese in primo piano sono usate nel film abbastanza frequentemente sui personaggi femminili, ma raramente con quelli maschili. Una delle poche scene in cui la telecamera si concentra su di un ruolo maschile riguarda una conversazione tra la protagonista e il medico curante della madre, il dottor Luo. L'obiettivo rimane focalizzato per alcuni secondi sul volto privo di emozioni dell'uomo, che si esprime chiaramente a parole ma non mostra alcuna espressione sul viso. Al contrario, la donna, che lo ascolta con pazienza e attenzione senza dire una parola, è

¹⁰⁸ Vanderstaay, L. "*Female consciousness in contemporary Chinese women directors' films: A case study of Ma Xiaoying's Gone is the One Who Held Me Dearest in the World*". *Intersections: Gender, History and Culture in Asia and the Pacific*, 2008

¹⁰⁹ *Ibid.*

visibilmente scossa e in apprensione, e l'inquadratura, in questo caso, aggiunge una profonda complessità alla scena rappresentata.

La sofferenza di una donna malata, il dolore di una figlia che ha appena perso la persona che le era più cara e la fredda compostezza di un marito assente sono tutti elementi che raggiungono il pubblico grazie allo stile di ripresa che viene adottato. Grazie all'abilità della regista, i personaggi femminili all'interno di questo film creano una forte connessione empatia con chi li sta guardando, facendo sì che ad essere esaltata sia la loro sensibilità emotiva e il loro legame, non la bellezza. Invece di essere sottoposte ad uno sguardo di controllo inevitabile come oggetti in grado di suscitare desiderio, quello che osserviamo è il forte legame che unisce due donne, madre e figlia, in cui gioie e rimpianti si contendono la possibilità di redenzione. L'utilizzo dei primi piani per sviluppare il carattere dei personaggi a livello visivo è un valido esempio di come tecniche di ripresa possono essere utilizzate non solo per migliorare il livello estetico di un film ma anche per illustrare la coscienza femminile.

2.7 Strategie narrative

"Gone Is the one who held me dearest in the world" è un film che racconta il significato di tempo e cambiamento attraverso le vicende congiunte di tre generazioni: nonna, madre e figlia. Per dare enfasi sia ai timori nei confronti di un nemico che non si può contrastare sia alla sensibilità femminile riguardo ai temi della morte e della malattia, *Ma Liwen* utilizza determinati espedienti narrativi. Il primo fra questi è la voce fuori campo, che può essere facilmente interpretata come espressione della coscienza femminile¹¹⁰. Le voci fuori campo sono solitamente pronunciate dalla protagonista, che raccontando apertamente la sua sofferenza e inquietudine nel vedere la madre spegnersi lentamente davanti ai suoi occhi consente al pubblico di simpatizzare con il suo punto di vista. Nella sequenza iniziale del film, ovvero la morte dell'anziana donna tra le braccia disperate della figlia, la voce della donna è chiara nell'affermare di essere un fallimento e di aver deluso profondamente la madre. Dopo il successo dell'operazione, non si aspettava di vederla morire così presto e si lascia quindi

¹¹⁰ Noortje, S. *"Gendered Self-Consciousness in China's Sixth Generation Women's Cinema: a social semiotic analysis of female consciousness and self-identity in films from the independent and commercial sector"*. MA thesis, Asian Studies, China Studies. Leiden University, 2017

divorare dal senso di colpa e dalla paura che la stessa situazione si stava verificando tra lei e la figlia. La voce fuori campo aiuta lo spettatore ad immedesimarsi nella situazione della protagonista ma non esprime solamente il suo pensiero, aggiunge anche profondità agli altri personaggi, come ad esempio la madre, diventando il fulcro della narrazione postuma del film. La voce fuori campo diventa lei stessa un personaggio attivo, che, conoscendo l'esito della storia, fornisce la prospettiva di partenza come anche la direzione in cui si svolgerà la trama, dando voce alla sofferenza interiore della donna.

Anche i dialoghi sono uno strumento narrativo fondamentale per lo sviluppo della narrazione e l'espressione emotiva dei personaggi. Poiché ai ruoli femminili viene data maggiore opportunità di comunicazione, i dialoghi, di conseguenza, si concentrano sull'espressione di una prospettiva tutta femminile. Le conversazioni tra madre e figlia incrementano la loro comprensione reciproca e l'empatia del pubblico con i loro personaggi. La protagonista, ad esempio, esprime la sua preoccupazione e il suo profondo affetto per la madre con parole molto dolci, promettendole che, nel caso in cui l'operazione l'avesse portata alla cecità, sarebbe diventata lei stessa i suoi "occhi", un tentativo all'estremo di adempiere ai suoi doveri di figlia. Dall'altro lato, invece, le parole della madre dimostrano più volte la sua gratitudine e il suo amore per la donna che si prende tanto cura di lei: la sua volontà è quella di non poter ancora morire, dovendo badare a lei, e questo sviluppa il carattere del suo personaggio da un'anziana esigente e irragionevole ad una madre che riconosce i bisogni della figlia e vuole sostenerla. Entrambe lottano contro una duplice consapevolezza: l'anziana donna è molto malata e potrebbe spegnersi in qualunque momento ma nonostante questa pesante verità né lei né la protagonista hanno la possibilità di rinunciare l'una all'altra, e questo le porta a vivere in un'utopia. I dialoghi illustrano la forza del rapporto madre-figlia e sottolineano la loro vicinanza emotiva, conferendo carattere alle scene più toccanti¹¹¹.

Questi dispositivi narrativi hanno il merito di aiutare la regista ad illustrare la coscienza femminile nel film in molti modi, dando maggiore peso e profondità ai personaggi femminili. Lo stesso, tuttavia, non si può dire per i ruoli ricoperti da uomini, che risultano incredibilmente svantaggiati all'interno della narrazione. I personaggi più forti e complessi sia caratterialmente che psicologicamente resistono agli stereotipi sulle donne e mostrano liberamente difetti e insicurezze, avvicinandosi ancora maggiormente alla realtà degli

¹¹¹ *Ibid.*

spettatori e ne ricevono l'ammirazione, al contrario di uomini come il marito della protagonista o il medico della madre¹¹². Per citare un'esempio, nella sequenza in cui la donna è obbligata ad accogliere i genitori del marito, quello che tradizionalmente sarebbe considerato un dovere della moglie viene visto come una richiesta irragionevole ed egoista da parte dell'uomo, che senza tenere conto dello stato d'animo di lei, la obbliga a mentire sulle condizioni di salute della madre. Spesso, quando il marito prende la parola nei dialoghi, è per interrompere la narrazione femminile con un intervento negativo e un atteggiamento vagamente aggressivo, contribuendo quindi ad influenzare negativamente chi guarda. Ancora una volta, come nel caso del nipote nel film *"You and Me"*, un uomo senza cuore è messo a confronto con la sensibilità autentica di un'amica in apprensione, confermando la centralità di quest'ultima all'interno della storia. Il caso del medico curante, invece, presenta delle leggere differenze, in quanto risulta un personaggio narrativo sostanzialmente neutro. Nonostante grazie al lungo dialogo in cui illustra la procedura a cui si dovrà sottoporre la madre il dottor Luo appaia come un professionista di grande competenza, questo non rappresenta un'eccezione al focus narrativo sulle donne e ha poco a che vedere con lo sviluppo della trama.

Questi espedienti narrativi, quindi, sono in grado di fornire numerosi dettagli sui pensieri più intimi e sulle motivazioni dietro determinate scelte dei personaggi, che altrimenti rimarrebbero sconosciuti. La voce fuori campo ci fa comprendere come i toni taglienti e aspri che la protagonista, talvolta, usa contro la madre nei momenti di conflitto derivino in realtà dalla sua preoccupazione, come proiezione stessa del suo senso di colpa. Senza questa voce, la donna apparirebbe come fredda e facilmente irritabile, e la solidità del loro rapporto madre figlia verrebbe messa in discussione dalle numerose turbolenze di cui sono protagoniste. *Ma Liwen* utilizza questo strumento per ricordare al pubblico che in questo film non sono presenti

¹¹² Quan Yingjie e Wu Li, 权英杰, 武丽; "Diànyǐng suìpiàn huà gǎibiān xià de qínggǎn xiānxíng yǔ yìniàn gòngmíng ——yǐ "shìjiè shàng zuì téng wǒ dì nàgè rén què" wéi lì", "电影碎片化改编下的情感先行与意念共鸣" (Avanzamento emotivo e risonanza delle idee della scrittrice nell'adattamento del film —— Prendendo "Gone is the one who held me dearest in the world" come esempio), Taiyuan University, Taiyuan, Shanxi & Shanxi Agricultural University, Taiyuan, Shanxi, 2019

donne “cliché”, ma donne vere, con paure sincere e dubbi legittimi, anche quando all'esterno indossano una maschera di calma e controllo¹¹³.

2.8 *La coscienza femminile: inquadrature, ambientazioni e costumi*

Le inquadrature sono un indicatore importante per quanto riguarda l'espressione dell'identità femminile all'interno del film. I personaggi di rilievo sono mostrati spesso al centro di un'inquadratura, consentendo loro maggiore visibilità per raggiungere più facilmente la simpatia del pubblico rispetto a quelli minori, come ad esempio quelli maschili. Il fatto che in questa pellicola le donne abbiano maggiore rilevanza dipende anche da come queste inquadrature sono strutturate, poiché di fatto sono loro a definire la gerarchia nei ruoli¹¹⁴. Quando marito e moglie si ritrovano a condividere la scena nella sequenza iniziale, lei è posizionata al centro dalla telecamera, mentre lui, al contrario, occupa uno spazio limitato all'estrema destra del fotogramma. La narrazione della scena implica una discussione in atto, nella quale i due sono in disaccordo, ma, grazie alla prospettiva della telecamera e alle tecniche narrative che *Ma Liwen* utilizza, come discusso in precedenza, è la donna a dominare, mentre lui viene privato di autorevolezza. La struttura, tuttavia, cambia quando ad essere coinvolte sono madre e figlia: a seconda della situazione, le due donne sono inquadrature in posizioni ugualmente centrali oppure con una delle due in una posizione dominante rispetto all'altra. Nel primo caso, viene enfatizzata la loro forza individuale e l'intensità del loro rapporto, così come il loro affetto reciproco e il desiderio di non volersi abbandonare, mentre nel secondo caso, quando la malattia prende il sopravvento sull'anziana donna, è naturalmente il carattere forte della figlia a padroneggiare la scena¹¹⁵. Talvolta la regista utilizza anche delle riprese dall'alto in cui le donne sono inquadrature a distanza, anche se in questo frangente non appare la loro determinazione ma piuttosto l'impotenza e l'incertezza nell'affrontare situazioni difficili. Una scena di riferimento è quella che si svolge nella stanza

¹¹³ Vanderstaay, L. “*Female consciousness in contemporary Chinese women directors' films: A case study of Ma Xiaoying's Gone is the One Who Held Me Dearest in the World*”. *Intersections: Gender, History and Culture in Asia and the Pacific*, 2008

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

d'ospedale della signora, dove sono il dominio del sistema ospedaliero sulla cura delle persone e la vulnerabilità della donna di fronte alla malattia della madre.

Nell'espressione della condizione femminile e del rapporto delle donne con se stesse, con altre donne ed anche con la società, non solo le inquadrature, ma anche le ambientazioni giocano un ruolo importante. Ci sono quattro sfondi visivi principali all'interno del film: l'ospedale, l'appartamento della scrittrice, la casa di sua madre e le montagne visitate dalle due poco prima della morte della donna. L'ospedale è mostrato come un ambiente freddo e sterile, con pareti bianche e sottili, stanze vuote e personale apatico. È un luogo di ordine e controllo, in contrasto con l'ambiente esterno, luminoso e variopinto, che per l'anziana paziente rappresenta la libertà. Nonostante la scena in cui la donna si reca all'esterno dell'ospedale per farsi scattare una foto diventa effettivamente un momento negativo all'interno della narrazione, poiché sembra che sia stata ingannata dal fotografo dopo che la Polaroid non si sviluppa correttamente, l'immagine di lei seduta su una panchina al sole rimane comunque positiva. Al contrario dell'ospedale, l'appartamento della scrittrice e la casa di sua madre sono ambienti caldi e confortevoli, entrambi enfatizzati come spazi "femminili". Nessun uomo invade la casa della madre e la presenza del marito nell'appartamento dove l'anziana viene ospitata è assolutamente minima, mostrata costantemente in una luce negativa, tra scortesia e indifferenza. Il marito non dimostra interesse per lo stato emotivo della donna nemmeno sul finale del film, quando dopo la scomparsa della madre la scrittrice si rifugia nel suo piccolo angolo personale, lo studio, a piangere privatamente. Per quanto riguarda invece gli ambienti esterni, è possibile affermare che sia le montagne teatro dell'ultimo viaggio madre-figlia che il bordo del canyon dove la protagonista inizia e termina il suo monologo siano presentati come luoghi neutrali, dove coesistono sia elementi negativi che positivi. L'utilizzo che *Ma Liwen* fa di queste particolari ambientazioni è importante a livello estetico, ma ha soprattutto un significato simbolico e ideologico, che la aiuta a dare espressione alla sua coscienza femminile. Uno sfondo casalingo aiuta a rafforzare sentimenti come l'affetto e l'amore familiare, che incrementa l'empatia e l'identificazione del pubblico con i personaggi descritti. L'ospedale, con la sua freddezza contrastante, è come una prigioniera nemica che sembra non avere pietà per la malattia della donna ed è un elemento che amplifica il senso di sofferenza e sconforto che contribuisce a suscitare la compassione di chi guarda. L'ambiente esterno, infine, che è tradizionalmente un dominio maschile, viene modificato per contenere la

presenza femminile e sottolineare la possibilità per le donne di essere libere e felici anche in un ambiente che tradizionalmente non apparteneva loro¹¹⁶. “*Gone Is the one who held me dearest in the world*” utilizza, quindi, le diverse ambientazioni per dare sostegno ai suoi personaggi femminili e alle vicende che li coinvolgono, cercando di costruire un’immagine positiva attorno ai domini femminili, come le abitazioni, con la speranza, comunque, che le donne non vi rimangano rinchiusi.

Se gli ambienti rispecchiano l’evoluzione emotiva dei personaggi nel corso della trama, lo stesso si può affermare degli abiti che indossano, anch’essi indicatori importanti dell’identità femminile all’interno del film. La protagonista indossa costantemente abiti scuri e alla moda, solitamente camicie e pantaloni, e questo rispecchia la sua professione di scrittrice che richiede contegno ed eleganza. Ciò si pone in netto contrasto con il suo aspetto alla fine del film, quando è in lutto per la perdita della madre e non presta più attenzione al suo aspetto esteriore. Sola, nel suo studio, indossa abiti senza forma, ha i capelli insolitamente spettinati e un’aspetto leggermente trasandato, che si aggiunge al suo sguardo vuoto e perso nella disperazione. L’anziana madre, invece, indossa un vecchio completo di camicia e pantaloni per gran parte del film, ma anche lei è caratterizzata da colori prevalentemente scuri. Si cambia d’abito solamente in due occasioni: quando indossa un camice d’ospedale in vista del suo intervento chirurgico e quando, in un sogno, madre e figlia si incontrano nuovamente, l’unico momento in cui l’anziana indossa una camicia da notte di colore chiaro, in contrasto con ciò che era solita indossare quando era ancora in vita. Abbigliamento e acconciatura di Xiao Yue, un personaggio femminile minore che appare poco sulla scena in qualità di infermiera personale della madre, sottolineano quanto lei sia posta su un piano differente rispetto agli altri personaggi. Per tutto il film indossa abiti tradizionali cinesi e i suoi capelli sono raccolti in una lunga e casta treccia. I suoi vestiti e la sua acconciatura enfatizzano le umili origini rurali, creando una sorta di barriera, anche emotiva, tra lei e le altre donne nel film, che appartengono invece alla classe urbana e ricca. I costumi usati nel film rafforzano la coscienza femminile attraverso il modo in cui riflettono simbolicamente le emozioni e gli atteggiamenti dei personaggi¹¹⁷. Non sono certamente abiti volti a mettere in mostra la bellezza e la sensualità del corpo femminile e si adattano, quindi, con semplicità alla

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

linea generale delle inquadrature, dei dialoghi e degli altri elementi analizzati presenti nel film. L'ideale di donna che ne emerge è quello di una madre che è allo stesso tempo figlia e che cerca disperatamente di fare tesoro degli ultimi momenti che potrà passare insieme “a colei che più l'ha amata a questo mondo”.

2.9 Amore e odio

L'amore e l'odio sono due sentimenti opposti ma spesso coesistenti, da sempre considerati come due facce della stessa medaglia, dove l'uno genera l'altro e viceversa. Nel film di *Ma Liwen*, l'amore della protagonista per sua madre si riflette in tutti gli aspetti della vita che trascorrono insieme con molta dolcezza, ma anche in modo impetuoso. Si prende cura di lei dal profondo del suo cuore, con dedizione e affetto, anche se mostra una pazienza che talvolta sembra scarseggiare e insinua nel pubblico dubbi sulle reali intenzioni dietro al suo comportamento. Le due donne litigano spesso con parole di rabbia e reazioni violente, ma il senso di urgenza che si anima all'interno del suo cuore non è odio, ma anch'esso una manifestazione d'amore¹¹⁸. Quello che all'apparenza può sembrare un misto di rancore e odio proviene in realtà dal profondo senso di colpa della donna nei confronti della sua presenza quasi assente nella vita della madre. La scrittrice si rende conto che la madre è ormai al termine della sua vecchiaia e che il tempo che le resta da passare con lei non è tanto quanto credeva. Questa consapevolezza la colpisce profondamente e improvvisamente, provocando in lei un'instabilità emotiva che la porta ad avere atteggiamenti contrastanti¹¹⁹. La donna segue le cure di sua madre in modo scrupoloso e si applica facendo tutto ciò che è in suo potere per sostenerla, e tuttavia, questa sua eccessiva apprensione spesso sfocia in un improvviso sfogo di rabbia. Il comportamento della donna deriva, quindi, dal peso del senso di colpa che la affligge per aver dato per scontato la presenza della madre, che si unisce a ciò che viene generato inconsciamente insieme al sentimento di amore, ovvero la paura della perdita. La

¹¹⁸ Quan Yingjie e Wu Li, 权英杰, 武丽; “Diànyǐng suìpiàn huà gǎibiān xià de qínggǎn xiānxíng yǔ yìniàn gòngmíng ——yǐ “shìjiè shàng zuì téng wǒ dì nàgè rén què” wéi lì”, “电影碎片化改编下的情感先行与意念共鸣” (Avanzamento emotivo e risonanza delle idee della scrittrice nell'adattamento del film —— Prendendo “Gone is the one who held me dearest in the world” come esempio), Taiyuan University, Taiyuan, Shanxi & Shanxi Agricultural University, Taiyuan, Shanxi, 2019

¹¹⁹ *Ibid.*

scrittrice e sua madre sono gli unici due membri del nucleo familiare che ci vengono presentati, oltre al marito della donna, e proprio per questo motivo il loro è un legame molto profondo. Ma dall'amore incondizionato tra una madre e una figlia nasce anche il timore della separazione, che nel caso di questa storia, viene realizzato troppo tardi perché possa essere elaborato correttamente.

La vita è in sé un lento processo di riconoscimento, fatto di conferme e delusioni che passo dopo passo ci portano alla scoperta di noi stessi. Conoscersi a fondo conduce alla conoscenza e alla comprensione del proprio cuore e della miriade di emozioni che lo alimentano, come l'amore verso i propri cari¹²⁰. Nel caso di "*Gone Is the one who held me dearest in the world*" si fa riferimento all'amore tra madre e figlia, ed essendo un film drammatico e realistico la loro storia potrebbe trovare riscontro nell'attuale situazione sociale cinese e riflettere la realtà contemporanea delle relazioni familiari cinesi. Il coinvolgimento emotivo tra genitori e figli è qualcosa che spesso va oltre i confini della razionalità: i genitori amano i figli incondizionatamente e affrontano la vita e il suo essere imprevedibile nella paura di essere un fallimento come tali mentre i figli attendono il momento in cui saranno loro stessi ad avere queste preoccupazioni. Per la protagonista, il momento in cui sceglie di prendersi cura della madre malata è anche quello in cui prende seriamente coscienza dei suoi doveri di figlia, in parte animata dal senso della virtù confuciana della pietà filiale¹²¹. Per questo motivo è degna fin da subito dell'ammirazione del pubblico, anche se molti potrebbero obiettare che si sia comportata in questo modo più per rimorso che per affetto genuino o che avrebbe potuto prendere in mano la situazione molto prima che si aggravasse. In ogni caso, l'amore e la sofferenza che lo spettatore vede scolpiti sul volto della protagonista sono innegabili e rendono questo film sì drammatico ma intriso anche di una dolcezza malinconica che scalda il cuore.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ La "pietà filiale" (孝, xiào) è una delle virtù cardinali alla base della buona condotta confuciana, che rappresenta il rispetto e la riconoscenza verso i propri genitori, gli anziani e gli antenati. È il soggetto principale del "Classico della Pietà filiale" (Xiaojing, 孝经).

