



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e  
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Cinema e Letteratura:  
I testi di Zhang Ailing nella cinematografia  
di Ann Hui

**Relatore**

Pollacchi Elena

**Correlatore**

Rastelli Sabrina

**Laureando**

Saverio Calicchio

Matricola 859875

**Anno Accademico**

2021 / 2022

## 序言

本文打算比较作家张爱玲的三个短篇小说（倾城之恋，半生缘，第一炉香）和导演许鞍华的三部电影（倾城之恋，半生缘，第一炉香）。

许鞍华在 2020 年的第 77 届威尼斯影展的获奖引起笔者对这一主题的兴趣，使笔者有机会发现这位导演根据张爱玲的短篇小说创作的电影作品。

关于这位导演的作品，许多评论家和记者都写过很多文章，但真正让我意识到导演的工作心态的是采访。通过这些采访，笔者得以实现论文的目的：了解导演为什么要表现这三个故事。

处理主要议题的以前，在本文的前三章中笔者觉得很重要详细说明其他一般义题，以帮助读者理解主要义题。

在第一章，笔者要分析香港新浪潮运动。本章分为两部分。第一个部分讲述运动的故事。香港新浪潮诞生是 1970 以后出生的，新浪潮运动的导演们都在国外学习，毕业后回国。最初在当地电视台找到工作，后来他们从电视台转到电影制片厂。在两中情况下，他们不但充分表达了自己的电影学艺，而且能更新过去的电影范式。

本章的第二部分分析新浪潮的电影创新。在所有描述的创新中，最重要的是本土化。过去的电影与中国有很大的关系，随着新浪潮的到来，所有的导演都开始描写香港的现实，使他们的电影与其他的电影相比有其独特性。

第二章分析了许鞍华。本章分为三个部分。第一部分讲述导演的传记。许鞍华出生在鞍山，1952 年移居澳门，后来来到香港。1972 年，她毕业于香港大学，然后去伦敦学习电影。在英国毕业后，1975 年她回到香港，开始在电视台工作。1979 年，他拍摄了自己的第一部电影，从这一天起，他继续拍摄电影，直到今天。最近的一部电影是 2020 年的“第一炉香”。

本章的第二部分分析并叙述导演最重要的电影的情节。

最后一部分最后描述导演的电影技术和主题。最常见的是 "Flashback" 和 "Voiceover"。她不仅使用这些技巧来显示时间的流逝，而且还表现故事中主人公的思想。

第三章分析张爱玲的形象。首先，笔者简要叙述她的传记。她 1920 年出生在上海，1995 年死在旧金山。许多学习者认为她是世界上最重要的作家之一。1939 年，他离家到香港学习。1941 年，由于战争，他离开大学，搬到上海，开始发表他的第一个短篇小说。1943 年，她嫁给她的第一任丈夫胡兰成。他是一位中国作家和政治家，在战争期间，他与日本人结盟，并在她与张爱玲结婚几年后离开中国。1947 年张爱玲和胡兰成离婚，1955 年她离开中国，去美国。1947 年张爱玲和胡兰成离婚，1955 年作家离开中国，去美国。1956 年，在美国期间，她与剧作家 Ferdinand Reyher 结婚。她的丈夫于 1967 年病逝，1971 年他死。死后，张爱玲决定离开公共生活，独自生活，直到 1995 年去世。

虽然大多数读者对导演的短篇小说和小说都很熟悉，但本文也展示作家对电影的极大热爱。从很小的时候起，她就经常去电影院，并一直从电影中获得灵感。1947 年至 1964 年间，他开始为一些亚洲电影写剧本。虽然它们没有获得巨大的成功，但这些剧本仍然很重要，因为它们使张爱玲的创新理念思想能够付诸于电影。

在这前三个介绍性章节之后，笔者进入论文的中心部分：许鞍华的三部电影与张爱玲的三个短篇小说的比较。第一部电影是《倾城之恋》，电影改编于 1984 年张爱玲的同名短篇小说。这部长篇小说是作家最受欢迎的故事之一，故事涉及爱情、寻找身份和战争的主题。在本章的第一部分，笔者对故事进行了简要的总结，接下来他分析了导演为最好

地呈现故事内容而采用的电影技术。在最后一章，论文对电影和故事进行分析和比较，并试分析哪些是相同的，哪些是不同的。

第二部电影第二部电影是《半生缘》，电影的标题与小说第二版的标题相同，小说第一版的标题是《十八春》，当张爱玲改变了故事的结局，也改变了标题。

也是在这一章中，笔者首先简叙述电影的情节，与《倾城之恋》相比，这个故事有一个悲惨的结局。在本章的第二部分，作者分析了所使用的电影技术。

在本章的第二部分，作者分析了本片中使用的电影技术，导演主要使用了配音技术，她使用了 16 次，因为她想通过这种电影技术成功地描绘出人物的心理。

本章的第三部分对电影和小说进行了比较。

在这部影片中，导演与前一部不同，变化很大。她对主要人物的故事描述得很多，但对次要人物的性格和故事却没有提及。这是因为半生缘是一部小说，而不是一个短篇小说，所以导演必须选择哪些场景要描写，哪些场景不要描写。