2.10 Conclusione

Questa analisi ha mostrato in che modalità la coscienza femminile si manifesta in “*Gone Is the one who held me dearest in the world*”, ovvero attraverso l’ausilio di diverse tecniche cinematografiche tra cui le tipologie di ripresa, la voce fuori campo e le ambientazioni. L’uso di queste tecniche da parte di *Ma Liwen* così come il contenuto tematico del film lo collocano in modo quasi perfetto all’interno dell’universo cinematografico commerciale cinese, ma allo stesso tempo al di fuori del mainstream narrativo, in quanto il genere di donna che lei presenta non colpisce l’occhio ma la mente. Sono personaggi che non vogliono essere guardati per la bellezza ma piuttosto essere compresi nella loro interiorità emotiva e nel loro manifestarsi come specchio della realtà contemporanea. L’espressione individuale della voce di una donna che ne rappresenta molte altre fa in modo che questo film possa essere visto come parte di una tradizione cinematografica al femminile prodotta da registe donne in Cina come anche a livello internazionale. Alcune affrontano argomenti tabù in modo più diretto, come ad esempio *Li Yu*, altre invece non cercano la denuncia ma preferiscono raccontare esperienze di vita vere e toccanti, per aiutare il pubblico ad entrare nella mente femminile e a comprenderla un passo per volta. “*Gone is the one who held me dearest in the world*” è il primo lavoro diretto da *Ma Liwen* e l’espressione emotiva personale è eccellente al suo interno, anche se in alcuni punti è visibile l’immaturità della regista. Tuttavia, la tensione dei conflitti e delle contraddizioni interne alternate a momenti di serenità e calma apparente consentono alla trama di procedere senza intoppi e, grazie alle superbe capacità recitative degli attori e l’atmosfera creata dall’aspetto più tecnico, ogni scena è complementare all’altra. L’adattamento frammentato non solo si adatta alle esigenze artistiche del film, ma consente anche al pubblico di immergersi completamente nella storia e circondarsi del calore di un abbraccio materno, nonostante il finale atteso, ma comunque drammatico, del film.

CAPITOLO 3

LA FIGURA FEMMINILE NEL CINEMA INDIPENDENTE

1. LI YU: TRA DESIDERIO E INQUIETUDINE

1.1 Il background di Li Yu

La regista *Li Yu* (1973-) è nata nella provincia dello Shandong e si è laureata alla Normal University dello Shandong in Letteratura Cinese nel 1993. Ha iniziato la sua carriera come presentatrice TV per un canale locale, ma subito dopo ha cominciato a dedicarsi ai piccoli documentari, come ad esempio “*Sisters*” (1996), e a collaborazioni cinematografiche. Ha diretto sei film fino ad ora, ed è divenuta nota al pubblico grazie alle sue produzioni provocatorie ambientate nella Cina contemporanea, spesso censurate o addirittura vietate dal SARFT. Il suo film di debutto fu “*Fish and Elephant*” (2001), in primo film cinese ad approcciare un tema taboo come l’omosessualità femminile. Proprio per questo motivo, il film venne proiettato all’estero con molta difficoltà, la stessa che ebbe in patria. Il suo secondo film, “*Dam Street*” (2005), riscontrò meno problemi, e garantì alla regista il Golden Lotus al Deauville Asian Film Festival. Il film “*Lost in Beijing*” (2007), invece, presentato al Berlin International Film Festival, ha portato all’aprirsi di una lunga controversia con il Chinese Film Bureau sul contenuto del film ritenuto poco appropriato.

Fin dall’inizio, *Li Yu* non è mai stata pienamente soddisfatta della sua carriera: lo stile che la caratterizzava nella realizzazione dei suoi documentari, che spesso non metteva gli spettatori a proprio agio, viene trasferito nei suoi film. Nonostante inizialmente faticasse ad ottenere delle sponsorizzazioni per i suoi progetti, non si perse d’animo e investì lei stessa nel suo primo film. Molti critici ritengono che una grande influenza sullo stile cinematografico di *Li Yu* sia rappresentata dal suo background familiare. Ha vissuto sin dalla sua infanzia in una famiglia monoparentale, in quanto il padre decise di andarsene abbandonando lei e la madre. La mancanza di una figura di riferimento maschile e i sentimenti personali della regista

riescono talvolta ad essere proiettati nei suoi film, attraverso un dettaglio nell'ambientazione o un dialogo tra i personaggi. L'assenza e il sentimento di insicurezza, così come la solitudine e la desolazione, sono tutte sensazioni che la regista afferma di aver provato personalmente e che spesso avvolgono la trama dei suoi film. I drammi familiari e le complicazioni della vita genitoriale sono un tema che lei affronta a più riprese, ma ciò che l'aver una famiglia incompleta le ha insegnato maggiormente è l'indipendenza e la curiosità nei confronti della vita. *Li Yu* ama difendere la propria libertà creativa ed esprimere in modo limpido il suo pensiero e questo suo concetto di creatività è visibile in modo coerente già dai primi documentari che ha girato, motivo per cui è inizialmente stata inserita nel contesto cinematografico indipendente. La sua intraprendenza l'ha portata ad osservare la vita con occhio critico e razionale, soffermandosi in particolare sulla condizione delle donne e sul loro destino. Le figure femminili all'interno dei suoi film, come ad esempio Xiaoyun ("*Dam Street*") e Nan Feng ("*Buddha Mountain*" (2010)), sono tutte donne che mettono in discussione la routine della vita, imperfette nella loro natura e che cercano un modo per andare oltre le condizioni che sono state imposte loro. *Li Yu* è un personaggio accattivante tanto quanto i suoi film, che sta cercando di farsi strada grazie alle sue pellicole, raccontando la vera essenza della realtà delle cose.

1.2 La donna di *Li Yu*

L'industria cinematografica e televisiva cinese moderna è, purtroppo, ancora molto legata ad un'ideologia patriarcale, e di conseguenza lo sviluppo di temi e di una vera e propria coscienza femminista è un lusso culturale ancora eccessivo per la società cinese contemporanea¹²². I film di *Li Yu* cercano di farsi spazio in questo mondo artistico forse troppo legato alla tradizione mettendo in mostra con autenticità la vita reale delle donne cinesi, le loro esperienze e la loro confusione. Sono donne, quelle che lei descrive, che fremono per il desiderio di indipendenza ma che possiedono una voce ancora troppo debole. Il rapporto di potere tra i sessi ha una sua espressione molto profonda nei primi film di questa regista, che non grava i suoi progetti di un intento femminista nel pieno senso del termine, ma

¹²² Zhang Fenglin, 张凤琳; "Lǐ yù nǚxìng diànyǐng zhōng dì xìng zhèngzhì", "李玉女性电影中的性政治" (La politica sessuale nei film femminili di Li Yu), Università Yan'an, Yan'an, Shaanxi, 2013

che difende le donne mostrando la realtà in cui vivono senza filtri. In *“Lost in Beijing”* (2007) l’influenza del potere patriarcale è evidente nel genere di violenza e di sessualità che viene mostrato. La protagonista, Liu Pingguo, dopo essersi ubriacata e aver subito un abuso da parte del suo datore di lavoro viene accusata da quest’ultimo di esserne complice e di averlo sedotto per prima. La povera Xiao Mei, amica e collega di Pingguo, viene licenziata dopo aver ferito un cliente a causa di molestie sessuali indesiderate e morirà in seguito in modo tragico. Tuttavia, non necessariamente questo genere di potere porta beneficio all’uomo, come ad esempio nel caso di An Kun, ma successivamente, nei suoi film, *Li Yu* cambierà la sua visione e scenderà a compromessi con l’altro genere, cercando di liberare i personaggi maschili dalle pressioni che li affliggono e far ottenere loro un’identità autonomamente, senza il bisogno di sottomettere le figure femminili, come accade in *“Buddha Mountain”*¹²³. Nonostante il tono grave e malinconico che *Li Yu* utilizza in queste sue produzioni, lo spettatore trova comunque una luce di speranza nei personaggi che racconta, nel lento e graduale risveglio di una coscienza femminile delle donne cinesi in quanto tali che, sia nel bene che nel male, cercano una via di fuga.

1.3 Il femminismo di Li Yu

Prendendo ad esempio il film *“Lost in Beijing”*, molti critici tendono ad interpretarlo come un film femminista, sostenendo che il finale, ovvero il momento in cui Liu Pingguo lascia il marito portando con sé il figlio, mostra chiaramente un atteggiamento radicale a favore delle donne della regista¹²⁴. Se da un lato la sua posizione intransigente nei confronti del mondo patriarcale è limpida, dall’altro questo tipo di lettura sembra deviare dalla direzione più riflessiva del film, e interpreta in modo eccessivamente fantasioso alcuni dettagli senza guardare l’opera nel suo insieme. In generale, si può affermare che *Li Yu* abbia

¹²³ Wu Jiajia, 吴佳佳; “Diànyǐng “guānyīn shān” míshī zhǔtí biǎodá”, “电影《观音山》迷失主题表达” (L’espressione del tema della perdita del film “Buddha Mountain”), *Journal of HUBEI Open Vocational College*, vol. 33 n. 13, Dipartimento di base, Jiangsu Vocational College of Tourism, Yangzhou, Jiangsu, 2020

¹²⁴ Peng Zhengsheng, 彭正生; “Xiāofèi shídài de qíng’ài zhèng xiàng ——píng lǐ yù dǎoyǎn de diànyǐng “píngguǒ”, “消费时代的情爱症状 ——评李玉导演的电影《苹果》” (Sintomi dell’amore nell’era del consumo——Commento sul film “Lost in Beijing” diretto da Li Yu), *Sichuan Drama Editorial*, Sichuan, 2015

una considerazione della questione femminile molto alta, tanto che la prospettiva delle donne all'interno dei suoi film ha sempre un ruolo di rilievo, ma la sua è un'attenzione dovuta al desiderio di realismo. Il fine ultimo della regista non è una critica aperta alla politica di genere in Cina, ma piuttosto il creare un mosaico realistico della vita di donne e uomini nella Pechino dell'era del consumismo¹²⁵.

Per molto tempo, nel campo della produzione cinematografica, gli uomini hanno occupato una posizione dominante che ha influenzato la visione creativa dei registi e del pubblico stesso. Con l'ascesa del movimento femminista in Cina le controversie tra genere e potere sono state portate alla luce, realizzando che una vera e propria espressione dell'identità femminile all'interno della società cinese era assente. Questa mentalità, naturalmente, cominciò a prendere piede anche all'interno della sfera del cinema, dando inizio alla formazione di un piccolo mercato di opere cosiddette "femminili". In una società di classe incentrata sulla prospettiva maschile, l'oggettività di un film viene quindi messa in discussione poiché non si tratta di narrazioni neutrali ma di parte, in cui l'uomo impone i suoi occhi e la sua mente sullo spettatore¹²⁶. Le nuove generazioni, tuttavia, *Li Yu* inclusa, stanno lentamente cercando di ampliare la visione collettiva cinematografica cinese e di esplorare nuovi confini, inserendo talvolta delle tematiche che prima mai sarebbero potute apparire sullo schermo, come ad esempio l'abuso di sostanze alcoliche o la prostituzione¹²⁷.

Quando si parla di prospettiva femminile, *Li Yu*, come regista, ha spesso affermato che l'unica differenza tra lei e un uomo avviato nella stessa professione è la genuinità del suo punto di vista: prima di essere una regista, lei è nata donna e quindi riesce a comprendere in modo più naturale la psiche femminile. La sua esperienza di vita in questo ambito è più ricca, la sua visione e la sua interpretazione delle questioni femminili è più completa. Questo vale naturalmente per ogni regista donna, comprese quelle già analizzate, ma è un punto di vista che nulla toglie alle produzioni "maschili": sono due approcci differenti che dovrebbero essere apprezzati in modo eguale. Nonostante sia visibile, all'interno dei film di *Li Yu*, una

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Zhaohui Liu & Robin Dahling, "The quieter side of Chinese feminism: The feminist phenomenology of *Li Yu's films*", *Asian Journal of Women's Studies*, 2016

¹²⁷ Yang Shixia, 杨士霞, "Lùn xīn shìjì zhōngguó nǚxìng diànyǐng de shěnměi tèzhēng", "论新世纪中国女性电影的审美特征" (Sulle caratteristiche estetiche dei film femminili cinesi nel nuovo secolo), Shandong Vocational College of Art and Design, Jinan, Shandong, 2017

certa nota femminista, questa non cerca di sovvertire completamente la cultura patriarcale, ma piuttosto di mostrare la complessità dei rapporti umani. Ciò che costituisce il vero realismo all'interno del film è la conformità tra le immagini che scorrono sullo schermo e la realtà percepita, che non si riferisce alla realtà stessa, ma alla sua comprensione da parte dell'uomo, prodotto dell'ideologia sociale¹²⁸. Prendendo ad esempio il caso cinese, un'ideologia di tipo patriarcale è sempre stata profondamente integrata della società, e questo ha contribuito ad una sorta di incoscienza collettiva. Tuttavia, l'atteggiamento anticonformista di questa regista e il suo femminismo alternativo, più che un intento di ribellione, sono il manifestarsi della sua insoddisfazione nei confronti della società¹²⁹. Con le sue opere *Li Yu* è di fatto una provocatrice: insiste nel mostrare le relazioni tra i sessi da una prospettiva che fa del realismo la sua base di partenza, ma che allo stesso tempo proietta l'analisi del subconscio femminile su di un livello più profondo¹³⁰. Il fascino del suo linguaggio audiovisivo e la sapiente disposizione della trama rendono possibile l'emergere della coscienza femminile dei personaggi, delle contraddizioni e dei conflitti interiori nella coesistenza fisica e psicologica dei due sessi. I corpi dei protagonisti, i loro desideri aggrovigliati e l'inquietudine che mostrano nell'anima e nei modi di agire sono il simbolo della loro individualità e identità in quanto persone. Tutti questi elementi, spesso intrisi di desiderio sessuale, diventano il fulcro degli sguardi dello spettatore, catturato sia dalla bellezza che dalla brutalità della natura umana.

¹²⁸ Peng Zhengsheng, 彭正生; "Xiāofèi shídài de qíng'ài zhèng xiàng ——píng lǐ yù dǎoyǎn de diànyǐng "píngguǒ", "消费时代的情爱现象 ——评李玉导演的电影《苹果》" (Sintomi dell'amore nell'era del consumo——Commento sul film "Lost in Beijing" diretto da Li Yu), Sichuan Drama Editorial, Sichuan, 2015

¹²⁹ Li, Jinhua "In Search of an Alternative Feminist Cinema: Gender, Crisis, and the Cultural Discourse of Nation Building in Chinese Independent Films". ASIANetwork Exchange, 2017

¹³⁰ *Ibid.*

1.4 Introduzione al film “*Lost in Beijing*”

“*Lost in Beijing*” è una pellicola dai toni piatti e dai colori malinconici, che mette in primo piano l’evoluzione dei rapporti di coppia nella Cina contemporanea e, in particolare, la mercificazione del corpo femminile nella mentalità del consumo di massa¹³¹. Nel suo ritratto della popolazione di lavoratori migranti e dei loro incontri con una *Pechino* metropolitana sempre più consumata, questo film problematizza le politiche di genere nell’ottica del “*nation building*” che privano le donne non urbane della loro identità. In altre parole, questioni come la soggettività femminile, l’espressione cinematografica femminista e l’identità di genere sono rappresentate come un risultato necessario di problemi a livello nazionale¹³². “*Lost in Beijing*” racconta una storia che è rappresentativa delle tensioni sociali ed economiche che affliggono la Cina del ventunesimo secolo, trasformando però lavoratori migranti come Liu Pingguo e An Kun, i protagonisti, in stereotipi cinematografici familiari, le cui traiettorie di vita in città sono circoscritte dal loro status sociale alienato e da un sistema economico indifferente.

Il film di *Li Yu* ha subito una severa censura a causa dei suoi contenuti e del suo movimentato rilascio: secondo la notifica della SARFT, “*Lost in Beijing*” ha contenuti che si avvicinano alla pornografia, ha partecipato al il 57° Festival Internazionale del cinema di Berlino senza passare prima la censura cinese, ed è stato commercializzato in modo inappropriato durante la sua campagna di vendita¹³³. A causa del suo contenuto sessuale audace e frequente, “*Lost in Beijing*” ha ricevuto anche critiche controverse da parte di studiosi e funzionari governativi, molti dei quali hanno riscontrato una “rappresentazione offensiva della società cinese contemporanea”¹³⁴. Tali risposte riflettono le implicazioni negative della sessualità visivamente esplicita e della sua commercializzazione cinematografica nei prodotti rivolti al pubblico, nonché la riluttanza del governo ad affrontare le questioni sociali derivanti. Di conseguenza, elementi importanti come l’espressione di genere e la ricerca della soggettività femminile, che dovrebbero emergere come spunti di riflessione, sono stati, invece, messi in ombra da controversie di natura morale.

¹³¹ Peng Zhengsheng, *Ibid.*

¹³² Jinhua, Li “*In Search of an Alternative Feminist Cinema: Gender, Crisis, and the Cultural Discourse of Nation Building in Chinese Independent Films*”. ASIANetwork Exchange, 2017

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

1.5 Sinossi

“*Lost in Beijing*” è il terzo film in ordine di tempo che è stato prodotto dalla regista *Li Yu*, e racconta la storia di una giovane coppia proveniente dalla campagna che vive a *Pechino*. Liu Pingguo e suo marito An Kun vivono in un appartamento molto piccolo e hanno entrambi un lavoro sottopagato: lei è una massaggiatrice al Golden Basin Massage Parlor mentre lui lavora come lavavetri. I proprietari del Golden Basin Massage Parlor sono una coppia di ricchi signori, Lin Dong, un uomo che ama sedurre le donne e che non esita a tradire la moglie, e Wang Mei, una donna dal carattere deciso e con una cura dell'aspetto quasi esagerata. Quando una collega e amica di Liu Pingguo, Xiao Mei, viene licenziata per un errore commesso sul posto di lavoro, le due si ritrovano a bere e ad ubriacarsi insieme. Mentre Pingguo si trova su di un letto quasi del tutto priva di conoscenza, viene notata per caso da Lin Dong, che non riuscendo a resistere ai suoi impulsi abusa di lei. I due vengono sorpresi da An Kun, che stava lavorando all'esterno di quel palazzo, che accecato dalla rabbia, cerca di vendicarsi prima punendo la moglie, poi sperando di ricattare Lin Dong. Decide poi di rivelare il tradimento del marito alla moglie Wang Mei, che sceglie di ripagarlo con la stessa moneta, iniziando una relazione illecita con An Kun. Dopo che la protagonista scopre di essere incinta, le sorti di queste due coppie vengono ulteriormente stravolte, e il bambino, pur non essendo ancora nato, diventa il centro di un acceso dibattito. Mentre Liu Pingguo, preoccupata per il suo futuro, non è ancora certa di voler tenere il bambino, An Kun e Lin Dong firmano un accordo secondo il quale se il secondo si fosse rivelato il padre del bambino, il primo avrebbe avuto diritto al pagamento di 120.000 RMB in cambio dell'infante. Dopo il parto, An Kun scopre che il bambino è suo, ma il desiderio nei confronti della cifra offerta da Lin Dong è troppo forte e lo spinge a corrompere il medico per alterare il gruppo sanguigno sul certificato di nascita. Quando però Lin Dong prende Liu Pingguo come tata e donna delle pulizie, la situazione diventa insostenibile per Wang Mei, che deciderà infine di lasciare il marito, e per An Kun, che in un momento di gelosia cerca di riprendersi il bambino, arrivando perfino a

rapirlo. Le vicende si concludono con la “fuga” di Liu Pingguo, che se ne va lasciando il marito e prendendo sia i soldi che suo figlio.

1.6 Analisi

Per quanto riguarda la rappresentazione a livello visivo, ci sono molte scene che descrivono il personaggio principale come una donna dai comportamenti passivi nei confronti dei personaggi di sesso maschile. Sia An Kun che Lin Dong sono considerati i personaggi che più influenzano le decisioni nella trama del film e determinano il corso degli eventi, concentrando tutta la narrativa sul futuro del bambino. L'orientamento della macchina da presa è utilizzato magistralmente per esaltare la prospettiva maschile che racconta la storia¹³⁵. Si focalizza sul primo piano dei personaggi femminili, in particolare sui loro volti e sulle loro mani, ma, allo stesso tempo, spesso le riprende voltate di schiena, come a voler accentuare l'espressività delle due donne ma anche la loro sottomissione. I personaggi maschili sono posizionati sullo schermo in modo da suggerire sempre un confronto, fra l'uomo ricco di città e il povero uomo di campagna, fra il desiderio e la realtà dei fatti. I personaggi femminili invece sono posizionati come coloro che devono occuparsi delle conseguenze delle azioni dei due uomini. Questo “pattern” che prevede una posizione dominante per i due uomini e una posizione invece subordinata per i personaggi femminili è riproposta per tutta la lunghezza del film¹³⁶. Un esempio di questa rappresentazione di genere è costituito dalla scena di apertura del film, in cui una giovane donna è ripresa di spalle e seguita dalla telecamera in tutto il suo percorso. Questa donna senza volto e senza nome è vestita come una tipica studentessa universitaria, indossa jeans e scarpe da ginnastica, porta uno zaino e con i suoi lunghi capelli raccolti in una coda di cavallo. In questo contesto, l'obiettivo dovrebbe simboleggiare l'occhio maschile, che resiste al desiderio di vedere il viso della donna mantenendo la sua posizione e creando così un senso di anticipazione e curiosità¹³⁷. La donna si rivela poi essere

¹³⁵ Noortje, S. “*Gendered Self-Consciousness in China’s Sixth Generation Women’s Cinema: a social semiotic analysis of female consciousness and self-identity in films from the independent and commercial sector*”. MA thesis, Asian Studies, China Studies. Leiden University, 2017

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

una prostituta che in più occasioni ha offerto il suo servizio a Lin Dong. Dopo questa rivelazione, che ha ribaltato lo stereotipo dell'aspetto fisico di una donna che vende il proprio corpo, lo spettatore viene immerso in una prospettiva maschile che lo accompagnerà per tutto il resto del film.

La storia in "*Lost in Beijing*" è presentata come fosse un documentario, con l'obiettivo della macchina da presa che segue da vicino i personaggi in ogni loro azione. L'immagine non viene distorta o modificata e non vengono utilizzate particolari tecniche di ripresa o di montaggio per ottenere un effetto più curato. È come se fosse lo spettatore stesso a trovarsi dietro la macchina da presa e a vivere gli eventi insieme con tutti i personaggi. I primi piani sono un elemento fondamentale che contribuisce a rendere la storia ancora più realistica. Le esperienze di vita dei personaggi all'interno di *Pechino* non sono descritte come un flusso incontrollabile di eventi, ma l'intero film è progettato con cura e armonia, senza lasciare nulla al caso.

1.7 La città

"*Lost in Beijing*" ha come sfondo *Pechino*, una città moderna e sviluppata, ma distante dall'immaginario delle grandi metropoli americane. È una città divisa tra ricchezza e povertà, come i personaggi principali del film, tanto caotica quanto fredda. I toni del grigio che la caratterizzano la fanno sembrare polverosa e antica. Dall'inizio del film, l'obiettivo ha osservato la città in modo calmo e razionale, ritraendo la famosa piazza Tian An'men, alti grattacieli e folle frenetiche di persone immerse nel loro quotidiano. Sono scatti panoramici sconnessi, che nella scena iniziale catturano il panorama urbano dai vetri dell'auto di lusso di Lin Dong in modo freddo e realistico. È la *Pechino* iconica della storica porta di Qianmen e della Città Proibita, ma anche uno spazio urbano in movimento tra il traffico e i cantieri a cielo aperto che mobilitano la popolazione invisibile dei lavoratori migranti.

Pechino non è semplicemente una città che si è sviluppata nella cultura del consumo, ma è anche, prima di tutto, un centro politico. Nonostante all'estero questo film sia stato presentato con il titolo "*Lost in Beijing*", in patria sarebbe stato sconveniente inserire un nome di città emblematico come Pechino nel titolo di un'opera di questo genere, e si è quindi arrivati alla scelta di "苹果"(píngguǒ). È un termine comune, che riprende il nome della

protagonista stessa, Liu Pingguo, ma che può nascondere anche un significato biblico: la traduzione del termine in italiano è “mela”, che nella Bibbia simboleggia il famoso frutto del peccato offerto dal serpente ad Eva che causerà la cacciata dal paradiso. È una metafora molto ricca, che si riferisce al desiderio e al proibito.

1.8 Le relazioni intime all'interno del film

In questa produzione, i rapporti intimi possono essere considerati il filo conduttore che caratterizza lo svolgimento degli eventi. Sono diversi i momenti in cui le interazioni dei protagonisti a livello sessuale si rivelano essere punti di svolta fondamentali, prima fra tutti la scena di abuso subita da Liu Pingguo. *Li Yu* vuole descrivere i rapporti sessuali come un gioco tra desiderio e consumo del proprio corpo, come lo stato ultimo del rapporto fisico tra un uomo e una donna¹³⁸. In una situazione ideale, ovvero quando è un sentimento come l'amore a farne da traino, diventa un connubio tra corpo e anima, l'affidare reciprocamente le proprie emozioni l'uno all'altro. Basandosi su un amore reciproco, i due sessi dovrebbero avere condizioni paritarie, nel rispetto della dignità, della personalità e della libertà individuale altrui. Questo concetto, tuttavia, prende forma da una visione moderna e matura di un rapporto di coppia, che inevitabilmente non può rispecchiare in modo completo la società costruita nel tempo dall'uomo. Con l'avvento dell'era post-industriale, anche l'intimità è entrata a far parte dei cosiddetti “beni di consumo” e i rapporti sessuali basati su un'identità emotiva si distaccano dalla dimensione di sacralità e rito per venire mercificati¹³⁹. Un'esempio è il sesso occasionale tra Lin Dong e delle ragazze più giovani, che non ha nulla a che vedere con l'affetto o l'attrazione reciproca: le ragazze sono attratte dal denaro dell'uomo, mentre Lin Dong utilizza quelle banconote per liberarsi della sua frustrazione, pagando un corpo come pagherebbe qualsiasi altro servizio. I soldi vengono utilizzati da lui anche in altre occasioni, come per comprare inizialmente il silenzio di Liu Pingguo o per

¹³⁸ Xu Congcong, 徐丛丛; “Nǚxìng yìshí, xìng quánlì yǔ liǎngxìng héjiě —— lǐ yù dǎoyǎn jí qí zuòpǐn de zhōngguó shì “xìngbié chǎng”, “女性意识、性权力与两性和解——李玉导演及其作品的中国式“性别场” (Coscienza femminile, potere sessuale e riconciliazione tra i sessi —— La sessualità di stampo cinese della regista Li Yu e delle sue opere), Scuola di letteratura e giornalismo, Università di Sichuan, Chengdu, 2017

¹³⁹ *Ibid.*

avere diritto alla vita del figlio dopo la sua nascita. Questa mentalità, che delinea in modo marcato la personalità di Lin Dong, è una satira crudele da parte della regista nei confronti della società dei consumi di massa, ma soprattutto della morale tradizionalista. Una vittima evidente dell'etica tradizionale cinese è Xiao Mei, confidente di Liu Pingguo. La giovane ragazza arriva anche lei a *Pechino* dalla campagna, e nella sua mente aderisce completamente ai vecchi valori della tradizione confuciana che vedono nella sessualità un argomento taboo. Per questo motivo quando riceve delle avance sul posto di lavoro vi si oppone categoricamente, anche se questo causerà il suo licenziamento. Il suo comportamento è dettato dall'ingenuità e dal desiderio di rimanere fedele a se stessa, ma questo suo lato forse un po' naïve non è adatto ad una città come *Pechino*. Quando poi Xiao Mei riappare sullo schermo, è una ragazza completamente differente. Il trucco pesante, l'acconciatura eccentrica e il nuovo telefono di cui fa sfoggio suggeriscono allo spettatore che le leggi sociali hanno avuto la meglio su di lei e che questa ragazza non avrà la possibilità di avere indietro la sua ingenuità¹⁴⁰. La fredda realtà l'ha costretta ad inserirsi nel giro della prostituzione e a venirse inghiottita. La sua morte, tragica e violenta, sarà l'evento che farà prendere a Liu Pingguo la sua decisione definitiva, ovvero andarsene portando con sé suo figlio.

Nella presentazione della storia e nella narrazione la macchina da presa cerca di entrare a fondo nelle relazioni amorose delle due coppie, di esaminare i loro comportamenti sotto la pressione del desiderio sessuale e della brama di ricchezza. Nella società moderna i rapporti intimi non sono più sinonimo di vita matrimoniale e hanno perduto quella sacralità, seppur apparente, che li distingueva¹⁴¹. La sessualità è diventata qualcosa di frivolo, di casuale, senza alcuna serietà. Quando, nella scena iniziale, si vedono Liu Pingguo e il marito consumare un rapporto nella doccia della propria abitazione quello che lo spettatore percepisce nell'immediato non è il sentimento, quanto più l'urgenza a livello fisico dell'uomo e la pallida

¹⁴⁰ Xu Congcong, 徐丛丛; “Nǚxìng yìshí, xìng quánlì yǔ liǎngxìng héjiě —— lǐ yù dǎoyǎn jí qí zuòpǐn de zhōngguó shì “xìngbié chǎng”, “女性意识、性权力与两性和解——李玉导演及其作品的中国式“性别场” (Coscienza femminile, potere sessuale e riconciliazione tra i sessi —— La sessualità di stampo cinese della regista Li Yu e delle sue opere), Scuola di letteratura e giornalismo, Università di Sichuan, Chengdu, 2017

¹⁴¹ Yin Yaru, 殷雅茹; “Hóngyán jīn hézài —— cóng “hóngyán” dào “píngguǒ” de nǚxìng biǎodá”, “红颜今何在——从《红颜》到《苹果》的女性表达” (Dove si trova ora Dam Street——Espressione della femminilità in “Dam Street” e “Lost in Beijing”), Scuola di giornalismo e comunicazione, Southwest University, 2009

abnegazione della donna, che comunque non si dimostra contraria. Liu Pingguo e An Kun sono una giovane coppia sposata ma la regista non cerca di enfatizzare l'aspetto più emotivo nel loro rapporto, cercando invece di accentuarne la carnalità¹⁴². Per quanto riguarda la seconda coppia in questione, non è tanto l'adulterio di Lin Dong ad essere rilevante, ma quello della moglie. Se un tradimento maschile può essere accettato più facilmente dal pubblico in quanto è qualcosa che è già stato presentato sullo schermo più e più volte e che ormai non fa scandalo nell'immaginario collettivo, il tradimento femminile è differente¹⁴³. Quando Wang Mei, adirata per l'ennesimo comportamento scorretto da parte del marito, chiede esplicitamente ad An Kun di unirsi insieme per una vendetta comune, lo fa utilizzando un'espressione cinese della tradizione popolare, ovvero domandandogli di restituire al marito il "cappello verde" che era ormai metaforicamente costretta ad indossare. Tra i due il desiderio di vendetta e la rabbia si fondono con l'attrazione reciproca, portandoli a continuare una relazione "parallela" fino alla fine del film. Sono entrambi alla ricerca di un modo per scaricare tutta la tensione e la frustrazione che vengono accumulate nel corso della storia, nemmeno in questo caso troviamo l'espressione di un sentimento vero e proprio e il rapporto sessuale è solo un mezzo per arrivare ad un fine.

1.9 Il matrimonio

Se il rapporto sessuale esprime la relazione fisica tra due persone, il matrimonio è ciò che dovrebbe definire il rapporto sociale. È una sorta di vincolo legato alla responsabilità pubblica e sociale tra individui, un contratto che dovrebbe essere basato sia su un amore di tipo emotivo che di tipo fisico-sessuale per riflettere la libertà di scelta tra uomini e donne. Questo concetto di matrimonio definito "sano" comincia gradualmente a sgretolarsi nel momento in cui la sessualità diventa merce di consumo. Il matrimonio perde la solidità della sua struttura: lo spazio all'interno della coppia non è più esclusivo, ma aperto ad agenti esterni che

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Xu Congcong, *Ibid.*

minacciano il suo equilibrio interno¹⁴⁴. Le due relazioni matrimoniali che vengono presentate in questo film rappresentano la classe media-benestante (Lin Dong e Wang Mei) e la classe bassa (Liu Pingguo e An Kun). Per quanto riguarda la prima coppia, lo spettatore può dedurre dai loro comportamenti che il rapporto tra marito e moglie non differisce molto dalla semplice relazione di due coinquilini che vivono sotto lo stesso tetto. L'abuso e la gravidanza indesiderata di Liu Pingguo sono solo una piccola increspatura in un matrimonio probabilmente di convenienza che è ormai ad un punto di rottura. Nella coppia più giovane la situazione non è migliore: come abbiamo visto in precedenza, già nella scena iniziale non si riesce a percepire un sentimento forte alla base del loro matrimonio e ne viene data conferma osservando la reazione del marito alla scoperta del tradimento-abuso. An Kun, adirato e colpito nel suo orgoglio di uomo, sembra non prestare la minima preoccupazione nei confronti della moglie, ma al contrario il suo primo pensiero è quello di ricattare Lin Dong svendendo il suo silenzio. Quando quest'ultimo si oppone al ricatto rifiutandosi di pagare, An Kun non demorde, e invece di riporre i suoi sforzi nel recuperare una stabilita matrimoniale con Liu Pingguo, si rivolge a chi più può comprendere il suo stato d'animo in quel momento, ovvero Wang Mei. Nel momento in cui si ritroverà ad instaurare una relazione extraconiugale con questa donna, il personaggio di An Kun comincerà un lento percorso di decadimento che lo porterà a commettere molti errori. La prima cosa che viene a mancare è la sua credibilità, poiché se da un lato non riesce a perdonare la moglie "adultera" e rivolge a lei parole di odio e rammarico, dall'altro indulge in un gioco di desiderio e mutua soddisfazione con la moglie di Lin Dong¹⁴⁵. La struttura "esclusiva" delle relazioni matrimoniali è stata completamente sovvertita ma nessuno dei personaggi è tremendamente scosso da questa realtà, quasi fosse una situazione normale.

Il matrimonio, tuttavia, non perde solamente la sua struttura, ma anche il senso di responsabilità comune. In "*Lost in Beijing*" i personaggi non mostrano un particolare rispetto reciproco nelle loro relazioni e le responsabilità vengono spesso scaricate sulla controparte. Lin Dong accusa Liu Pingguo di averlo istigato per prima e An Kun biasima la moglie invece

¹⁴⁴ Peng Zhengsheng, 彭正生; "Xiāofèi shídài de qíng'ài zhèng xiàng —— píng lǐ yù dǎoyǎn de diànyǐng "píngguǒ", "消费时代的情爱症象 ——评李玉导演的电影《苹果》" (Sintomi dell'amore nell'era del consumo——Commento sul film "Lost in Beijing" diretto da Li Yu), Sichuan Drama Editorial, Sichuan, 2015

¹⁴⁵ *Ibid.*

di incolpare chi ha di fatto compiuto l'abuso. È dalle parole di Wang Mei, però, che viene fatta luce sulla realtà del rapporto coniugale nell'era del consumismo:

“那个混蛋干出这样的事情我一点也不奇怪，这也不是第一次。男人不花，就像狗突然不吃屎……在情感上，你跟我都是受害者；在利益上，你找我要钱就是惩罚我老公，跟我就是对立的。”¹⁴⁶

*“Non sono sorpresa che quel bastardo abbia fatto una cosa del genere. Non è la prima volta. Gli uomini non spendono soldi inutilmente, proprio come i cani non smettono di mangiare all'improvviso. Merda ... In termini di emozioni, tu ed io siamo entrambe vittime, ma in termini di interessi, tu vieni da me per soldi, perché vuoi punire mio marito e sei quindi il mio opposto”.*¹⁴⁷

A questa donna non importa che fosse stato il marito a violentare la vittima, che fosse stata Liu Pingguo ad agire per prima o che invece fossero stati entrambi. Quello che le sta veramente a cuore è che i suoi beni coniugali tangibili non vengano intaccati da queste vicende. L'unica vera relazione rimasta tra lei e il marito è quella di tipo economico, ed è proprio questo il motivo per cui i due decidono di non divorziare.

1.10 Conclusione

Con questo film, *Li Yu* dipinge il ritratto di una giovane donna cinese che vive a *Pechino*, con una cura per i dettagli molto profonda e uno sguardo attento al destino delle donne in Cina. Mostra chiaramente la loro posizione all'interno della società e le difficoltà che devono affrontare quotidianamente. La donna presentata da *Li Yu* non è una donna che viene semplicemente “ammirata” dallo sguardo degli uomini, ma che spesso si ritrova ad essere vittima di violenze, sia a livello verbale che fisico. Il suo status sociale è influenzato dal comportamento, dall'età e dall'aspetto fisico, giudicato in ultima analisi dall'occhio critico maschile. Liu Pingguo è una donna semplice e di bell'aspetto che si ritrova all'improvviso in una situazione scomoda, di cui è in parte colpevole. Incapace di agire con fermezza, sono i due uomini quindi a prendere tra le mani il suo futuro, ognuno dei quali cerca di trarre il

¹⁴⁶ Pinyin: “nàgè húndàn gàn chū zhèyàng de shìqíng wǒ yīdiǎn yě bù qíguài, zhè yě bùshì dì yī cì. Nánrén bù huā, jiù xiàng gǒu túrán bù chī shǐ ……zài qínggǎn shàng, nǐ gēn wǒ dū shì shòuhài zhě; zài lìyì shàng, nǐ lái zhǎo wǒ.”

¹⁴⁷ Citazione tratta dai dialoghi del film “*Lost in Beijing*”

proprio profitto da questa situazione. An Kun ha una concezione di vita estremamente materialistica, quindi il suo unico obiettivo è il guadagno economico. Dall'altro lato invece troviamo Lin Dong, che pur di assicurarsi una discendenza e un futuro sicuro per i suoi affari è disposto a pagare una cifra ingente per avere la tutela del bambino, senza prendere in considerazione l'opinione della moglie. Nonostante questa pellicola mostri in primo piano più i lati negativi di ogni personaggio piuttosto che quelli positivi, con l'evolversi della storia si evolvono anche le loro stesse coscienze, e quindi, verso la fine del film, lo spettatore si ritrova in uno stato di confusione¹⁴⁸. Se inizialmente non aveva apprezzato le azioni di Lin Dong e il suo desiderio di mitigare i conflitti utilizzando il denaro, alla fine si ritrova a provare compassione per lui, vedendolo comportarsi così amorevolmente nei confronti del figlio che aveva sempre desiderato. Quando Wang Mei finalmente trova la forza di abbandonare il marito e una vita infelice prova una certa ammirazione nei suoi confronti, nonostante le azioni della donna non fossero del tutto moralmente accettabili fino a quel momento. Dopo che anche Liu Pingguo si decide a prendere in mano le redini della sua vita, il titolo di vero antagonista passa ovviamente nelle mani di An Kun, un'uomo egoista ed arrogante che alla fine si ritroverà senza una moglie, senza suo figlio e soprattutto senza i suoi amati soldi.

Grazie a produzioni come *"Lost in Beijing"*, Li Yu ha creato un nuovo spazio all'interno della categoria dei "film femminili" dove il trauma psicologico funge da catalizzatore per il risveglio dell'autocoscienza femminile¹⁴⁹. È un piccolo punto di partenza in un percorso che non ha ancora un traguardo ben definito: quello che Li Yu propone sono possibili scelte che la donna può compiere nel suo percorso di vita. Prendere coscienza, a seguito di un evento significativo, della perdita della propria identità obbliga le donne a confrontarsi con diverse opzioni, e le relative conseguenze: lasciare la situazione immutata o correre un rischio? Quello che questa regista è stata in grado di fare finora non è dare una risposta definitiva alle donne, ma piuttosto esplorare la realtà e la sua relazione con la psicologia umana per studiare e riflettere sui comportamenti delle persone in determinate situazioni.

Molte sono le occasioni in cui *"Lost in Beijing"* è stato considerato, in modo metaforico, il proseguo di un altro film girato in precedenza da Li Yu, distribuito con il titolo inglese di

¹⁴⁸ Noortje, Schot *"Gendered Self-Consciousness in China's Sixth Generation Women's Cinema: a social semiotic analysis of female consciousness and self-identity in films from the independent and commercial sector"*. MA thesis, Asian Studies, China Studies. Leiden University, 2017

¹⁴⁹ *Ibid.*

“*Dam Street*”, che segue le vicende di una giovane ragazza in una piccola comunità rurale del Sichuan, emarginata dalla società per un errore di gioventù. È il diario di crescita di una donna che vive attraverso l’abbandono, del fidanzato, della famiglia e infine della società stessa. Per tutto il corso del film viene spesso utilizzata una similitudine tra le donne e i pesci: come questi non sono in grado di vivere senza acqua, così anche la donna, privata dell’approvazione della società, non potrà vivere a lungo rimanendo ancorata ad essa¹⁵⁰. Dal punto di vista stilistico e di contenuto, si può dire che entrambi i film mostrino elementi narrativi simili. La soppressione forzata dell’ambiente è utilizzata per rappresentare i limiti della morale tradizionalista: nello spazio ristretto della pacifica e remota contea di Hongyan un giudizio di natura etica è sufficiente per distruggere la vita di una povera donna, mentre per quanto riguarda il secondo, la solenne e prospera Pechino che spesso appare nei film tradizionali non emerge e le riprese sono affidate ad un’oscillante telecamera a spalla. L’esibizione del corpo femminile è una caratteristica comune ad entrambi, anche se i due film seguono due direzioni diverse: in “*Dam Street*” il corpo della protagonista non è mostrato per suscitare desiderio o tentazione e non vi è malizia, mentre in “*Lost in Beijing*” questo intento è presente in modo più diretto, il corpo femminile è esposto maggiormente e naturalmente attira gli sguardi maschili. L’ultimo elemento di somiglianza è la mancanza di personaggi maschili positivi o dal carattere dominante. Non vi sono eroi che salvano le donne, ma donne che lottano per trovare la propria identità. Il discorso di influenza patriarcale rimane sempre evidente ma la regia ha deliberatamente escluso uomini socialmente predominanti dalla narrazione. Il tema della perdita del soggetto femminile nella realtà materialistica di una società dominata dal discorso maschile, infine, viene affrontato con una sensibilità profonda, arrivando a svelare cosa si nasconde dietro la maschera della società. Ciò che accomuna i personaggi femminili di queste due pellicole è la risoluzione finale, ovvero la scelta della fuga. Allontanarsi dal luogo che ha procurato loro sofferenza e disagio sembra essere l’unica scelta possibile per sopravvivere, ma la fuga in realtà non porta un vero sollievo, è un conforto illusorio e temporaneo, poiché una volta fuggite queste donne dovranno confrontarsi nuovamente con la crudele società. Più che una soluzione vera e propria, la fuga è un rifugio

¹⁵⁰ Yin Yaru, 殷雅茹; “Hóngyán jīn hézài ——cóng “hóngyán” dào “píngguǒ” de nǚxìng biǎodá”, “红颜今何在——从《红颜》到《苹果》的女性表达” (Dove si trova ora Dam Street——Espressione della femminilità in “Dam Street” e “Lost in Beijing”), Scuola di giornalismo e comunicazione, Southwest University, 2009

ideale per l'anima delle donne che desiderano ancora avere una speranza. È una via d'uscita spirituale, che va aggiunta alle altre numerose scelte di vita che *Li Yu* ha esplorato nei suoi film e che si evolvono di pari passo con lo sviluppo frenetico della società cinese contemporanea.