最后，本章的最后部分描述了故事中的人物。

最后一部电影是《第一炉香》，它的名称和张爱玲短篇小说一样。由于这部电影，她在 2020 年的第 77 届威尼斯影展获得“终身成就金狮奖”。导演再次选择拍摄一个爱情故事。和半生缘一样，这部电影也有一个悲惨的结局，主人公爱上一个不爱她的男人，但她却嫁给了他，她的不忠让她陷入痛苦之中，直到故事结束。

在本章的第一部分，笔者简要地总结了这个故事，然后介绍所有合作拍摄电影的杰出艺术家：摄影指导是杜可风，他是王家卫导演的前合作者；服装设计师是和田惠美，原声带作曲家是坂本龍一。在第二部分，论文确认作家的故事和许鞍华的电影。

如果说在《倾城之恋》中，导演试图完全尊重故事的情节，而在《半生缘》中，它从主要故事中拿走许多重要的东西，那么在《第一炉香》中，他们在原来的情节中增加一些东西。例如，它深入研究了张爱玲叙述中没能深化的某些人物。在下一部分，论文分析了这些人物，并对电影和小说进行了比较。

在结论中，作者不仅试图强调张爱玲对安慧的影响，而且还试图理解导演根据张爱玲的故事拍摄三部电影的动机。

# Indice

1. 序言.....	2
<b>INTRODUZIONE</b> .....	5
1. <b>LA NEW WAVE DI HONG KONG</b> .....	7
1.1 Storia della New Wave .....	7
1.2 Tematiche e caratteristiche della corrente.....	13
2. 许鞍华 ANN HUI.....	19
2.1 Biografia .....	19
2.2 Cinematografia.....	20
2.3 Caratteristiche cinematografiche della regista .....	24
3. 张爱玲 ZHANG AI LING .....	33
3.1 Chi era Zhang Ailing e che rapporto aveva con il cinema e l'ambiente cinematografico .	33
4. 倾城之恋 LOVE IN A FALLEN CITY.....	41
4.1 Love in a Fallen City .....	41
4.2 Tecniche cinematografiche del film tra voice over e flashback .....	43
4.3 Romanzo e pellicola differenza e cose in comune .....	45
4.4 Hong Kong e Shanghai, il simbolo di due città tra passato e presente.....	49
5. 半生缘 EIGHTEEN SPRINGS .....	60
5.1 Eighteen Springs.....	60
5.2 Voice over e flashback come elemento di coesione narrativa e approfondimento psicologico e altre tecniche cinematografiche .....	62
5.3 Differenze tra film e romanzo .....	67
5.4 Personaggi.....	71
6. 第一炉香 LOVE AFTER LOVE .....	80
<b>CONCLUSIONE</b> .....	98
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	101
<b>INTERVISTE ON LINE</b> .....	104
<b>CINEMATOGRAFIA DELLA REGISTA</b> .....	104

## INTRODUZIONE

Nel lavoro di analisi e ricerca che presenterò nella mia tesi, metterò in luce le analogie, gli spunti e le trasposizioni cinematografiche di tre racconti scritti dalla scrittrice Zhang Ailing: *Love in a Fallen City*, *Eighteen Springs* e *Aloeswood Incense*, e tre opere cinematografiche della regista hongkonghese Ann Hui tratte direttamente dalle opere della regista.

A suscitare l'interesse verso l'argomento è stata la scoperta della vittoria del Leone D'oro alla carriera alla 77° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de "La Biennale di Venezia" da parte della regista dei tre film. L'evento mi ha dato l'opportunità di approfondire la vasta cinematografia della regista e scoprire che anche lei, come altri importanti registi, avevano tratto le sceneggiature dei loro film dalle opere di Zhang Ailing, scrittrice di cui avevo già sentito parlare e a cui mi sono affezionato fin dall'inizio del mio percorso di studi.

Sui lavori della regista sono stati scritti numerosi saggi e articoli, che hanno fatto da supporto e sono stati fonte d'ispirazione per la stesura della tesi, ma a contribuire soprattutto alla comprensione della mentalità lavorativa della regista sono state le varie interviste che ha rilasciato nel corso degli anni. Quelle in particolare mi hanno permesso di arrivare all'obiettivo della tesi: avere un'idea sulla motivazione e l'esigenza della regista di mettere su pellicola alcune delle storie raccontate da Zhang Ailing.