2. ALLA RICERCA DEL SE'

2.1 Introduzione al film "*Buddha Mountain*"

Negli ultimi decenni, con il rapido miglioramento delle condizioni di vita nella società cinese, si è riscontrato anche un considerevole calo dell'aspetto più spirituale della quotidianità. Recentemente, tuttavia, le persone si stanno muovendo nella direzione opposta, cercando di riavvicinarsi alla spiritualità perduta e di tornare a prendersi cura non solamente del proprio corpo ma anche della propria mente. Per adattarsi a questa tendenza, anche il mondo del cinema ha sviluppato dei contenuti in grado di adempiere alle richieste degli spettatori e di trasmettere loro un senso di rinnovamento interiore. "*Buddha Mountain*" è un'opera pubblicata dalla regista *Li Yu* nel 2010. Ripercorrendo la confusione e il senso di smarrimento nelle diverse fasi della vita, dall'adolescenza all'età adulta, "*Buddha Mountain*" è un film che riesce a suscitare pensieri molto profondi su temi importanti come quello della gioventù alienata e della difficoltà delle relazioni familiari, ma anche su temi meno canonici come ad esempio il suicidio¹⁵¹. La perdita della propria identità e la ricerca di uno scopo a cui votarsi sono elementi già affrontati in precedenza dalla regista, che in questo caso sceglie di dedicarsi alle vicende di tre adolescenti senza meta e di una donna in lutto per il figlio. Questo film contiene degli elementi che potrebbero essere considerati tipici della produzione commerciale, ma allo stesso tempo non perde completamente lo stile accattivante della regista. Il ritratto realistico dei personaggi di questa storia arricchisce la trama degli eventi, e il contrasto tra le esperienze vissute in fasi della vita differenti permette ai giovani come agli adulti di immedesimarsi nei protagonisti. Elementi come un'accurata collocazione musicale e

¹⁵¹ Tian Shuang, 田爽; "Tànxī guóchǎn nǚxìng diànyǐng de chéngzhǎng xùshì", "探析国产女性电影的成长叙事" (Analisi sullo sviluppo narrativo dei film cosiddetti "domestici" delle registe donne), Zhejiang Institute of Media and Communication, Zhejiang Hangzhou, 2019

l'uso sapiente di immagini simboliche fanno da sfondo alle tematiche più profonde che vengono affrontate nel film, nascondendo sotto la copertina di un film per ragazzi pensieri sul senso della vita malinconici e realisti. Nonostante inizialmente si possa percepire "Buddha Mountain" come un film sulla ribellione giovanile, sulla confusione adolescenziale e sulla vulnerabilità nel non essere ancora adulti, quando poi le vicende dei tre ragazzi si incontrano e si scontrano con quelle di una donna di mezza età, al tema della gioventù alienata viene aggiunta la preoccupazione per il futuro, l'inquietudine nel non avere una risposta certa sul significato della vita e il dolore della perdita.

2.2 Sinossi

Nan Feng, una tenace ragazza che canta in un bar, Ding Bo, allontanato dal padre rimasto vedovo che sta per risposarsi, e Fei Zao, amico dei due dai tempi della scuola, sono tre giovani inseparabili amici che condividono un appartamento nella periferia di Chengdu. Una sera, mentre si sta esibendo sul palco, Nan Feng urta inavvertitamente un cliente, scatenando la sua ira e creando diverse tensioni con il suo datore di lavoro, che le chiede di pagare un risarcimento all'uomo. Ding Bo, preoccupato per l'amica, decide di vendere la sua motocicletta, con la quale lavorava come fattorino, per aiutarla a mantenere il suo lavoro. Quando, però, i tre amici vengono sfrattati decidono di trasferirsi in un quartiere migliore e prendono in affitto alcune stanze messe a disposizione dalla signora Chang Yueqin, un'ex cantante d'Opera che ha da poco perso il figlio in un incidente d'auto. I rapporti tra la donna e i tre ragazzi sono inizialmente difficili, ma con il tempo si trasformano in una nuova amicizia. Nonostante un inizio alquanto disastroso, in cui troviamo evidenza di quanto distanti siano i mondi della donna e dei giovani, molte sono le occasioni in cui il calore e l'affetto derivante dalla compagnia l'uno dell'altro saranno un'ancora di salvezza. Saranno proprio i tre ragazzi infatti a salvare la donna dopo il suo primo tentativo di suicidio, portandola all'ospedale e cercando di alleggerire la tensione dopo il suo risveglio. Quando, in seguito, apprendono tutti delle vicende che hanno portato la donna a quella scelta, la aiutano a rimettere in sesto l'auto coinvolta nell'incidente del figlio, che lei aveva conservato. Ci sono anche momenti più negativi che avranno però un risvolto positivo alla fine, come quando a causa della necessità di denaro i ragazzi decidono di rubare dei soldi trovati in casa di Chang Yueqin, sostituendoli

con del denaro falso. Con il tempo cercano di restituire l'intera cifra prima che la donna se ne accorga ma non hanno successo. La vicenda si conclude con una grande risata, quando i ragazzi sorprendono Chang Yueqin a distruggere il denaro che credeva falso e si ritrovano tutti con un asciugacapelli in mano cercando di rimediare ai propri errori. Durante una gita in macchina, infine, i quattro improbabili coinquilini sostano in una zona piena di rovine ed edifici distrutti. Una sequenza di flashback rivela che quella zona era stata vittima del famoso terremoto che ha colpito il Sichuan nel 2008. In quell'occasione, fanno la conoscenza del monaco di un tempio buddhista ormai in disuso, anch'esso distrutto dal terremoto, e di comune accordo decidono di aiutare con le riparazioni in atto nelle settimane seguenti. All'inaugurazione del nuovo tempio, ormai completato, Chang Yueqin e il monaco condividono una conversazione molto profonda, in cui ognuno di loro afferma di aver fatto tutto ciò che era in loro potere per onorare la memoria l'una del figlio, l'altro del maestro. Il film si conclude la mattina seguente, quando Nan Feng e i suoi amici scorgono la donna in cima alla montagna che affaccia sul tempio. Distratti dal passaggio di un treno, perdono di vista Chang Yueqin, ma nonostante i loro sforzi, non saranno più in grado di ritrovarla.

2.3 La musica

Volendo guardare alla produzione cinematografica come ad una forma di arte audiovisiva, la combinazione di immagini e suoni che rendano esteticamente piacevole la narrazione dei temi è fondamentale. La componente musicale, nel caso del film *“Buddha Mountain”*, rende più espressiva e accattivante la trama del film, aggiungendo ritmo e dinamicità. Sono due i brani di successo utilizzati all'interno del film, *“Blue Lotus”* di Xu Wei e un brano del compositore iraniano Peyman Yazdanian. Il tema principale del film, intitolato *“辞”* (cí), è stato scritto da Han Han, sulla musica di Mavis Fan, e cantato da Fan Bingbing, l'attrice che interpreta il ruolo di Nan Feng¹⁵². La canzone *“Blue Lotus”* canta di giovinezza e di sogni ed è stata scritta appositamente per il film. È la musica di sottofondo utilizzata nella

¹⁵² Guo Yadan, 郭亚丹; “Qīngchūn wàiyī xià de shēngmìng sīkǎo —— fēnxī diànyǐng “guānyīn shān” de zhūti biāodá fāngshì”, “青春外衣下的生命思考——分析电影《观音山》的主题表达方式” (Riflessione sulla vita sotto il mantello della giovinezza——Analisi dell'espressione tematica del film “Buddha Mountain”), Journal of HUBEI Correspondence University, vol. 29 n. 14, Hebei Normal University, Shijiazhuang, Hebei, 2016

scena in cui Chang Yueqin accende la radio della macchina del figlio mentre piange in solitudine. È un momento di grande impatto emotivo, in cui vediamo una madre in lutto per il figlio che cerca di aggrapparsi ad ogni più piccolo ricordo di lui perché non svanisca dalla sua memoria. La canzone, che si interrompe più volte, i suoni di interferenza provenienti dagli altoparlanti e il silenzio finale sembrano ripercorrere il momento dell'incidente. Questa combinazione sonora accuratamente studiata non rimanda solamente alla tragica morte del ragazzo, ma anche al momento in cui la vita di Chang Yueqin si è fermata e il suo equilibrio si è spezzato¹⁵³. “*Blue Lotus*” accompagna anche i tre ragazzi nella loro breve fuga nelle montagne. In questa scena il contrasto tra il volto sofferente e pieno di dolore della donna e le espressioni gioiose di Nan Feng e dei suoi amici mentre si godono il loro piccolo momento di libertà è quasi tragico. In questo caso, la musica riesce a far emergere la solitudine di Chang Yueqin, così come il motivo scatenante che si celava dietro ai suoi comportamenti scontrosi, ma questo avviene soprattutto grazie al confronto con la leggerezza delle gioie giovanili.

La melodia di *Peyman Yazdanian*, invece, è composta da note più dinamiche e veloci, che caratterizza tre momenti chiave del film. Il primo momento si riferisce a quando i tre ragazzi salgono a bordo del treno per la prima volta: il ritmo frenetico delle percussioni e degli archi si intrecciano, prendendo la forma dei tremiti delle rotaie e di una luce accecante che si alterna al paesaggio. La combinazione di questo tipo di musica con immagini indisciplinate e scomposte rende perfettamente chiaro lo stato d'animo di Nan Feng e dei suoi amici, tre giovani estremamente confusi che ancora non hanno ben chiaro quale sia il loro posto nel mondo. Il secondo momento in cui viene usata questa melodia è durante i flashback che raccontano la vita di Chang Yueqin. La musica è in contrasto con la solitudine della donna mentre accompagna immagini che vogliono dare il ritratto di una donna triste e impotente, che sprofonda lentamente nella depressione. Il terzo e ultimo momento riprende nuovamente l'ambientazione spoglia di una stazione ferroviaria, con l'ultima fuga sui binari dei tre amici. Raggiungono un ponte sospeso e si fermano ad ammirare come il fiume scorra rapidamente sotto di esso mentre parlano a cuore aperto dei loro sentimenti. Questa volta i suoni sono abbinati ad una telecamera instabile e tremante, a simboleggiare come in precedenza la preoccupazione dei giovani e il loro vagabondare incerto.

¹⁵³ *Ibid.*

Utilizzare queste musiche come colonna sonora di “*Buddha Mountain*” ha arricchito con successo l’atmosfera narrativa, dando allo spettatore uno spiraglio attraverso cui interagire con l’interiorità emotiva dei personaggi, rendendo il tutto più vivido e profondo¹⁵⁴. La musica è la chiave per ottenere un’esperienza estetica tridimensionale e completa, migliorando il livello artistico complessivo di un film.

2.4 La simbologia nascosta

La simbologia per immagini presente nel film fa riferimento a una serie di elementi che appaiono ripetutamente e che celano un significato più profondo. Queste immagini sono inserite all’interno della narrazione creando collegamenti visivi con i temi su cui lo spettatore dovrebbe riflettere. Sono un filo conduttore nascosto che permette al pubblico di prestare attenzione involontariamente a ciò che la regista vuole comunicare. L’accumularsi di questo genere di simboli contribuisce anche allo sviluppo emotivo di coloro che guardano il film nei confronti dei personaggi e della loro storia, aiutandoli a comprendere meglio contenuti che vanno oltre la superficie degli eventi¹⁵⁵.

Tre sono le tipologie di immagini simboliche che vengono usate principalmente in questa pellicola: treni e binare, automobili distrutte e il tempio buddhista. Per quanto riguarda il primo simbolo, le immagini dei tre ragazzi che camminano sui binari della ferrovia, che si divertono e si confrontano nella solitudine di una stazione deserta ricorrono più e più volte per tutta la durata del film. Sono un riferimento fondamentale al tema della giovinezza, del vagabondaggio in assenza di una meta precisa, della ribellione così come della solitudine. Treni e rotaie esistono per lo più in periferie desolate, che appaiono in un ambiente solitario e deserto, a simboleggiare la solitudine e la fragilità della giovinezza. Queste sono esattamente le condizioni di vita dei tre giovani, che vagano ai margini di una società in cui sono entrati prematuramente a causa di una condizione familiare sfortunata. A bordo di questi treni in rapido movimento, i tre giovani gridano senza farsi scrupoli, con il vento tra i capelli guardano le vaste montagne e fiumi che scorrono velocemente davanti ai loro occhi. Il secondo simbolo che va analizzato è l’immagine dell’auto distrutta dall’incidente che ha spezzato la vita del figlio di Chang Yueqin. Quest’auto non rappresenta solamente una

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

metafora della condizione della donna, il cui cuore e la cui mente sono andati in pezzi dal dolore e dalla disperazione, ma è anche un importante elemento di collegamento tra lei e i tre ragazzi, che permette un ulteriore sviluppo della trama. Chang Yueqin sedeva spesso in quella macchina, ritrovandosi talvolta a piangere amaramente ascoltando la radio. Un giorno, i ragazzi, ignari della situazione, prendono in prestito l'auto, ma vengono subito scoperti dalla donna, che poco dopo riceve la visita della fidanzata del figlio, sopravvissuta all'incidente. Tutto questo le causa un collasso emotivo che la porterà a tentare il suicidio. Si può dire che riparare la macchina danneggiata dall'incidente equivalga a rimettere insieme i pezzi del cuore di Chang Yueqin. La terza e ultima immagine simbolica è quella del tempio buddhista di *Guanyin*, che induce ad una riflessione sulla vita e sulla morte. Dopo aver aiutato con le riparazioni, Chang Yueqin e il monaco si immergono in una profonda conversazione, in cui la donna esprime i propri dubbi riguardo il senso dell'esistenza. Secondo il monaco, la vita non è completamente felice, ma la morte, allo stesso tempo, non è completamente triste: bisogna lasciare che le persone pensino con tutta calma a questi due concetti per trovare il loro scopo. La donna però non è dello stesso avviso, secondo lei la vita non è altro che appartenenza e dipendenza: la sua era dominata dall'amore e dall'affetto della sua famiglia, ma una volta rimasta sola non è più stata in grado di trovare qualcosa o qualcuno a cui appartenere, e questo le ha provocato una crisi di identità. Sebbene l'arrivo dei tre giovani la facesse sentire felice, temeva che tale felicità un giorno sarebbe scomparsa improvvisamente, e non ha osava, quindi, affidarsi alla speranza che le avevano offerto. La sua conclusione è che le persone non dovrebbero rimanere sole per sempre e che lei lo era rimasta già troppo a lungo.

2.5 Il rapporto con i genitori

“*Buddha Mountain*” è un film che racconta la ribellione giovanile di tre ragazzi in cerca di libertà e di una rivincita nei confronti di una vita che fino a quel momento aveva procurato loro molta sofferenza. La narrazione predilige inizialmente ambienti rumorosi, come il locale in cui lavora Nan Feng o le strade della città in sella alla motocicletta di Ding Bo, per rendere al meglio l'inquietudine giovanile e la frenesia del loro stile di vita. Sono tre adolescenti che affrontano ogni situazione con un atteggiamento quasi menefreghista ed esprimono a chiare parole la loro insoddisfazione. Quando si presentano situazioni inaspettate agiscono

d'impulso senza prestare attenzione alle conseguenze, talvolta anche in modo scorretto, come quando decidono di derubare Chang Yueqin. Molti dei film che raccontano esperienze di giovani condividono elementi della trama come una psicologia ribelle e l'avversione per le regole imposte dai genitori ed i loro insegnamenti. Spesso la figura paterna viene descritta come violenta, egoista e codarda, una figura che deve essere sfidata e sconfitta più che compresa¹⁵⁶. Prendendo in esame “*Buddha Mountain*” le figure paterne da analizzare sono due: il padre di Ding Bo e il padre di Nan Feng. Per quanto riguarda il primo, il padre di Ding Bo è un macchinista che svolge il suo lavoro ordinario silenziosamente e in modo composto all'apparenza sembra un normale uomo di città privo di personalità e di aspettative, ma dai racconti del figlio scopriamo che, quando la sua prima moglie e madre di Ding Bo era ancora in vita, quest'uomo usava violenza su di lei per accrescere il suo ego e sentirsi in qualche modo superiore, poiché insoddisfatto dalla sua situazione. Il cambiamento in lui viene indotto dalla possibilità di un nuovo matrimonio, disapprovato categoricamente dal figlio che era deciso a non infangare la memoria della madre. Al momento del confronto finale tra i due, tuttavia, troviamo un uomo debole e mediocre, che si pente della sofferenza che ha causato e non ha la forza di reagire alle pressioni del figlio¹⁵⁷. Il padre di Nan Feng, invece, era dipendente dall'alcol e a causa della sua ira nei momenti di assuefazione sia la ragazza che la madre sono state picchiate più volte. Nel corso del film, la ragazza riceve alcune telefonate da parte della madre che ci mostrano quanto la ragazza sia in apprensione per lei e quanto invece la madre sia restia a cambiare la sua situazione. È una donna schiava della paura e del sistema patriarcale, che le impedisce di lasciare il marito. Il padre di Nan Feng viene mostrato solo nella parte finale del film, quando la ragazza è costretta a fargli visita, ma il suo personaggio è completamente diverso da come se lo aspettava il pubblico. Al posto di un uomo burbero e violento troviamo una persona debole e sciupata dalla malattia, un tumore causato proprio dal suo problema di alcolismo. Nonostante la situazione, Nan Feng non riesce a provare compassione per il padre o ad avere fiducia nel suo pentimento forzato, e con un ultimo atto di scherno obbliga l'uomo, tra le lacrime, a bere ancora.

¹⁵⁶ Wu Jiajia, 吴佳佳; “Diànyǐng “guānyīn shān” míshī zhǔtí biāodá”, “电影《观音山》迷失主题表达” (L'espressione del tema della perdita del film “*Buddha Mountain*”), *Journal of HUBEI Open Vocational College*, vol. 33 n. 13, Dipartimento di base, Jiangsu Vocational College of Tourism, Yangzhou, Jiangsu, 2020

¹⁵⁷ *Ibid.*

Ciò che questi padri hanno in comune è il fatto di accontentarsi del proprio status quo, senza avere il desiderio di cambiare il proprio destino o di progredire dalla loro posizione sociale¹⁵⁸. Sono molte le persone che come loro scelgono di non impegnarsi, di evitare complicazioni: non sono disposte ad affrontare la difficoltà di un cambiamento ma allo stesso tempo rimangono insoddisfatte dalla loro situazione, un sentimento che si ripercuote, naturalmente, sulle persone a loro più vicine. Questo genere di figura paterna problematica e inaffidabile è uno dei fattori che contribuisce a generare lo stato di confusione adolescenziale in cui versano molti giovani, proprio come i protagonisti del film che sto analizzando. Questi tre ragazzi appartengono, però, ad una categoria diversa, di persone che decidono di non arrendersi e di utilizzare invece tutte le proprie forze per affermarsi all'interno della società, con uno spirito positivo ed una grande volontà. Nel processo di crescita, la famiglia è un elemento molto importante: quando si incontra un ostacolo insormontabile o una battuta d'arresto si ha la tendenza ad scoraggiarsi e ad arrendersi, ma con il sostegno di una famiglia solida e unita alle spalle ogni difficoltà sembra più piccola e meno terrificante. Il potere dell'affetto familiare in quanto a intensità non può essere messo a confronto con una relazione di amicizia o di semplice conoscenza, ma è anche qualcosa di immensamente fragile, che va coltivato insieme con amore e impegno. Sfortunatamente, per Nan Feng e i suoi amici questo genere di affetto non è mai esistito ed è proprio questa mancanza comune a far risaltare pienamente il loro sentimento di amicizia e a renderlo così prezioso. I tre vivono alla giornata confortandosi a vicenda, difendendosi l'un l'altro e aiutandosi nei momenti di bisogno, arrivando infine a costruire un loro personale modello di "famiglia". Per citare alcuni esempi, quando Fei Zao è vittima di un gruppo di bulli a casa del suo aspetto fisico, Nan Feng dimostra la sua forza e la sua audacia andando a riprendere ciò che avevano sottratto all'amico, arrivando perfino a rompersi una bottiglia in testa ferendosi gravemente per dimostrare la sua determinazione; quando poi la ragazza si trova costretta a pagare un'ingente somma al suo amore di lavoro, i due la aiutano economicamente facendosi assumere nel suo stesso locale per ripagare il debito. La famiglia che questi ragazzi sono riusciti a creare con il tempo e coltivando la loro fiducia reciproca è un tesoro prezioso, che ha permesso loro di non perdere ogni speranza una volta fallito il test d'ingresso per l'università, ma di cercare una nuova strada da percorrere per il futuro.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Il personaggio chiave di Chang Yueqin è inserito non solo per rendere la trama più densa ma soprattutto per dare una svolta alla situazione dei tre giovani: vivere insieme a questa donna sarà di grande ispirazione per loro e per i loro sogni. Come ho già analizzato, Chang Yueqin è una madre in lutto che non riesce a darsi pace per la perdita subita e che per colmare, almeno in parte, la sua solitudine decide di affittare alcune delle stanze di casa sua a questi tre ragazzi. Per tutta la durata del film, l'amore di questa donna per il figlio non ha vacillato nemmeno un secondo, ma sarà proprio questa sua incapacità a superare l'accaduto e a posizionarsi in un nuovo contesto a decretare la sua fine. Durante una conversazione con Fei Zao, la donna si emoziona nel cercare di trasmettere al ragazzo la sua passione per l'opera utilizzando un brano tratto dalla "Leggenda del serpente bianco", una storia molto nota nella tradizione cinese. Per lei è inevitabile immedesimarsi con il personaggio di Bai Suzhen, una giovane donna-serpente costretta a separarsi dal figlio e dal marito, poiché la loro realtà è tragicamente molto simile. Nonostante i dissapori iniziali, Chang Yueqin riesce ad aprire un piccolo spiraglio nella sua corazza, permettendo ai ragazzi di entrare nel suo mondo. In particolare, con Nan Feng si verrà a creare un rapporto simile a quello tra madre e figlia. La ragazza, infatti, cerca conforto nella donna quando non può trovarlo nei suoi due amici, soprattutto quando i suoi problemi riguardano Ding Bo, il ragazzo di cui è innamorata. Credendo che i suoi sentimenti non fossero ricambiati dopo aver colto il ragazzo in atteggiamenti intimi con un'altra, Nan Feng chiede consiglio alla donna perché non sa che strada percorrere. Le due si abbracciano teneramente, mentre le lacrime della ragazza vengono accolte dal dolce sorriso materno di Chang Yueqin, felice di ricoprire nuovamente quel ruolo, anche solo per un momento. Nel personale modello familiare di questi tre ragazzi viene quindi aggiunto un elemento molto importante, che, anche se per un periodo breve, darà loro una vera casa e renderà la loro "famiglia" ancora più bizzarra.

2.6 La rinnovata fiducia nell'uomo e la forza celata in ogni donna

Due temi di natura sociale brillanti e contemporanei che vengono affrontati dalla regista nei suoi film, compreso "*Buddha Mountain*", sono l'auto-salvezza della figura femminile e la liberazione dei personaggi maschili dalle catene del patriarcato. Prendendo in considerazione Xiaoyu e Liu Pingguo, fino ad ora abbiamo visto nei film di *Li Yu* donne che tentavano di

intraprendere un percorso di autosufficienza e di indipendenza, sia emotiva che economica. In “*Buddha Mountain*”, questo tema viene interpretato magistralmente un’altra volta da *Fan Bingbing*, l’attrice che da il volto sia a Liu Pingguo che a Nan Feng. Al giorno d’oggi, nel cinema internazionale vi è una legge non scritta che prevede spesso e volentieri un finale canonico, con uomini che salvano donne e donne incapaci di proteggersi da sole, che affidano il proprio destino nelle mani altrui. I film di *Li Yu*, invece, vanno contro la tradizione, presentando una donna che è eroina di se stessa e che, pur non essendo ancora completamente padrona del proprio destino, cerca in ogni caso da sola una via d’uscita¹⁵⁹. Il personaggio di Nan Feng, ad esempio, ha mostrato fin dalle prime scene un forte senso di indipendenza femminile. Quando il suo amico Fei Zao è stato preso di mira da un gruppo di ragazzi, si è ferita volontariamente con una bottiglia di vetro e ha forzato un bacio con la ragazza del capobanda, per costringerlo a restituire il denaro rubato all’amico. È una scena quasi violenta, con la quale la ragazza afferma implicitamente il suo carattere dominante all’interno del gruppo: è stata lei infatti a correre in aiuto al suo amico per prima, non Ding Bo, e questo ha sovvertito in piccola parte le regole del discorso maschile, scioccando il pubblico. Durante le telefonate con la madre, profondamente perseguitata dalla violenza patriarcale, è il carattere forte della figlia a prendere il sopravvento, spronandola a scappare da quella situazione come ha fatto lei stessa. È una ragazza ancora molto giovane, che ha avuto comunque il coraggio di abbandonare la sua famiglia per non soccombere alla violenza del padre, imboccando una nuova strada alla cieca. Allo stesso modo, non mostra alcuna debolezza nemmeno di fronte all’amore. Nonostante lo sconforto iniziale, non si perde d’animo e sceglie invece di allontanarsi temporaneamente per aiutare la madre a risolvere alcune questioni familiari. Nan Feng appartiene senza dubbio ad una nuova categoria di donna che cerca di sovvertire la società patriarcale, ma non necessariamente in nome di qualche ideale femminista¹⁶⁰.

Oltre a difendere l’autonomia decisionale delle donne nella società, un altro elemento molto prezioso nei film di *Li Yu* è il tema della liberazione della figura maschile, che viene affrontato in modo graduale. Se in “*Lost in Beijing*” la regista ci presentava una tipologia di

¹⁵⁹ Zhang Fenglin, 张凤琳; “Lǐ yù nǚxìng diànyǐng zhōng dì xìng zhèngzhì”, “李玉女性电影中的性政治” (La politica sessuale nei film femminili di Li Yu), Università Yan'an, Yan'an, Shaanxi, 2013

¹⁶⁰ Zhā Xīpíng Cuò, 扎西平措; “Nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng zhōng de nǚxìng shìjiǎo yǔ nǚxìng yìshí de fēnxī”, “女性导演电影中的女性视角与女性意识的分析” (Analisi della prospettiva e della coscienza femminile nei film di registe donne), Centro di produzione radiofonica, cinematografica e televisiva, Tibet, 2018

uomo avido, materialista e dominante, in “*Buddha Mountain*” i personaggi maschili di riferimento sono essenzialmente Ding Bo e il padre. Mentre il primo è ancora aggrappato al ricordo della madre defunta che tanto amava, il secondo cerca il modo di redimersi dalle sue azioni violente, lavorando con sobrietà e cercando di costruirsi una nuova vita con un’altra donna. È un uomo a cui non sembra importare l’approvazione del figlio, talmente concentrato su se stesso da non prendere in considerazione i sentimenti del ragazzo. Allo stesso tempo, tuttavia, quando i due si confrontano direttamente, l’uomo riesce a mostrare solo il lato debole del suo carattere. Non ha il coraggio di controbattere alle affermazioni del figlio, che lo accusa di non aver mai amato veramente la madre, e non può fare altro che subire in silenzio i suoi attacchi, ammettendo i suoi errori. Allo spettatore appare quindi come un personaggio patetico e in conflitto con i suoi fallimenti, che si accontenta del poco che la vita ha da offrire ad uno come lui. Paradossalmente, però, le azioni del padre hanno impresso nella mente di Ding Bo un concetto di amore che renderà il suo personaggio diverso dai precedenti, e che riscatterà in parte l’onore perduto dei personaggi maschili nei film di *Li Yu*. Il nucleo della cultura patriarcale che plasma il modello di genere maschile risiede nella “forza”, sia fisica che economica, necessaria per sostenere la propria famiglia. Questo concetto può comprendere l’aver successo in ambito lavorativo, l’essere coraggiosi di fronte alle difficoltà, l’aver un carattere duro e forte per ottenere il rispetto altrui o ancora poter vantare il diritto di possesso su oggetti o persone. Se grazie a queste caratteristiche si può ottenere una vita encomiabile e l’ammirazione di tutti, non essere, invece, in grado di manifestare questa “forza” è fonte di disgrazia e di sofferenza per gli uomini¹⁶¹. Nonostante il loro potenziale a livello sociale sia nettamente superiore a quello di una donna in una società patriarcale, essere un uomo ha anche i suoi lati negativi e sono molte le difficoltà da affrontare per non cadere in disgrazia. In “*Buddha Mountain*” il percorso evolutivo dei personaggi maschili considerando i film precedenti è evidente: se possiamo, in una certa misura, associare il fallimento di An Kun come uomo a quello dei padri di Nan Feng e Ding Bo, non possiamo invece associare quest’ultimo a nessuna figura maschile presentata in precedenza. È un ragazzo con la testa sulle spalle, sempre pronto ad aiutare i suoi amici, che però non ha il coraggio di dichiararsi apertamente alla ragazza che ama. Le sue motivazioni verranno spiegate dalle sue parole nell’unico confronto diretto sull’argomento che avranno i due ragazzi:

¹⁶¹ *Ibid.*

“Quando mia madre era giovane era molto bella, e mio padre la teneva d’occhio continuamente. Più lei era capace in qualcosa meno mio padre aveva fiducia in se stesso e per questo abusava di lei e distruggeva ogni cosa. Ho sempre creduto che solamente un uomo che possiede molte cose possa avere la donna che ama, anche se non ho ancora compreso cosa siano queste cose o che senso abbia possederne tante.”

“Anche se tu non possedessi niente, credo che potresti almeno avere la donna che ami.”

“Ma tu non sei un uomo, non puoi comprendere come funziona questa cosa.”

“Nemmeno tu sei una donna.”¹⁶²

Questo scambio di battute ci fa capire quanto il ragazzo tenga a Nan Feng e quanto prenda in considerazione il suo bene prima della propria felicità. Quando un uomo non riesce a trovare l’identità maschile racchiusa dentro se stesso, rivolge la sua frustrazione all’esterno, infliggendo la sua sofferenza sugli altri per poter avere l’illusione del potere. Per non commettere gli stessi errori del padre, quindi, Ding Bo desidera prima diventare un uomo degno di ricevere l’amore della ragazza così da poterla finalmente reclamare come sua.

Il termine “Buddha” inserito nel titolo fa riferimento alla figura di *Guanyin*, ovvero il *bodhisattva* associato al concetto di compassione nel Buddhismo dell’Asia orientale e presentato generalmente con sembianze androgine o femminili. Il monte *Guanyin*, presente in alcune scene del film, simboleggia la possibilità di salvezza e redenzione per i personaggi, che trovano nella ricostruzione del tempio sia un punto di arrivo che un punto di partenza per un nuovo inizio. È proprio in questo luogo che si verificano le riconciliazioni finali: quella ideale tra Chang Yueqin e la memoria del figlio, che permetterà alla donna di andarsene serenamente dopo essersi confrontata finalmente con il suo passato, e quella tra Nan Feng e Ding Bo, che hanno ormai chiarito i sentimenti che provano l’uno per l’altra. Quello che la regista Li Yu sta cercando di far emergere è il fatto che, anche tenendo in considerazione gli aspetti negativi delle vicende vissute dalle donne protagoniste di questi film, così come tutti gli ostacoli che il destino ha posto sul loro cammino, non si può negare come gradualmente una embrionale coscienza femminile stia venendo alla luce.

¹⁶² Citazione tratta da una scena del film “*Buddha Mountain*”.

2.7 Conclusione

La trama di *“Buddha Mountain”* combina le vicende di gioventù di tre amici con gli eventi che hanno portato alla morte di una donna, Chang Yueqin. Temi come il senso di perdita, la famiglia e la società alienata vengono sublimati grazie a tre improvvisi cambiamenti nella narrazione: quando il complesso in cui vivono inizialmente i ragazzi viene demolito, il primo tentativo di suicidio di Chang Yueqin e la ricostruzione del tempio buddhista. Lo sfratto è l’evento che dà vita all’incontro tra i giovani e la donna, nonché il momento in cui il tema delle difficoltà adolescenziali si intreccia con quello più complesso della vita e della morte. La seconda svolta nella trama ha il merito di fare chiarezza nel rapporto tra i personaggi e di avvicinare due mondi che sembravano opposti ma che invece possono completarsi a vicenda. I tre ragazzi ritrovano il calore di una famiglia che avevano ormai dimenticato, mentre la donna trova conforto e calore nell’affetto di Nan Feng, che diventa quasi come una figlia per lei. La risoluzione finale, con il suicidio definitivo di Chang Yueqin, sconvolge le aspettative del pubblico proprio quando tutto faceva sperare in una conclusione positiva. Nelle scene precedenti, non sembrava che la donna avesse ancora trovato una risposta ai quesiti sul senso della vita o che avesse in qualche modo pianificato un gesto tanto estremo: desiderava scappare dalla sua solitudine, ma invece di accogliere definitivamente i ragazzi nella sua vita decide di prendere la direzione opposta. *“Buddha Mountain”* è quindi un film che presta più attenzione all’aspetto stilistico e di regia rispetto a *“Lost in Beijing”*, ma che pone l’accento soprattutto sul contenuto tematico, evidenziando le necessità spirituali più di quelle materiali. Senza un supporto di questo genere, le persone perdono fede nella vita stessa e non riescono più a dare un significato alle loro azioni. Questa pellicola induce lo spettatore a riflettere profondamente sui numerosi “perché” che ruotano intorno al concetto di vita e morte per trovare, infine, la propria direzione spirituale. La scelta di Chang Yueqin rivela il motivo per cui gli individui non si abbandonano all’inevitabilità della morte: è la fede nella vita stessa a dare sostegno al loro spirito, e la fede nella vita non è altro che amore e senso di appartenenza. Quando questi due fattori vengono a mancare, vivere diventa solo una sofferenza crudele.

In conclusione, l’infrangersi dell’illusione familiare creata e distrutta allo stesso tempo da Chang Yueqin era inevitabile, ma non tutto è stato fatto invano. Le ultime immagini che

scorrono sullo schermo ci mostrano Nan Feng e i suoi due amici che si ritrovano nuovamente a vagabondare sui binari deserti di una stazione, come se nulla fosse cambiato dall'inizio del film. Se si guarda alla situazione soffermandosi sulla realtà esteriore, la vita dei tre giovani sembra tornata al punto di partenza, ma immaginando, invece, di guardare nella loro mente e nella loro interiorità un cambiamento certamente ha avuto luogo. Grazie alla donna e all'esperienza che hanno vissuto hanno imparato che per mettere un freno alla propria confusione devono avere fede nella vita e trovare qualcosa, un luogo o una persona, a cui appartenere. Questi ragazzi, quindi, non si ritrovano più sui binari perché senza una meta, ma per cercare la "loro" meta, il "loro" scopo in questa vita. "*Buddha Mountain*" riesce a combinare l'estetica di un film che si avvicina molto al gusto commerciale con un contenuto quasi filosofico, che gli garantirà un discreto successo. Per riassumere, il film "*Buddha Mountain*" è stato ampiamente riconosciuto dal pubblico e premiato con numerosi riconoscimenti, come il premio per la migliore attrice protagonista e quello per il miglior contributo artistico al 23° Festival del film Internazionale di Tokyo. Nonostante il film ammetta la morte per suicidio, pur non mostrandola in modo diretto, non è considerata affatto una soluzione universale, ma un monito a non perdere completamente la speranza e la fede nella vita. Bisogna avere il coraggio di confrontarsi con il mondo e gli altri individui, lottando per ottenere un posto nella società.

3. LI YU NEL PANORAMA COMMERCIALE

3.1 Introduzione al film “Ever since we love”

Fin dalla direzione del suo primo lungometraggio nel 2001, *Li Yu* ha sempre espresso con cura e attenzione la sua prospettiva personale in quanto donna, adattandola alla psicologia dei suoi personaggi e ai temi che le stanno più a cuore. Per la sua quinta produzione, tuttavia, la regista ha superato nuovamente se stessa affidando per la prima volta la narrazione ad un personaggio maschile, il protagonista, e avvicinandosi ancora maggiormente al contesto commerciale rispetto a “*Buddha Mountain*”. “*Ever since we love*” è una storia che ha inizio a metà degli anni novanta nel dormitorio di un college della facoltà di medicina. È un periodo di rapido sviluppo economico in Cina, che ha portato numerosi cambiamenti, come ad esempio la riforma del sistema occupazionale degli studenti universitari, che all’interno del sistema economico pianificato ha portato una certa indipendenza decisionale lavorativa, ma anche molta insicurezza¹⁶³. Questo tipo di cambiamento ha fatto sentire alcuni studenti universitari in difficoltà, cambiando le loro prospettive di carriera. Questo è un film che riflette questo periodo di cambiamento, mostrando la perdita di identità degli studenti universitari attraverso quella dell’amore nel contesto del rapido cambiamento dei tempi.

L’intreccio emotivo tra Qiu Shui, il protagonista, e le tre donne da lui amate nel corso della sua vita diventa la cornice narrativa dell’intero film, che tenta di esplorare il processo di trasformazione da ragazzo a uomo guardando alla sua crescita emotiva. Recentemente, nei film che descrivono amori in ambienti scolastici non si cerca più di rappresentare i campus come un’inarrivabile torre d’avorio, ma si concentrano maggiormente sull’ambiente sociale che forniscono. Molti fattori nella società reale influenzano la vita del campus, creando una convergenza tra mondo degli adulti e mondo dei giovani, che rimangono profondamente influenzati dai valori e dalla visione del mondo che questo luogo imprime nella loro mente. Elementi del mondo degli adulti come l’amore, l’aborto e il tradimento sono stati integrati con

¹⁶³ Ji Guangfeng, 姬光锋; “Wànwù shēngzhǎng”: Shídài biànyǎn xià de duōchóng míshī”, “《万物生长》：时代变迁下的多重迷失” (“Ever since we love”: la perdita nel cambiamento dei tempi), Zaozhuang University, Zaozhuang, Shandong, 2015

la vita da college di un gruppo di amici, in un viaggio che li porterà a conoscere se stessi nel profondo e a crescere.

In questa pellicola si fa riferimento all'uso della figura femminile come simbolo sia di amore che di attrazione fisica da parte di un uomo, mostrando la volontà della regista di raccontare la prospettiva di una donna attraverso le parole di un uomo.

3.2 Sinossi

“*Ever since we love*” è un film diretto da *Li Yu* nel 2015 basato sul romanzo “*Everything Grows*” dell'autore *Feng Tang*, che racconta i suoi giorni da studente alla Peking University. La trama ruota attorno ad un gruppo di studenti iscritti al corso di medicina negli anni novanta. La parte narrativa si rivela essere a metà tra il dramma e l'umorismo, visto che gli studenti in questione si trovano in una fase delicata della loro vita e cercano un compromesso tra gli stimoli della loro giovinezza e i doveri universitari. Il protagonista, Qiu Shui, condivide la stanza del dormitorio con tre amici molto stretti, Hopu, Huangqi e Xinyi, e insieme frequentano il quinto anno accademico in un percorso di otto per conseguire un titolo in medicina. Qiu Shui è un ragazzo dall'indole spensierata, che sembra non prendere troppo seriamente i suoi studi, e che divide il suo tempo tra la fidanzata, Bai Lu, e la sua grande passione, scrivere brevi romanzi di arti marziali. Un fortuito incontro con l'affascinante Liu Qing, tuttavia, cambierà gli equilibri della trama, costringendo il giovane a fare i conti con ciò che davvero desidera. La sua relazione con la fidanzata, dal carattere troppo serio e talvolta possessivo, comincia già ad incrinarsi quando sospetta una gravidanza, che si rivelerà poi essere un falso allarme. La paranoia della ragazza porta Qiu Shui a vivere un periodo di forte stress emotivo, che lo farà riflettere sui suoi sentimenti. Quando poi verrà coinvolto in una collaborazione lavorativa con Liu Qing e la sua azienda, la gelosia di Bai Lu diventa incontrollabile: il sospetto di essere stata tradita ha la meglio sulla sua razionalità e la porta a causare una scenata imbarazzante a casa della donna, che si conclude con la rottura definitiva tra i due fidanzati. La situazione tra Qiu Shui e Liu Qing, nonostante gli sforzi del ragazzo, non si risolve nell'immediato. A causa dell'indecisione della donna, che sembra cercare solamente un uomo che possa darle stabilità economica, i due riusciranno a realizzare il loro sogno d'amore solamente verso la fine del film. Ma la felicità non dura che una notte, perché

la donna improvvisamente sparisce nel nulla senza lasciare tracce. A questo punto la storia ha un salto temporale di cinque anni e racconta di come si è evoluta la vita a dei personaggi in quell'arco di tempo, quando questi si riuniscono in occasione di un funerale. Per caso, Qiu Shui viene a sapere che la donna che aveva tanto cercato aveva passato gli ultimi cinque anni in prigione a causa di un'accusa di frode finanziaria, ed era stata rilasciata da poco. L'incontro tra i due avviene poco dopo, quando l'uomo scorge Liu Qing in un bar, intenta a leggere uno dei suoi vecchi romanzi, mentre la canzone "Everything Grows" si porta via le ultime scene del film.