Prima di affrontare il nucleo centrale della tesi ritengo necessario approfondire alcuni argomenti legati ad ambiti più generali, che andranno a costituire i primi capitoli della tesi e che faranno da supporto al lettore nella comprensione dell'argomento principale. Tra questi la storia del cinema di Hong Kong, i cambiamenti che hanno portato alla nascita del movimento New Wave e i relativi registi che vi hanno aderito, temi che saranno approfonditi nel capitolo 1.

A seguire il capitolo 2 è dedicato all'approfondimento del profilo della regista Ann Hui, la sua biografia, la sua cinematografia e gli aspetti più ricorrenti del suo cinema.

In ultimo, nel capitolo 3, verrà analizzata la figura della scrittrice Zhang Ailing e il forte legame che ebbe con il cinema, che la portò per un certo periodo di tempo a scrivere sceneggiature, e il motivo per cui, attraverso le sue opere, sia riuscita a ispirare così tanti registi.

Prima di puntare l'attenzione sui sopracitati aspetti ritengo necessario fare una breve panoramica sui tre film di Ann Hui tratti dalle novelle di Zhang Ailing.

Per quanto riguarda il primo film: Qing cheng zhi lian 倾城之恋 *Love in a Fallen City* (1984), analizzato nel Cap.5, è importante notare il fatto che sia stato mantenuto il medesimo titolo della novella da cui è tratto, novella tra l'altro considerata una tra le più famose<sup>1</sup> della scrittrice. Nell'opera vengono affrontati i temi dell'amore, della ricerca d'identità e della guerra, il tutto ambientato nello spazio di due città molto importanti sia per l'autrice che per la regista: Hong Kong e Shanghai.

Il secondo, che verrà approfondito nel Cap.6, si intitola Ban sheng xiang 半生缘 *Eighteen Springs* (1997), dal titolo diverso rispetto al romanzo da cui prende ispirazione, pone al centro ancora una volta il tema dell'amore ma visto questa volta in una prospettiva alquanto pessimistica, cosa che lascia emergere il volto di una società ancora ben piantata su principi di origine arcaica.

Il terzo film, analizzato all'interno dell'ultimo capitolo (Cap.7), sarà Di yi lu xiang 第一炉香 *Love after Love* (2020)<sup>2</sup>. Anch'esso dal titolo diverso rispetto alla novella d'ispirazione, è

---

<sup>1</sup> ZHANG Ailing 张爱玲, *Love in a Fallen City*, *Penguins Book*, 2007 p.5

<sup>2</sup> L'approfondimento sul film e il confronto con la storia originale avverranno all'interno del Cap.7, ultimo capitolo della tesi

la pellicola che è stata presentata in occasione della vittoria da parte della regista del Leone D'oro alla carriera al 77° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de "La Biennale di Venezia". Ancora una volta la trama ruota intorno ad una storia d'amore come nei due precedenti, e questo sta a dimostrare la grande attenzione che la regista rivolge alla psicologia dei personaggi, in particolare in relazione al sentimento amoroso e come riesca a intercettarlo all'interno delle storie dell'autrice, restituendo ad esso una grande importanza.

A mio avviso, solo dopo aver messo a confronto queste diverse modalità di racconto (narrativo-testuale e cinematografico) sarà possibile toccare con mano l'obiettivo prefissato, ossia, avere un'idea su quale sia l'esigenza che abbia portato Ann Hui a voler mettere su pellicola le storie di Zhang Ailing.

# 1. LA NEW WAVE DI HONG KONG

## 1.1 Storia della New Wave

L'industria cinematografica di Hong Kong tra gli anni sessanta e gli anni novanta rese la città una delle capitali del cinema mondiale, riuscendo a guadagnarsi l'attenzione non solo del mercato asiatico, ma anche quello di molti paesi occidentali.

Nell'ambito dello sviluppo dell'industria cinematografica ricoprì un ruolo fondamentale il movimento conosciuto con il nome di "New Wave di Hong Kong". Il termine New Wave associato al movimento, deriva dal francese *Nouvelle Vague*, famosa corrente cinematografica nata in Francia alla fine degli anni 50. Per le caratteristiche espresse dalla New Wave francese, il termine venne da quel momento adoperato per identificare tutte quelle forme artistiche caratterizzate da anticonformismo e rottura rispetto ai canoni precedenti, ritrovate anche nella New Wave di Hong Kong.