3.3 Analisi

Dal punto di vista stilistico, questo film differisce dai precedenti per l'innovazione delle tecniche di cui fa utilizzo e per l'aspetto musicale, essendo caratterizzato da un tema ricorrente che designa i momenti salienti della trama, la canzone "Everything grows" di *Song Dongye*, il cui testo è stato scritto dallo stesso *Feng Tang*. Alcune delle scene presentano animazioni che si sovrappongono alle immagini realmente girate, spesso costituite da scritte colorate e umoristiche; altri momenti all'interno del film, invece, risultano animazioni complete, delle piccole aperture che guardano direttamente nella mente e nel cuore del protagonista, aiutando personaggi e spettatori ad entrare in sintonia l'uno con l'altro. Un altro elementi stilistico importante sono le riprese in *slow-motion* che caratterizza la scena di apertura del film, dove i personaggi vengono introdotti in modo bizzarro, e una scena centrale, che in molti hanno osservato come un omaggio a "2001: Odissea nello spazio" (1968) di *Kubrick*. I due momenti, sia nel romanzo che nel film, hanno in comune il tema della morte: per l'autore *Feng Tang* è un modo per esprimere il suo pessimismo nei confronti della caducità delle cose, mentre per la regista *Li Yu* è la naturale controparte di una riflessione sulla vita e sulla realtà che la circonda. Nella prima scena l'immagine di contenitori di vetro contenenti parti del corpo umano immerse in una soluzione per la loro conservazione si infrangono al suolo rompendosi in mille pezzi. È un'introduzione al film al limite della comicità: le immagini riproposte a rallentatore mentre la voce del narratore racconta la storia del protagonista permettono allo spettatore di vedere chiaramente le bizzarre espressioni dei personaggi, coinvolti nel rocambolesco recupero di una testa umana. La seconda scena invece

ricorda appunto l'immagine dei due gruppi di oranghi del film di *Kubrick*, che utilizzano ossa umane come armi di battaglia. Durante uno scontro tra due gruppi di studenti sono proprio ossa di plastica gli strumenti che i personaggi usano per combattersi, con la differenza che in “*Ever since we love*” si parla di esseri umani che hanno vissuto nella civiltà e non di animali ancora non evoluti. In ogni caso, la “morte” sembra essere sempre presente nelle vicende dei Qiu Shui, che si tratti di un teschio, un cadavere o un organo umano in una soluzione di formalina, o anche una corda elastica per il bungee jumping o un muro di vecchie foto¹⁶⁴. Questo concetto struttura costantemente la grammatica visiva all'interno del film, come già accaduto per “*Buddha Mountain*”, dove la vita e la morte si affrontano in un gioco comune di cui tutti siamo partecipi. In entrambi i casi, la morte di un personaggio offre ad un altro la possibilità di cambiare il suo destino: la morte di Chang Yueqin mostra a Nan Feng e ai suoi amici che l'affetto e il senso di appartenenza sono la chiave per ottenere finalmente la felicità; la morte di Xiaoman mostra, invece, a Qiu Shui tutta la sua inesperienza nei confronti della vita e lo libera dal blocco emotivo che lo corrodeva da anni.

3.4 Tre donne: l'amore di Qiu Shui

Un elemento di fondamentale importanza per comprendere le dinamiche relazionali e sociali all'interno del film è rappresentato dalle storie d'amore vissute dal protagonista nei suoi anni da studente. Sebbene grazie a queste relazioni possiamo farci un'idea della posizione del “sé” di Qiu Shui nel panorama emotivo e dello stato del “sé” in relazione con “l'altro”, *Li Yu* cerca ancora un minimo compromesso con la tradizione cinematografica e le regole sociali canoniche non vengono completamente sovvertite. In aggiunta a questo, essendo un film prodotto nel 2015, possiamo notare una maggiore libertà di espressione sul tema dell'amore e della sessualità giovanile, ma visto che rispetto ai film precedenti della regista questo cerca di avvicinarsi maggiormente ai canoni commerciali, non ritroviamo le immagini esplicite di “*Lost in Beijing*”: l'intimità è qualcosa a cui si fa riferimento molto

¹⁶⁴ Bai Huiyuan, 白惠元; “Wànwù shēngzhǎng”: Shuāngchóng níngshì xià de sǐwáng měixué”, “《万物生长》：双重凝视下的死亡美学” (“*Ever since we love*”: Estetica della morte sotto il doppio sguardo), Dipartimento di lingua Cinese, Università di Pechino, Pechino, 2015

spesso nel corso del film, ma viene sempre trattata con discrezione¹⁶⁵. Tre donne segnano in modo più o meno indelebile la vita amorosa di Qiu Shui. La prima è Xiaoman, amica d'infanzia e primo amore del protagonista, che ancora non riesce a dimenticarla. Il passato che hanno condiviso ci viene mostrato tramite flashback disconnessi, in cui il ragazzo rivive nella mente i giorni felici passati ad oziare insieme su di un letto tra la brezza estiva. Nell'estate dopo l'esame di ammissione all'università, tuttavia, la partenza di Xiaoman lo colpisce come un fulmine a ciel sereno. Quando la ragazza viene accettata in un college lontano e portata via da un ricco funzionario a bordo di un'auto costosa, tutto ciò che rimane a Qiu Shui è una cassetta registrata da lei come dono d'addio. È questo il ricordo più doloroso della sua giovinezza e quel nastro diventa un simbolo per lui di grande importanza, qualcosa che renderebbe speciale perfino il suo matrimonio o il suo funerale. Poco dopo l'inizio del film, durante il quinto anno di università, Qiu Shui riceve una chiamata da Xiaoman, che desidera incontrarlo ancora una volta, ma dall'espressione di rabbia e frustrazione dipinta sul volto del ragazzo lo spettatore comprende come questo non sia il primo confronto tra i due dopo tanto tempo. Nei cinque anni precedenti Xiaoman aveva provato più volte a riallacciare il loro rapporto, nonostante avesse scelto di assecondare i genitori accettando il matrimonio con un uomo che non amava, ma che grazie alla sua posizione sociale poteva garantirle un futuro agiato. L'insistenza della ragazza sembrava quasi intenzionale, come se non volesse permettere a Qiu Shui di andare avanti con la sua vita e dimenticarla definitivamente. Fu solo quando Xiaoman morì che il ragazzo comprese finalmente le sue vere motivazioni: era affetta da una malattia terminale, che l'ha consumata lentamente giorno dopo giorno, e proprio per questa ragione desiderava confrontarsi un'ultima volta con il ragazzo che tanto aveva amato. Sfortunatamente non è riuscita ad andarsene senza rimpianti, ma per rimediare almeno in parte alla sofferenza che aveva causato a Qiu Shui decise di donare il suo corpo all'ospedale del campus. È proprio in una stanza dell'obitorio che il ragazzo apprende la notizia e le concede un ultimo saluto. In quel momento il protagonista si trova obbligato a confrontarsi con una parte rimasta ancora in sospenso della sua vita, che aveva causato in lui un blocco emotivo talmente grande da impedirgli di esprimersi appieno¹⁶⁶. Il suo era un amore

¹⁶⁵ Wang Ruru e Liu Chengxin, 王茹茹, 刘成新; “Wàn wù shēngzhǎng” de shuāng xìng shìjiǎo jiědú”, “《万物生长》的双性视角解读” (Un'interpretazione in prospettiva del film “Ever since we love”), Qufu Normal University, Shandong, 2015

¹⁶⁶ *Ibid.*

giovanile, puro e sincero, che aveva a malapena avuto il coraggio di confessare. Per un ragazzo di diciassette anni nel fiore della sua adolescenza, questi sentimenti lo hanno portato a credere ingenuamente che la ragazza gli appartenesse e che mai avrebbero potuto separarli. Quando la verità viene finalmente spiegata, tuttavia, è il protagonista stesso a cambiare opinione di sé: nella sua ingenuità credeva di essere stato l'unico ad amare e a soffrire, ma ritrovandosi poi nel lato di chi aveva torto, comprende l'ipocrisia nei suoi pensieri. Credeva ormai di comprendere tutto della realtà, ma la vita non fa sconti a nessuno. Dopo averlo brutalmente risvegliato dal torpore delle convinzioni di cui si faceva scudo, ha dato a Qiu Shui la possibilità di entrare in una nuova fase della sua vita. La morte di Xiaoman può essere considerata il nucleo della conclusione della narrazione, poiché senza di essa il protagonista non sarebbe stato in grado di dare una svolta alla sua esistenza, trovando finalmente la sua strada.

La seconda ragazza, Bai Lu, è il personaggio forse più autentico e meno idealizzato dell'intera vicenda. È il ritratto di una ragazza acqua e sapone, caratterizzata dal proverbiale rigore asiatico nella disciplina del corpo e della mente. Insieme a Qiu Shui, forma una tipica coppia universitaria, che si destreggia tra lo studio, gli amici e la propria relazione. A causa della sua personalità ossessiva e paranoica, nonché del suo carattere rigido, il loro rapporto comincerà, però, ad incrinarsi. Il desiderio di mettere costantemente alla prova il fidanzato è rappresentato perfettamente da tutte le polaroid attaccate in maniera organizzata ad una parete nella sua stanza: queste foto sono il suo personale metodo di controllo sulla vita del ragazzo quando i due non sono insieme, per vedere come si comporta e, soprattutto, chi incontra. Nonostante questo comportamento sia esagerato e malsano, la ragazza, in fondo, ama davvero Qiu Shui, ma sono la sua insicurezza e la sua paura di perderlo ad avere la meglio. Forse, se Liu Qing non fosse entrata nelle loro vite, la coppia avrebbe continuato ad esistere, tra molti compromessi, adagiandosi sulla confortevole sensazione dell'abitudine. È a causa della sua presenza, infatti, che Bai Lu scatena gelosia e frustrazione sul fidanzato, scegliendo infine di separarsi da lui. La coppia viveva già da tempo in un equilibrio precario, riuscendo a resistere solo nell'illusione di una comprensione reciproca, ma quando la ragazza comprende di non essere veramente amata da Qiu Shui decide di rassegnarsi. Nonostante i due provino un profondo affetto l'uno per l'altra, sono ormai troppo stanchi per continuare questa relazione debilitante. Bai Lu è una donna che mostra una grande forza d'animo in quel momento,

mettendo se stessa prima dei suoi sentimenti, e al funerale di cinque anni dopo in cui gli amici si riuniscono lo spettatore non può fare a meno di ammirarla. Felicemente sposata e con un figlio, ha finalmente raggiunto sia la stabilità emotiva che il successo lavorativo, e indirettamente le sue scelte hanno condotto anche Qiu Shui sulla giusta strada, aiutandolo a comprendersi e ad accettarsi.

La terza ed ultima figura femminile ad entrare a far parte della vita del protagonista è anche quella che più lo coinvolgerà emotivamente, ovvero Liu Qing. È il classico esempio di donna matura, attraente ed emancipata, e fin dal loro primo incontro l'attrazione fisica tra i due è immediata. Questo ruolo è interpretato ancora una volta dall'attrice *Fan Bingbing*, icona di stile e bellezza, che rappresenta perfettamente i canoni estetici dell'immaginario asiatico dell'est: pelle diafana, una figura esile e slanciata e lunghi capelli scuri. È il tipo di donna che risalta per la sua eleganza, avvolta da un'aura misteriosa ma anche intrigante. All'interno del film, Liu Qing è una tentazione continua per il povero Qiu Shui, che sembra avere una maggior connessione mentale con lei piuttosto che con la fidanzata. La loro amicizia cresce rapidamente, così come il loro interesse, che li porta a confidarsi sul loro passato e sui desideri per il futuro. Quando la donna è in difficoltà dopo il tradimento del compagno attuale e la possibilità di aspettare un bambino è a lui che si rivolge per avere aiuto. Grazie al suo status di studente di medicina, che gli permette di avere accesso all'infermeria, Qiu Shui riesce a procurarle un medicinale che possa aiutarla a rimediare a quella situazione, poiché la gravidanza era evidentemente indesiderata. Il tema dell'aborto nel cinema come nella letteratura cinese è un argomento che non osano trattare in molti, nonostante non sia una pratica illegale, ma a causa del suo legame con il governo e la politica del figlio unico la tendenza è generalmente quella di evitare riferimenti espliciti¹⁶⁷. In questo film vediamo semplicemente, la realtà di una giovane donna preoccupata per il suo futuro e per la sua stabilità, che come molte altre, essendo ancora giovane, sceglie di dare la precedenza alla carriera lavorativa. Nel momento in cui sarà Qiu Shui ad aver bisogno di supporto dopo la morte improvvisa di Xiaoman, invece, sarà la donna a comprendere meglio il suo stato d'animo e a confortarlo. La loro fuga romantica in spiaggia si conclude, però, in modo inaspettato quando la donna scompare misteriosamente. Inizialmente Liu Qing rifiutava di accettare l'amore di Qiu Shui perché spaventata dall'insicurezza che poteva derivare da quella

¹⁶⁷ *Ibid.*

relazione e lo stesso protagonista non approvava lo stile di vita della donna e temeva di essere nuovamente abbandonato. Quando, con il loro riavvicinamento, sembrano essere i sentimenti a vincere, Liu Qing riceve una condanna per frode e preferisce scatenare la rabbia del protagonista piuttosto che coinvolgerlo in quella situazione. Cinque anni dopo, tuttavia, il destino li favorisce nuovamente: poco dopo aver appreso la verità dietro l'abbandono immotivato della donna, Qiu Shui incontra il suo sguardo attraverso la vetrina di un locale. È intenta a leggere uno dei suoi vecchi romanzi di arti marziali ma si accorge subito della sua presenza. Non c'è dialogo fra i due, anche se dalle loro espressioni viene lasciato intendere come il tempo trascorso lontani non sia stato sufficiente per dimenticarsi completamente l'uno dell'altra e quanto forte sia il desiderio di risolvere ciò che avevano lasciato in sospeso. Il film, grazie a questa scena, si conclude con una nota di speranza ma anche di dubbio, tipica caratteristica della regista *Li Yu*. La storia non ha un punto di conclusione definitivo e lo spettatore non può sapere come andrà a finire tra i due personaggi principali ma è proprio questo il punto: lasciando il futuro nelle mani dell'immaginazione del pubblico tutto è ancora possibile.

3.5 *La prospettiva*

Il termine prospettiva, nei film come nella televisione, si riferisce all'angolazione da cui viene raccontata una storia, alla voce narrante che fornisce il suo punto di vista sulle vicende. In qualità di regista donna con un forte interesse verso l'espressione della coscienza femminile nella Cina moderna, le opere originali di *Li Yu* sono spesso incentrate sull'esperienza vissuta da donne. *“Ever since we love”*, invece, mostra la crescita del protagonista maschile dalla sua personale prospettiva. La narrazione è costituita dalla sua voce fuori campo, che mette in luce pensieri ed emozioni, dando l'illusione che la regista abbia girato un film con una prospettiva maschile¹⁶⁸. Guardando l'intero pellicola, tuttavia, ci si accorge che vi è una perfetta combinazione di prospettive maschili e femminili: Qiu Shui racconta la storia da uomo e Liu Qing presenta il punto di vista delle donne.

Per quanto riguarda la prospettiva maschile, Qiu shui viene presentato fin dall'inizio come un personaggio spensierato e vivace, che conferisce subito un tono positivo alla storia.

¹⁶⁸ *Ibid.*

In qualità di narratore principale, la sua esperienza diventa la linea principale della trama, la cui evoluzione sembra muoversi di pari passo con le relazioni amorose del ragazzo. È spesso tormentato da un passato che non riesce a dimenticare, mentre il suo presente è diviso tra una fidanzata che non lo comprende fino in fondo e una donna affascinante che attira la sua attenzione per la maturità e l'indipendenza che dimostra. Xiaoman è il primo indimenticabile amore di Qiu Shui, ma nonostante la storia tra i due sia finita da tempo, il ragazzo non riesce a dimenticarla e ne soffre ancora. Il volto della ragazza non ci viene mostrato completamente: è solo una voce al telefono e un ricordo annesso nella mente di lui, che spesso, durante le loro chiamate, riporta alla mente immagini della faticosa estate in cui si sono separati. L'ultimo ricordo che Qiu Shui ha di lei è vederla salire a bordo di una macchina costosa, mentre lui la guarda da lontano stringendo tra le mani una cassetta che lei gli aveva regalato. La morte improvvisa e inaspettata della ragazza è il primo momento di vera crescita interiore del ragazzo, una crescita che lui stesso, da narratore, suddivide in tre aspetti: la comprensione di se stesso in quanto ipocrita, un'analisi razionale dei suoi veri sentimenti e una riflessione profonda sul senso della vita e della morte¹⁶⁹. Dal suo punto di vista, quella che sta vivendo è solo un'altra delle tante estati che trascorrerà nel corso della sua vita, ma steso di fianco al corpo morto della ragazza che aveva amato solo qualche anno prima si ritrova a pensare a quanto sia fragile la vita e che un giorno anche lui sarà disteso immobile in una stanza simile.

Lu Bailu è l'attuale fidanzata di Qiu Shui. È la donna che tecnicamente ha trascorso più tempo con lui, ma avendo una personalità troppo rigida e un carattere piatto e noioso il suo contributo alla vita del protagonista non è significativo. Bailu è una brava ragazza, seria e rigorosa nei suoi studi, ma per Qiu Shui non ha la purezza e l'innocenza di Xiaoman, né un corpo affascinante e una mente acuta come Liu Qing. È un personaggio ordinario e razionale, che programma tutto all'interno della loro relazione, cosa che non lascia spazio al divertimento e alla leggerezza. La loro relazione si potrebbe definire di convenienza, un modo per avere compagnia durante gli anni al campus e per soddisfare gli ormoni della giovinezza. Dopo la loro rottura definitiva, Qiu Shui comprende una cosa molto importante, ovvero che ci

¹⁶⁹ Cheng, Bo, Yuan Haiyan, 程, 波, 袁海燕; "Qīngchūn de "jìnjì" yǔ chéngzhǎng de "lěng shāng" —— duì "wànwù shēngzhǎng" de yīcì zhènghòu shì yuèdú", "青春的“禁忌”与成长的“冷伤” ——对《万物生长》的一次症候式阅读” (Il "tabù" della giovinezza e il "freddo pregiudizio" della crescita—— Una lettura sulle problematiche espresse in "Ever since we love"), Shanghai Philosophy and Social Science Project about a "Research on Exploratory Strategies of Chinese Contemporary Films", Shanghai, 2015

sono cose nel suo cuore che lui stesso non vuole ammettere e affrontare. Ancora non sa a chi dare la colpa per tutti gli sbagli che ha fatto e ancora non comprende la sua paura di rimanere solo.

Liu Qing è l'ultima donna in ordine temporale ad entrare a far parte della vita del protagonista. Dal punto di vista di Qiu Shui, è una donna matura e di buon gusto, circondata dal fascino dell'esperienza, ma soprattutto dotata di una bellezza sensuale e intrigante. La prima volta che si sono incontrati è stato naturalmente l'aspetto fisico della donna ad attirare per primo la sua attenzione, ma lo scambio di parole che hanno avuto in quella occasione ha mostrato come nella donna non fosse solamente l'avvenenza ad essere degna di pregio. L'attrazione fisica e mentale tra i due è stata immediata, tanto da far evolvere la loro situazione da semplici conoscenti a confidenti e amici nel giro di qualche incontro. Quando Liu Qing, ad esempio, si trova in difficoltà è a lui che si rivolge per un aiuto e per delle parole di conforto. Con l'approfondirsi della loro conoscenza, tuttavia, Qiu Shui comprende quanto la divergenza dei loro interessi sia lampante e quanto la donna fosse diversa da ciò che si aspettava. Nonostante il suo interesse, il ragazzo non riesce ad accettare lo stile di vita di Liu Qing, in cui la stabilità economica prevale sull'amore, perché lo riporta inevitabilmente al tempo in cui il suo primo amore aveva scelto la stessa strada¹⁷⁰. In un impeto di emotività data dall'alcol, il ragazzo afferma con rabbia che loro due non sono affatto lo stesso tipo di persona, i loro mondi e i loro desideri erano ancora troppo lontani per comprendersi nel modo giusto. Qiu Shui è ancora troppo immaturo per accettare la sua insicurezza emotiva, mentre Liu Qing si tira indietro per la paura di essere nuovamente abbandonata. È solo dopo la morte di Xiaoman, come abbiamo già detto, che il ragazzo riesce finalmente a comprendere i suoi veri sentimenti e ad abbandonarsi all'amore per Liu Qing, anche se questo lo porterà ad una nuova delusione.

Le storie di queste tre donne ci vengono raccontate sulla base del rapporto di importanza che hanno avuto nella vita di Qiu Shui e tradotte in immagini che subiscono l'influenza della mente del protagonista. Guardando con i suoi occhi, lo spettatore inizialmente percepisce queste tre figure come negative: Xiaoman sembra un'arrivista sociale che pensa solo al denaro, Bai Lu una fidanzata isterica e paranoica e Liu Qing una donna dalle enormi aspettative che rinuncia troppo facilmente all'amore. Questi giudizi, tuttavia, sono il frutto di

¹⁷⁰ *Ibid.*

un grande gioco di prospettiva da parte della regista, che è riuscita a far entrare il pubblico nella mente di Qiu Shui, rendendolo in grado di seguire quasi in prima persona ogni passo della sua crescita emotiva e ribaltando completamente la situazione con il finale. Xiaoman, malata terminale, non aveva mai dimenticato davvero il suo primo amore cercava di contattarlo un'ultima volta per un addio. Bai Lu, nonostante il suo carattere oppressivo, aveva compreso meglio di chiunque altro la natura di Qiu Shui e quanto questi non l'amasse davvero e poiché lo amava troppo aveva deciso di lasciarlo andare per la felicità di entrambi. Liu Qing aveva infine ceduto ai desideri del suo cuore e all'amore, ma si era dovuta allontanare da lui contro la sua volontà, senza rivelargli la verità per non vederlo soffrire. Alla fine, la storia di queste donne ci appare molto diversa da come ce l'eravamo immaginata, ma è solo grazie alla combinazione tra prospettiva maschile e femminile che questo è stato possibile.

Alcune persone dicono che la prospettiva femminile è una chiave di lettura valida per comprendere tutte le opere di *Li Yu*. Visto che le opere della regista sono principalmente incentrate sulle vicende di donne, è stato naturale per lei utilizzare spesso un punto di vista femminile. Il protagonista di questo film però è un uomo e adottare una prospettiva maschile diventa quindi inevitabile. Il tocco della regista sta nel combinare la narrazione di Qiu Shui con la sua sensibilità personale e raccontare la storia delle tre donne presenti nel film indirettamente, ovvero facendola uscire dalla bocca di un uomo. Liu Qing rappresenta la voce della regista, che fa della donna un suo alter-ego con simili esperienze di vita, come ad esempio il divorzio dei genitori, e simili ideali¹⁷¹. Così come la donna grazie alle sue esperienze personali ha guadagnato forza e indipendenza, anche *Li Yu* non rinnega il suo passato, ma anzi, lo ringrazia per averla resa la donna che è oggi. Le registe di quinta e sesta generazione come lei hanno gradualmente iniziato a porre come requisito fondamentale nelle loro opere l'espressione di se stesse, della loro visione della realtà e spesso del loro ideale d'amore. *Li Yu* non è un'eccezione, ed in "*Ever since we love*" grazie al personaggio di Liu Qing e alle sue parole riusciamo a scorgere parte della visione della regista. Quando, durante

¹⁷¹ Chen Shuangshuang, 陈双双; "Lùn "wànwù shēngzhǎng" diànyǐng gǎibiān zhōng de nǚxìng yìshí", "论《万物生长》电影改编中的女性意识" (Sulla coscienza femminile nell'adattamento cinematografico di "Ever since we love"), Journal of Hubei University of Arts and Science, vol. 38 n.3, Scuola di arti liberali, Hebei Normal University, Shijiazhuang, Hebei, 2017

una conversazione intima e sincera con Qiu Shui, la donna afferma di desiderare solamente un uomo che la ami con tutto se stesso, un uomo diverso dal padre che l'aveva abbandonata, non possiamo evitare di vedere riflesso in questo suo desiderio la volontà della regista. Quando il ragazzo si sente terribilmente in colpa per il comportamento increscioso che Bai Lu ha avuto nei suoi confronti, Liu Qing, cercando di consolarlo, afferma che molte cose in questo mondo sono giuste e sbagliate, vere e false, solo di ciò che puoi sentire nel tuo cuore devi tenere conto nella tua vita, tutto il resto è nulla. Analizzando questa scena, si può dire che queste parole mostrino la percezione della regista nei confronti della realtà e il suo modo di comprendere la vita di cui ha esperienza. Liu Qing, in quanto donna innamorata dell'idea dell'amore, si è dovuta scontrare spesso con la crudele realtà delle cose, ma alla fine la sua psicologia contraddittoria che si divideva tra il desiderio e la paura di una relazione è arrivata ad un punto di risoluzione. Desiderando il bene di Qiu Shui, preferisce non coinvolgerlo nella sua situazione e fargli credere di essere stato nuovamente abbandonato. Nonostante la voce narrante principale di questo film rimanga comunque Qiu Shui, il personaggio di Liu Qing potrebbe definirsi come una prospettiva femminile indiretta, in quanto la donna in più occasioni esprime le sue emozioni e i suoi ricordi, ma si limita a questo, senza andare a sostituire il narratore¹⁷². Questa caratteristica è ciò che rende il film innovativo e particolare, un'esempio valido di come anche in campo cinematografico uomini e donne possano interagire armoniosamente, senza che sia necessario prevalere l'uno sull'altro. Indipendentemente dal fatto che il corpo principale della storia sia costituito da personaggi femminili o maschili, le opere di *Li Yu* condividono il medesimo orientamento creativo, che è quello di esplorare i cuori dei personaggi dall'esterno all'interno. Nel caso di "*Ever since we love*", può sembrare un paradosso per una regista donna cercare di pensare ai problemi degli uomini adottando il punto di vista degli uomini e cercando di carpire i segreti del loro cuore. Li Yu, tuttavia, ha spiegato che la "prospettiva maschile" è stata fornita da *Feng Tang*, l'autore originale del romanzo "*万物生长*¹⁷³", a cui è stata aggiunta la sua "prospettiva femminile".

¹⁷² Wang Ruru e Liu Chengxin, 王茹茹, 刘成新; "Wànwù shēngzhǎng" de shuāng xìng shìjiǎo jiědú", "《万物生长》的双性视角解读" (Un'interpretazione in prospettiva del film "Ever since we love"), Qufu Normal University, Shandong, 2015

¹⁷³ "万物生长", Wànwù shēngzhǎng, tradotto in inglese con il titolo di "*Everything Grows*".

L'uso di una doppia prospettiva da parte della regista *Li Yu* in “*Ever since we love*” non è solo un grande balzo in avanti nella sua carriera di regista, ma anche un modello da seguire per il futuro nella combinazione dei due generi in modo equo e rispettoso. Un narratore maschile funge da protagonista e un narratore femminile integra la storia, ognuno raccontando i fatti dal proprio punto di vista e dando voce alle proprie emozioni, in modo che ognuno possa identificarsi nei personaggi.

3.6 *Feng Tang: confronto con l'autore*

Nelle narrazioni di scrittori di sesso maschile, le donne sono generalmente descritte come simbolo di un concetto preciso, che può riferirsi al desiderio e all'attrazione nei loro confronti da parte degli uomini o alla maternità. Le donne, quindi, sono entrate nella storia della letteratura e inizialmente anche in quella del cinema come intermediari privi di caratteristiche personali e di una psicologia emotiva specifica. Con l'emergere nel tempo di autrici femminili elementi come l'identità femminile, la prospettiva delle donne e la loro condizione mentale hanno cominciato a diffondersi, e in tal modo personaggi che prima erano del tutto secondari e di contorno diventano individui indipendenti con personalità ed emozioni uniche¹⁷⁴. Nonostante nell'immaginario passato la donna fosse solamente il tramite per raggiungere un fine, come ad esempio una discendenza o un matrimonio vantaggioso, con l'evolversi delle condizioni sociali si evolva anche la coscienza che gli autori hanno di sé e dei personaggi a cui danno vita.

Il romanzo “*Everything Grows*” di *Feng Tang* è un'opera del 2015 che è molto vicina ai codici classici e ai significati tradizionali, dove l'immagine femminile è sempre stata un ruolo di supporto nella storia della crescita maschile. L'autore descrive la relazione emotiva del protagonista Qiu Shui con tre diverse donne: il suo primo amore, l'attuale fidanzata e Liu Qing, l'unica ad essere caratterizzata con un nome proprio e non con un pronome in modo generico. Nella narrativa di *Feng Tang*, le figure femminili vengono mostrate come prive di contenuto effettivo, le cui esperienze sono vissute solo in funzione dell'uomo. Nella coscienza

¹⁷⁴ Chen Shuangshuang, 陈双双; “Lùn “wànwù shēngzhǎng” diànyǐng gǎibiān zhōng de nǚxìng yìshí”, “论《万物生长》电影改编中的女性意识” (Sulla coscienza femminile nell'adattamento cinematografico di “*Ever since we love*”), *Journal of Hubei University of Arts and Science*, vol. 38 n.3, Scuola di arti liberali, Hebei Normal University, Shijiazhuang, Hebei, 2017

del narratore maschile, il primo amore è usato per commemorare il passato, la fidanzata “attuale” è parte del suo presente mentre Liu Qing avrà un ruolo nel suo futuro. Grazie a questa classificazione, le tre donne si muovono esclusivamente in base al percorso di crescita tracciato dal protagonista, senza caratteristiche di vita individuali, in un orientamento concettuale che ha origine dal tempo¹⁷⁵. Diventano il simbolo della crescita fisica ed emotiva del protagonista in diverse fasi della vita, dall’adolescenza, ai giorni da universitario e infine al suo ingresso nel mondo del lavoro, una metafora dello scorrere del tempo. Il fatto che Liu Qing sia l’unica donna ad avere un nome proprio potrebbe essere una proiezione dell’inconscio dell’autore stesso, convinto che l’amore passato non possa ritornare e che quello attuale sia destinato a non durare in eterno. Nel film, invece, *Li Yu* ha dato a Xiaoman e Bai Lu nomi e caratteristiche di vita, rendendo i loro personaggi parte integrante della storia. La regista sembra intervenire attivamente nel film, esprimendo la sua personale prospettiva femminile tramite le tre donne, anche se non sembra intenzionata a stravolgere completamente le regole dell’ordine sociale perché in ogni caso la sua visione si basa su di una riflessione razionale e realistica. Nella pellicola, quindi, i concetti e gli eventi descritti nel romanzo vengono rielaborati e riadattati, in modo da poter essere arricchiti dalla distinta coscienza femminile. Scegliere di aggiungere un soggetto con iniziativa e volontà “umana” come donna significa inserirlo nella dinamica della scelta attiva e non più semplicemente come ricevente passivo, e questo rappresenta una delle differenze principali tra il film e il romanzo. Le tre figure femminili, quindi, sembrano essere un filo conduttore di una certa importanza nell’obbiettivo della regista, che prende a cuore l’espressione dei loro sentimenti individuali, in grado di influenzare le vicende del protagonista, e non le riduce più ad un’esistenza meramente oggettiva, ma consente a loro la libertà di scelta.

Feng Tang ha scritto nella prefazione di voler raccontare una storia di crescita individuale dedicata alla madre, che trasuda di una giovinezza irrequieta e maldestra. La linea narrativa dell’autore procede tra la sperimentazione emotiva del protagonista e lo scorrere del tempo. Utilizzando il rapporto di amicizia con i compagni di corso e le “avventure” vissute insieme mette in luce il processo di trasformazione da adolescente a uomo di Qiu Shui. Nel film, invece, il punto focale è diverso: la linea narrativa principale di *Li Yu* ruota intorno alla storia d’amore tra Qiu Shui e Liu Qing, mentre i riferimenti al concetto di tempo e di cambiamento

¹⁷⁵ *Ibid.*

sono comunque presenti, ma in modo più sottile. “*Ever since we love*” interpreta i sentimenti come metro di valutazione per la crescita interiore del ragazzo, come uno strumento che direziona la sua vita. Anche se nel romanzo i tre personaggi femminili principali hanno in proporzione il medesimo legame emotivo con il protagonista, nel film Liu Qing, interpretata da *Fan Bingbing*, ha indubbiamente un ruolo più importante, e la sua immagine in quanto donna viene profondamente esaltata dalla regista. Secondo la tradizione, l’amore non è che una piccola parte nella vita di un uomo, che se messo di fronte alla sua ambizione non esita a sacrificare questo sentimento in nome del successo personale. In una storia che presenta la crescita di un uomo come un processo inesorabile che ogni vero uomo deve affrontare, *Li Yu* ha deciso, al contrario, di mostrare come i sentimenti non siano una prerogativa delle donne ma possano essere altrettanto importanti anche per i personaggi maschili. Nell’adattamento cinematografico del romanzo non si può dire che i fattori commerciali e le esigenze della psicologia estetica verso il pubblico non siano stati presi in considerazione, anzi, la scelta di affidare un ruolo importante ad un’attrice ormai famosa e popolare come *Fan Bingbing* riflette proprio questi propositi. Tuttavia, nel suo intento di rendere manifesta la coscienza femminile, la regista ha scelto di rendere il personaggio di Liu Qing l’emblema di una donna moderna, oggetto dello sguardo maschile ma incapace di controllare appieno il suo destino. Per molti anni le donne si sono trovate nella sua stessa posizione, anche se in contesti differenti, come vite senza storia al margine della società. Con l’impennata del movimento di liberazione delle donne, sono emerse, però, molte scrittrici e registe consapevoli della loro identità femminile che si sono poste l’obiettivo di risvegliare la coscienza di chi sostiene “l’altra meta del cielo”. Sebbene politica e legislazione confermino la cosiddetta uguaglianza tra uomini e donne nella forma e nel sistema, di fatto, il completo sradicamento della cultura patriarcale è ancora lontano. A livello di coscienza comune, la popolazione, donne comprese, è ancora impregnata del gusto estetico e dell’orientamento tradizionale come misura standard del sé. La stessa *Li Yu* segue inconsciamente la percezione e l’estetica comune per plasmare i personaggi femminili presenti nei suoi film e di conseguenza non oltrepassa definitivamente il confine dell’ideologia patriarcale. Questo ci ricorda di come, al di sopra della situazione di tipo “Mulan”, sia ancora molto difficile creare un sistema linguistico parallelo appartenente solo alle donne, anche se le premesse moderne ci fanno ben sperare.

All'inizio del romanzo, l'io narratore afferma di essere “vagamente consapevole dello stato della sua esistenza quando era adolescente”, e mentre racconta la sua esperienza il lettore lo identifica con l'“io” futuro del protagonista, che ripercorre la sua giovinezza. Il film presenta la medesima struttura di base, con una voce fuoricampo che funge da narratore postumo mentre sullo schermo scorrono immagini dei ricordi e della vita di Qiu Shui. Il modo in cui le vicende si concludono nei due casi in esame, tuttavia, è differente. Negli ultimi capitoli del romanzo, il protagonista ha sposato una donna rispettabile e reso Liu Qing la sua amante, una volta uscita di prigione. A causa delle pressioni sociali e della differenza di status un lieto fine tra i due non era accettabile. Sebbene nella letteratura classica ci siano esempi di trame in cui uomini di umili origini si innamorano ricambiati di donne di alto rango, questi fanno parte di una produzione di resistenza all'etica e alle norme tradizionali. *Feng Tang* rimane fedele a questa tradizione classica e dispone ogni tassello del suo libro nel modo secondo lui più corretto, facendo sì che il protagonista sposasse una donna adatta a lui e che Liu Qing ottenesse quello che il suo background sociale attuale le permetteva. Per quanto riguarda il film, invece, *Li Yu* sceglie di andare controcorrente e di non rispettare delle regole sociali un po' datate, lasciando che fosse invece l'amore a trionfare. Quando finalmente, dopo cinque lunghi anni, i due si incontrano nuovamente per caso, l'intenso sguardo che si scambiano sembra contenere tutte le emozioni che ancora erano rimaste inesprese. Il finale aperto non fornisce alcuna certezza allo spettatore, ma proprio per questa ragione mantiene viva la speranza di un ricongiungimento della coppia. La manifestazione della prospettiva femminile della regista può essere racchiusa proprio in questo, nel suo desiderio di dare anche ad una donna come Liu Qing un po' di felicità. Per rendere il tutto più credibile, tuttavia, la regista è dovuta scendere a compromessi, trasformando il personaggio di Qiu Shui da promettente studente di medicina a uomo che vende libri per vivere perché, in ogni caso, lo scopo della regista non è quello di scontrarsi apertamente con il sistema vigente, ma quello di mostrare la realtà della Cina contemporanea per ciò che è.

3.7 Conclusione

Il film “*Ever since we love*” è un adattamento dell'omonimo romanzo di *Feng Tang*, anche se il film e il romanzo mostrano temperamenti di genere molto diversi. Nel processo di

“traduzione” dal testo all'immagine, è importante considerare la manifestazione e la soppressione della coscienza femminile di *Li Yu* dal punto di vista della ricostruzione dell'immagine femminile, del cambiamento nella linea principale e dell'ambientazione del finale. I film precedenti di *Li Yu* come “*Dam Street*”, “*Buddha Mountain*” e “*Lost in Beijing*” presentavano le condizioni psicologiche delle donne e la crescita embrionale di una coscienza di genere. In “*Ever since we love*”, invece, la narrazione è sviluppata dalla prospettiva di un maschio adulto, impegnato nella sua crescita emotiva e sociale, il cui vuoto spirituale è compensato dal piacere fisico¹⁷⁶. Lo status di semi-connesione tra vita da campus e società impedisce al protagonista e ai suoi amici di scegliere liberamente il loro percorso di vita poiché la loro visione del mondo viene costantemente influenzata dalla dura realtà. Il “desiderio” discusso in nel film è un problema realistico a cui ragazze e ragazzi che sono a malapena usciti dall'età adolescenziale non possono sfuggire. Ma è stato proprio questo suo essere qualcosa di naturale a farlo sembrare semplice, senza complicazioni e scontato. Questo genere di considerazioni di ragazzi ancora un po' immaturi e irresponsabili li ha resi incapaci di reagire correttamente a quelle complicazioni che mai si sarebbero aspettati di incontrare, come il sospetto di una gravidanza che ha colpito Bai Lu e il desiderio di aborto di Liu Qing. L'esperienza di vita giovanile rappresentata in questo film non è solo un semplice collage sentimentale della vita contemporanea nei campus universitario cinesi, ma è un'opera che ha anche un significato educativo di vasta portata, per insegnare ai giovani nel pubblico quanto la vita non vada presa alla leggera nemmeno quando si è giovani.

¹⁷⁶ Yang Yuan, 杨媛; “Shèhuì xué pīpíng shìyè zhōng de fǎnpàn yǔ zūnxún——shì xī “wànwù shēngzhǎng”, “社会学批评视野中的反叛与遵循” (Ribellione e rispetto dal punto di vista della critica sociologica: un'analisi provvisoria di “*Ever since we love*”), Guizhou University Liberal Arts Research Youth Project, Guizhou, 2016

CONCLUSIONI FINALI

Il mondo del cinema è un universo dai mille volti, le cui possibilità creative sono in continua evoluzione. Il suo è un binario che viaggia in parallelo con i cambiamenti storici e le implicazioni che portano a livello sociale. In queste pagine, ho cercato di analizzare le principali tendenze che hanno caratterizzato il cinema cinese contemporaneo diretto da donne, soffermandomi sulle strategie narrative, le tecniche di regia adottate e le modalità di espressione della prospettiva femminile. Ho riconosciuto in queste cosiddette registe di sesta generazione una volontà comune nel desiderio di creare le basi necessarie al risveglio di una coscienza femminile nelle donne cinesi e alla nascita di un'identità di genere forte tramite la manifestazione visiva dell'esperienza femminile reale. Il mezzo attraverso il quale queste registe cercano di trasmettere il loro messaggio è il “film femminile”, che esplora l'immagine della donna come corpo principale della narrazione e il risveglio di un'autocoscienza femminile insieme alla realizzazione di un'identità soggettiva come fine ultimo per la liberazione emotiva delle donne, considerate, in parte, ancora sottoposte alle catene del patriarcato. In un breve confronto con la controparte maschile della regia cinese, si è potuto notare come nonostante strategie e tecniche rimangano sostanzialmente simili, ciò che muta è la prospettiva riflessa nei ruoli femminili, che prende due direzioni: una donna vista dagli occhi di un uomo, in cui l'aspetto sessuale è predominante, e la stessa vista dagli occhi di un'altra donna, in cui quest'ultimo non è altro che una delle sue molte caratteristiche. A seconda della prospettiva, l'immagine che ne risulta ha un impatto differente agli occhi del pubblico ed è interessante accorgersi di come tecniche simili portino a risultati tanto differenti.

Nel panorama cinematografico cinese, che sulla carta viene diviso tra settore commerciale e settore indipendente, ogni regista ha la sua personale modalità espressiva e una creatività individuale che viene considerata quasi un marchio di fabbrica, e questo vale anche per le registe che ho analizzato, naturalmente. *Xu Jinglei* ama descrivere il rapporto delle donne con il sentimento di amore verso gli altri ma soprattutto verso se stesse. La complessità delle relazioni sociali nella realtà di tutti i giorni viene messa in relazione con l'esperienza femminile, che vede la donna agire in tre diversi contesti, quello familiare, quello di una relazione amorosa e quello lavorativo. L'immagine femminile moderna che la regista inserisce

nei suoi film è pervasa da un romanticismo delicato e semplice, che arricchisce il suo messaggio di speranza e cambiamento per il futuro. La sua è una donna “tradizionale” nei modi e nell’aspetto, ma non completamente nella mentalità, poiché anche se talvolta è costretta a mettere da parte i suoi desideri, non rinuncia comunque ad esprimerli. *Ma Liwen* conquista il suo pubblico con un’estetica realistica e genuina, che fa da sfondo a storie spesso commuoventi che cercano di non allontanarsi dal quotidiano. L’aspetto su cui ho posto l’attenzione maggiore è la sua grande capacità nel descrivere il rapporto di solidarietà e affetto reciproco che si può instaurare tra due donne, così come la sua abilità nel trasmettere la gioia e il dramma che coesistono nella vita di tutti i giorni. I ruoli femminili nei suoi film, inoltre, pongono maggiore enfasi sull’espressività del viso piuttosto che sulla bellezza estetica, mettendo in scena anche donne molto anziane. Se *Xu Jinglei* e *Ma Liwen*, per quanto riguarda temi affrontati e caratterizzazione dei personaggi femminili, rientrano, in linea generale, nei canoni del cinema commerciale, per la regista *Li Yu* il discorso si fa più complicato. Il suo percorso è stato caratterizzato fin dall’inizio da un desiderio di libertà creativa e di pensiero dominante, che l’ha portata ad osservare la realtà con raziocinio e obiettività. Tuttavia, il suo status di regista ribelle e controversa, per la sua enfasi sul carattere sessuale dei rapporti tra uomo e donna, si evolve come si evolvono i personaggi dei suoi film. Se idealmente *Li Yu* dovrebbe essere inserita nel contesto del cinema indipendente per i temi che affronta e le modalità con cui vengono espressi sullo schermo, le sue ultime produzioni hanno cambiato direzione, adattandosi ad un pubblico differente e alle esigenze del settore commerciale.

In via teorica, l’appartenenza all’uno o all’altro settore dovrebbe incidere in modo abbastanza significativo sulla produzione del film, considerata più tradizionale e sobria in quello commerciale, e più libera e anticonformista in quello indipendente. Quello che ho osservato, invece, nella mia analisi è che sussistono certamente alcune discrepanze nelle modalità più o meno esplicite con cui alcuni argomenti vengono trattati, ma allo stesso tempo l’appartenenza all’uno o all’altro settore non intacca l’espressione della coscienza femminile e dell’esperienza di vita reale delle donne cinesi contemporanee che tanto sta a cuore a queste registe. Quello che lo spettatore vede attraverso lo schermo sono tipologie di donne spesso molto differenti tra loro, grazie alle quali i ruoli femminili sono riusciti ad uscire dalla loro categorizzazione tradizionale, invadendo il dominio maschile. L’analisi delle tendenze tecnico-narrative ha, inoltre, evidenziato come le influenze occidentali non siano state

assorbite in modo generico, ma che ci sia stata una riflessione molto profonda a riguardo, dando vita ad un femminismo alternativo di stampo cinese che ha adattato le caratteristiche del femminismo alla situazione interna del paese, come già accaduto in precedenza con altre ideologie importate. Questo femminismo atipico si caratterizza non per un significato politico nascosto, ma piuttosto per l'intenzione di esaltare la figura femminile nella sua essenza ultima e non attraverso un confronto con l'altro genere, per dare voce ad una categoria che con il passare degli anni sta prendendo sempre più coscienza di se stessa.

BIBLIOGRAFIA

FONTI INGLESI

Dai, J. (trad.) Noble, J. “*Gender and narration: women in contemporary Chinese film*”. *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua* (Eds. J. Wang and T. Barlow). London, 2002

Greer, G. “*The whole woman*” (La donna intera), Doubleday, London, 1999

Harris, K. “*Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen*”, *The Opera Quarterly*, Vol. 26, 2010

Jie, Lu. “*Walking on the Margins: From Italian Neorealism to Contemporary Chinese Sixth Generation.*” *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2014

Jinhua, Li “*In Search of an Alternative Feminist Cinema: Gender, Crisis, and the Cultural Discourse of Nation Building in Chinese Independent Films*”. *ASIANetwork Exchange*, 2017

Kaplan, E. Ann. “*Problematizing cross-cultural analysis: the case of women in the recent Chinese cinema*”, *Perspectives on Chinese Cinema* (Ed. C.Berry), London, British Film Institute, 1991

Lacan J. “*Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io*”, in Contri G. (a cura di), *Scritti*, Einaudi, Torino 1974

Mayne, J. “*The Woman at the Keyhole: Feminism and Women’s Cinema*”. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. Web. Aprile 2017

Mulvey, L. "*Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*". Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999

Noortje, S. "*Gendered Self-Consciousness in China's Sixth Generation Women's Cinema: a social semiotic analysis of female consciousness and self-identity in films from the independent and commercial sector*". MA thesis, Asian Studies, China Studies. Leiden University, 2017

Parmar, P. "*Hateful Contraries: Media Images of Asian Women*". In: Jones, A (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York, 2010

Tikkanen, A. "*Zhang Yimou*", Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Zhang-Yimou>, 2019

Vanderstaay, L. M. "*A case study of the influence of directorial gender on the representation of female sexuality in four contemporary Chinese films*". ASAA Asian Study Association of Australia, Canberra, 2004

Vanderstaay, L. "*Female consciousness in contemporary Chinese women directors' films: A case study of Ma Xiaoying's Gone is the One Who Held Me Dearest in the World*". Intersections: Gender, History and Culture in Asia and the Pacific, 2008

Van Leeuwen, Theo and Carey Jewitt. "*Handbook of Visual Analysis*". London: SAGE Publications Ltd, 2001

Voci, P.; Zhang, Y. "*Goddess*". Encyclopedia of Chinese Film (Eds. Y. Zhang and Z.Xiao). London, 1998

Wang, Y. "*Red Sorghum: mixing memory and desire*". Perspectives on Chinese Cinema. (Ed. C.Berry). London, British Film Institute, 1991

Zhaohui Liu & Robin Dahling, "*The quieter side of Chinese feminism: The feminist phenomenology of Li Yu's films*", Asian Journal of Women's Studies, 2016

Zhong Dafeng and Li Ershi, "*China in the Movies (1978-2006)*". Beijing: Xinxing Chubanshe, 2007

FONTI CINESI

Bai Huiyuan, 白惠元; “Wànwù shēngzhǎng”: Shuāngchóng níngshì xià de sǐwáng měixué”, “《万物生长》：双重凝视下的死亡美学” (“Ever since we love”: Estetica della morte sotto il doppio sguardo), Dipartimento di lingua Cinese, Università di Pechino, Pechino, 2015

Chai Qi, 柴琪; “Xújìnglěi diànyǐng zhōng nǚxìng xíngxiàng de zhuǎnbiàn lùjìng fēnxī”, “徐静蕾电影中女性形象的转变路径分析” (Analisi del percorso di trasformazione delle immagini femminili nei film di Xu Jinglei), Stazione radiofonica e televisiva di Tianshui, città di Tianshui, provincia di Gansu, Tianshui, provincia di Gansu, 2018

Chen Shuangshuang, 陈双双; “Lùn “wànwù shēngzhǎng” diànyǐng gǎibiān zhōng de nǚxìng yìshí”, “论《万物生长》电影改编中的女性意识” (Sulla coscienza femminile nell'adattamento cinematografico di “Ever since we love”), Journal of Hubei University of Arts and Science, vol. 38 n.3, Scuola di arti liberali, Hebei Normal University, Shijiazhuang, Hebei, 2017

Cheng, Bo, Yuan Haiyan, 程, 波, 袁海燕; “Qīngchūn de “jìnjì” yǔ chéngzhǎng de “lěng shāng” —— duì “wànwù shēngzhǎng” de yīcì zhèng hòu shì yuèdú”, “青春的“禁忌”与成长的“冷伤” ——对《万物生长》的一次症候式阅读” (Il "tabù" della giovinezza e il "freddo pregiudizio" della crescita—— Una lettura sulle problematiche espresse in “Ever since we love”), Shanghai Philosophy and Social Science Project about a “Research on Exploratory Strategies of Chinese Contemporary Films”, Shanghai, 2015

Du Xuan, 杜萱; “70 Hòu nǚxìng dǎoyǎn chuàngzuò de xùshì cèlùè yánjiū”, “70后女性导演创作的叙事策略研究” (Uno studio sulle strategie narrative delle registe donne nate negli anni settanta), Journal of Southwest Petroleum University (Social Science Edition) vol.19 n. 2, Dipartimento di Scienza e Tecnologia, Università di Taiyuan, Taiyuan, Shanxi, Marzo 2017

Guo Peiyao, 郭培药; “Nánxìng quánwēi huàyǔ qíngjìng xià de nǚxìng bèi shù— lùn xièjìn yǐngpiàn zhōng de nǚxìng xíngxiàng”, “男性权威话语情境下的女性被述—论谢晋影片中的女性形象” (Narrazione femminile nelle circostanze del discorso dell'autorità maschile - Sulle immagini femminili nei film di Xie Jin), Journal of Inner Mongolia Normal University, Chinese Department Inner Mongolia Normal University, 1997

Guo Yadan, 郭亚丹; “Qīngchūn wàiyī xià de shēngmìng sīkǎo ——fēnxī diànyǐng “guānyīn shān” de zhǔtí biǎodá fāngshì”, “青春外衣下的生命思考——分析电影《观音山》的主题表达方式” (Riflessione sulla vita sotto il mantello della giovinezza——Analisi dell'espressione tematica del film “Buddha Mountain”), Journal of HUBEI Correspondence University, vol. 29 n. 14, Hebei Normal University, Shijiazhuang, Hebei, 2016

Ji Guangfeng, 姬光锋; “Wànwù shēngzhǎng”: Shídài biànciān xià de duōchóng míshī”, “《万物生长》：时代变迁下的多重迷失” (“Ever since we love”: la perdita nel cambiamento dei tempi), Zaozhuang University, Zaozhuang, Shandong, 2015

Jia Wenlong, 贾稳龙; “qiǎn xī xújìnglěi diànyǐng zhōng de shēng huà biǎodá——yǐ “yīgè mòshēng nǚrén de láixìn” wéi lì”, “浅析徐静蕾电影中的声画表达——以《一个陌生女人的来信》为例” (Una breve analisi dell'espressione sonora e visiva nei film di Xu Jinglei - Prendendo come esempio “Lettera da una sconosciuta”), Henan University, 2019

Jin Qu, 靳取; “Yīgè mòshēng nǚrén de láixìn”: Zhōngguó dāngdài nǚxìng dǎoyǎn de àiqíng guān”, “《一个陌生女人的来信》：中国当代 女性导演的爱情观” (Lettera da una sconosciuta: la visione sull'amore delle registe donne contemporanee), School of Film, Television and Media, Sichuan Normal University, 2016

Kong Yanxia, 孔艳霞; “Nǚxìng shìjiǎo xià de mǎliwén diànyǐng”, “女性视角下的马俪文电影” (I film di Ma Liwen dal punto di vista femminile), Zhengzhou Institute of Industrial Application Technology, Zhengzhou, Henan, 2019

Li Jianing, 李嘉宁; “Zhōngguó dāngxià nǚxìng diànyǐng de shěnměi jiědú”, “中国当下女性电影的审美解读” (Un'interpretazione dell'estetica nei film femminili cinesi contemporanei), China University of Mining and Technology, 2019

Li Lanying, 李兰英; “Xīn shìjì yǐlái nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng de duōyuán huà kōngjiān xùshì”, “新世纪以来女性导演电影的多元化空间叙事” (La narrazione spaziale diversificata dei film delle registe donne a partire dal nuovo secolo). School of Arts and Media, Xianda School of Economics and Humanities, Shanghai International Studies University, Shanghai, 2020

Li Lanying, 李兰英; “Xīnshēng dài” nǚxìng dǎoyǎn de diànyǐng xùshì”, ““新生代”女性导演的电影叙事” (La narrazione cinematografica di registe di "nuova generazione”), “Home Drama” issue 01, Xianda School of Economics and Humanities, Shanghai International Studies University, Shanghai. 2020

Li Shengxuan, 李盛萱; “Xújìnglěi yǐngpiàn de shìjué kōngjiān jiědú”, “徐静蕾影片的视觉空间解读” (Interpretazione dello spazio visivo nei film di Xu Jinglei), School of Film, Television and Media, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan, 2016

Li Zheyao, 李浙瑶; “Shāngyè yǔ jìng xià nǚxìng yìshí de jiānshǒu yǔ tuǒxié ——yǐ mǎliwén diànyǐng wéi lì”, “商业语境下女性意识的坚守与妥协” (Perseveranza e compromesso della coscienza femminile nel contesto del cinema commerciale — Prendendo il film di Ma Liwen come esempio), Dipartimento di scienze umane, Università di Jinggangshan, Jiangxi, 2018

Peng Zhengsheng, 彭正生; "Xiāofèi shídài de qíng'ài zhèng xiàng ——píng lǐ yù dǎoyǎn de diànyǐng “píngguǒ”, “消费时代的情爱现象 ——评李玉导演的电影《苹果》” (Sintomi dell'amore nell'era del consumo——Commento sul film “Lost in Beijing” diretto da Li Yu), Sichuan Drama Editorial, Sichuan, 2015

Qu Chunjing, Zhang Weijun, 曲春景, 张卫军, “Zhèngzhì dàodé huà”: Yìshí xíngtài diànyǐng pīpíng de xīfāng yǔ jìng”, “政治道德化”: 意识形态电影批评的西方语境” (“Moralizzazione politica”: il contesto occidentale nella critica cinematografica ideologica), Tongji University Journal, Social Science Section, vol. 27 n. 4, Film School of Shanghai University, Shanghai, August 2016

Quan Yingjie e Wu Li, 权英杰, 武丽; “Diànyǐng suìpiàn huà gǎibiān xià de qínggǎn xiānxíng yǔ yìniàn gòngmíng ——yǐ “shìjiè shàng zuì téng wǒ dì nàgè rén qùle” wéi lì”, “电影碎片化改编下的情感先行与意念共鸣” (Avanzamento emotivo e risonanza delle idee della scrittrice nell'adattamento del film —— Prendendo “Gone is the one who held me dearest in the world” come esempio), Taiyuan University, Taiyuan, Shanxi & Shanxi Agricultural University, Taiyuan, Shanxi, 2019

Tian Shuang, 田爽; “Tànxī guóchǎn nǚxìng diànyǐng de chéngzhǎng xùshì”, “探析国产女性电影的成长叙事” (Analisi sullo sviluppo narrativo dei film cosiddetti “domestici” delle registe donne), Zhejiang Institute of Media and Communication, Zhejiang Hangzhou, 2019

Wang Junyao, 王珺瑶; “Cuō yì xiǎoshuō “yīgè mòshēng nǚrén de láixìn” yǔ zhōng bǎn diànyǐng gǎibiān”, “臆议小说《一个陌生女人的来信》与中版电影改编” (Il romanzo di Zweig “Lettera da una sconosciuta” e la sua trasposizione cinematografica in Cina), Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 2018

Wang Ruru e Liu Chengxin, 王茹茹, 刘成新; “Wànwù shēngzhǎng” de shuāng xìng shìjiǎo jiědú”, “《万物生长》的双性视角解读” (Un’interpretazione in prospettiva del film “Ever since we love”), Qufu Normal University, Shandong, 2015

Wu Jiajia, 吴佳佳; “Diànyǐng “guānyīn shān” míshī zhǔtí biāodá”, “电影《观音山》迷失主题表达” (L’espressione del tema della perdita del film “Buddha Mountain”), Journal of HUBEI Open Vocational College, vol. 33 n. 13, Dipartimento di base, Jiangsu Vocational College of Tourism, Yangzhou, Jiangsu, 2020

Xu Congcong, 徐丛丛; “Nǚxìng yìshí, xìng quánlì yǔ liǎngxìng héjiě ——lǐ yù dǎoyǎn jí qí zuòpǐn de zhōngguó shì “xìngbié chǎng”, “女性意识、性权力与两性和解——李玉导演及其作品的中国式“性别场” (Coscienza femminile, potere sessuale e riconciliazione tra i sessi —— La sessualità di stampo cinese della regista Li Yu e delle sue opere), Scuola di letteratura e giornalismo, Università di Sichuan, Chengdu, 2017

Yang Haihong, Deng Juan; 阳海洪, 邓娟; “Lùn 21 shìjì nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng zhōng de mǔqīn xíngxiàng” “论21世纪女性导演电影中的母亲形象” (Sull’immagine della madre nei film delle registe nel 21 ° secolo), 2017

Yang Shixia, 杨士霞; “Lùn xīn shìjì zhōngguó nǚxìng diànyǐng de shěnměi tèzhēng”, “论新世纪中国女性电影的审美特征” (Sulle caratteristiche estetiche dei film femminili cinesi nel nuovo secolo), Shandong Vocational College of Art and Design, Jinan, Shandong, 2017

Yang Yuan, 杨媛; “Shèhuì xué pīpíng shìyě zhōng de fǎnpàn yǔ zūnxún——shì xī “wànwù shēngzhǎng”, “社会学批评视野中的反叛与遵循” (Ribellione e rispetto dal punto di vista della critica sociologica: un’analisi provvisoria di “Ever since we love”), Guizhou University Liberal Arts Research Youth Project, Guizhou, 2016

Yin Yaru, 殷雅茹; “Hóngyán jīn hézài ——cóng “hóngyán” dào “píngguǒ” de nǚxìng biǎodá”, “红颜今何在——从《红颜》到《苹果》的女性表达” (Dove si trova ora Dam Street——Espressione della femminilità in “Dam Street” e “Lost in Beijing”), Scuola di giornalismo e comunicazione, Southwest University, 2009

Zhang Fenglin, 张凤琳; “Lǐ yù nǚxìng diànyǐng zhōng dì xìng zhèngzhì”, “李玉女性电影中的性政治” (La politica sessuale nei film femminili di Li Yu), Università Yan'an, Yan'an, Shaanxi, 2013

Zhang Shanxia, 张善霞; “Xújìnglěi yǐngpiàn zhōng de rénwù guānxì jiědú”, “徐静蕾影片中的人物关系解读” (Interpretazione della relazione tra i personaggi presente nei film di Xu Jinglei), Istituto tecnico e professionale dello Xinxiang, Henan, 2016

Zhang Tikun, Tang Zhonghao, 张体坤 唐中浩; “Xièjìn móshì” zài shěnsì ——lùn xièjìn diànyǐng de xùshì cèlüè jí qí diǎnxíng yìyì”, “谢晋模式” 再审视——论谢晋电影的叙事策略及其典型意义” (Il cosiddetto “modello Xie Jin” viene rivisitato: sulla strategia narrativa dei film di Xie Jin e sul suo significato), Università di architettura e tecnologia di Xi'an, vol 6 n. 2, College of Liberal Arts, Xi'an, 2013

Zhang Xinyan, 张新艳; “Cí wēi gé yīgè mòshēng nǚrén de láixìn” jí qí zhōngguó tóngmíng diànyǐng zhī bǐjiào”, “茨威格一个陌生女人的来信》及其中国同名电影之比较” (“Lettera da una donna sconosciuta” di Zweig e un confronto con film cinesi omonimi), Journal of Xinjiang Vocational University, vol. 21 n. 2, Ufficio di ricerca scientifica dell'Università professionale dello Xinjiang, Xinjiang, 2013

Zhā Xīpíng Cuò, 扎西平措; “Nǚxìng dǎoyǎn diànyǐng zhōng de nǚxìng shìjiǎo yǔ nǚxìng yìshí de fēnxī”, “女性导演电影中的女性视角与女性意识的分析” (Analisi della prospettiva e della coscienza femminile nei film di registe donne), Centro di produzione radiofonica, cinematografica e televisiva, Tibet, 2018

Zheng Danqing, 郑丹青; “Lóu yè de hòu xiàndài yǐngxiàng fāzhǎn màilùò chúyì”, “娄烨的后现代影像发展脉络刍议” (Sul filo di sviluppo del video postmoderno di Lou Ye), Accademia di Belle Arti, Guizhou University for Nationalities, editoriale “Movie review”, 2018

FILMOGRAFIA

A simple life (桃姐, Táo Jiě). Dir. Xu Anhua, Focus Films Limited, Sil-Metropole Organisation, Bona Film Group, 2011

A soul hunted by painting (画魂, Huàhún). Dir. Huang Shuqin, Shanghai Film Studio, 1993

Buddha Mountain (观音山, Guānyīn shān). Dir. Li Yu. Laurel Films, 2010.

Dam Street (红颜, Hóngyán). Dir. Li Yu. Laurel Films, 2005.

Double Xposure (二次曝光, Èr cì bào guāng). Dir. Li Yu. Laurel Films, 2012.

Dreams May Come (梦想照进现实, Mèngxiǎng zhào jìn xiànréality). Dir. Xu Jinglei, A Kaila Productions Co. Ltd. and Cinerent Beijing Ltd. production, 2006

Ever Since We Love (万物生长, Wànwù shēngzhǎng). Dir. Li Yu. Laurel Films, 2015.

Finding Mr. Right (北京遇上西雅图, Běijīng yùshàng Xiyātú). Dir. Xue Xiaolu, Edko Films, 2013. Web. March 2017.

Fish and Elephant (今年夏天, Jīnnián xiàtiān). Dir. Li Yu. Ariztical Entertainment, 2006.

Go Lala Go! (杜拉拉升职记, Dù Lālā shēngzhí jì). Dir. Xu Jinglei, DMG Entertainment, China Film Group Corporation, 2010

Gone is the One Who Held Me Dearest in the World (世界上最疼我的那个人走了, Shìjiè shàng zuì téng wǒ dì nàgè rén zǒule). Dir. Ma Liwen. , Beijing Film Studio, 2001.

House of the flying daggers (十面埋伏, Shí miàn mái fú). Dir. Zhang Yimou, Elite Group Enterprises Inc., Edko Films, Zhang Yimou Studio Production, Beijing New Picture Film Co. Ltd, 2004

Letter From an Unknown Woman (一个陌生女人的来信, Yīgè mòshēng nǚrén de láixìn). Dir. Xu Jinglei. Beijing Polybona Film Publishing Company, 2004.

Lost and found (我叫刘跃进, Wǒ jiào Liù Yùèjìn). Dir. Ma Liwen, China Film Promotion International, 2008

Lost in Beijing (苹果, Píngguǒ). Dir. Li Yu. Laurel Films, 2007.

My Father and I (我和爸爸, Wǒ hé bàba). Dir. Xu Jinglei. Beijing Dahuai Film and Culture Co Ltd, 2003.

Raise the red lantern (大红灯笼高高挂, Dà Hóng Dēnglóng Gāogāo Guà). Dir Zhang Yimou, China Film Co Production Corporation, 1991

Red Detachment of Women (红色娘子军, Hóngsè niáng zǐjūn). Dir. Xie Jin, Tianma Film Studio, 1961

Red Sorghum (红高粱, Hóng Gāoliáng). Dir. Zhang Yimou, Xi'An Film Studio, 1987

Singing while we're young (初恋未满, Chūliàn wèi mǎn). Dir. Liu Juan, Beijing Dejun Entertainment (CJ), 2013

Suzhou River (苏州河, Sūzhōu Hé). Dir. Lou Ye, German Essential Films, Dream Factory, 2000

The postmodern life of my aunt (姨妈的后现代生活, Yímā de hòuxiàndài shēnghuó). Dir. Xu Anhua, Poly Bona Film Distribution Company, 2006

You and Me (我们俩, Wǒmen liǎng). Dir. Ma Liwen. Delphis Films, 2005.