Prima di approfondire l'argomento "New Wave", mi sembra doveroso ripercorrere le tappe principali che ne hanno portato la nascita, partendo con raccontare quello che successe in ambito cinematografico a Hong Kong durante gli anni Settanta. Dopo un periodo di incertezza per la forte crisi economica, il cinema della città subì un significativo cambiamento: gli Shaw Brothers, che con la loro compagnia di produzione, gli "Shaw Studios", avevano fino a quel momento dominato il panorama cinematografico entrarono in una fase di crisi.

Ciò portò ad un vuoto che venne colmato da un genere nuovo, che riscosse sempre più popolarità, basato sulle arti marziali, chiamato gongfupian 功夫片.

Il termine è composto dal carattere 功 gōng, che indica una qualsiasi abilità raggiunta in un qualsiasi campo, non solo nelle arti marziali, e dal carattere 夫 fū, che significa invece uomo adulto, o lavoratore. L'espressione 功夫, creata dall'unione di questi due caratteri oltre ad assumere il significato letterale di "particolare qualità raggiunta da un uomo adulto", viene soprattutto utilizzata per indicare la totalità degli stili e metodi delle arti marziali nate in Cina. Con l'accostamento alla parola del carattere 片 piàn "pellicola", il significato di 功夫 gōngfu, cambia e va ad indicare quei film che avevano come argomento principale il Kung Fu, più precisamente le arti marziali ambientati in epoca contemporanea.

Il gongfupian può essere considerato come un'evoluzione del genere wuxiapian 武侠片. Il termine wuxiapian, composto dai caratteri 武 wǔ "arte marziale", 侠 xiá "eroe, cavaliere" e 片 piàn "pellicola", identificava invece i film sui combattimenti cavallereschi ambientati in epoca classica.

L'evoluzione dal wuxiapian al gongfupian è riscontrabile nelle differenze di alcuni caratteri dei due generi. Le trame del wuxiapian erano ambientate nella Cina tradizionale, al contrario di quelle del gongfupian, collocate invece nei tempi moderni. I personaggi del wuxiapian, sia buoni che cattivi, disponevano di poteri quasi magici, con corpi e movimenti che potevano sfidare la gravità con salti spettacolari che oltrepassavano ogni legge fisica, i protagonisti del gongfupian erano molto spesso maestri di *kung fu* per certi aspetti simili a supereroi, ma dotati di capacità fisiche che rimanevano sempre nel limite delle possibilità umane. I personaggi del wuxiapian presentati come portatori di poteri sovranaturali, contrapponendosi agli eroi dei film di Kung fu che solo grazie alla loro forza di volontà e ai duri allenamenti riescono ad ottenere la vittoria nei combattimenti.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Corrado Neri, "L'epoca d'oro del Wuxiapian", Università Ca Foscari 19/12/2016 [https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=1957&cHash=02422f3f9867ea1ed4396383245eb5fa](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=1957&cHash=02422f3f9867ea1ed4396383245eb5fa)

Alle storie di questi eroi, narrate con una struttura molto semplice, si deve il consenso da parte del grande pubblico nei confronti del gongfupian. La vendetta per un torto subito era solitamente al centro della storia ed il susseguirsi dei combattimenti per ottenerla coinvolgevano il pubblico in sala facendolo sentire anch'esso protagonista.

I film di *kung fu*, conobbero a partire dagli anni settanta un vero e proprio boom, che li portò ad ottenere un'enorme popolarità affatto limitata al continente asiatico, ma estesa a tutto l'Occidente, dove vennero distribuiti e doppiati in diverse lingue.

Per la prima volta nella storia del cinema, l'Occidente cominciò ad interessarsi ed appassionarsi alla cinematografia asiatica. L'Asia era stata sempre fonte di ispirazione e di fascino per gli europei, ma mai la sfera del cinema era rientrata tra i generi di interesse. Ciò fece aumentare in modo vertiginoso le produzioni di film d'azione basati sulle arti marziali, che mantennero un discreto successo fino alle soglie degli anni novanta.

Quando si parla di *kung fu*, non si può non nominare l'interprete più illustre e conosciuto: Bruce Lee, conosciuto anche sotto il nome di Lǐxiǎolóng 李小龙 Li Xiaolong. Egli riuscì a diventare una vera e propria icona mondiale permettendo ai suoi film di essere conosciuti e apprezzati in tutto il mondo. Egli nacque a San Francisco nel 1940, da genitori cantonesi, che si trovavano negli Stati Uniti per la tournée del padre, famoso cantante e attore d'opera cantonese. Nonostante ciò, passò gran parte della sua adolescenza ad Hong Kong dove rimase fino ai 18 anni per poi ritornare in America, dove iniziò ufficialmente la sua carriera cinematografica. Fin dalla giovane età si dedicò allo studio delle arti marziali, affiancando il suo metodo di combattimento con danza e allenamenti di atletica per migliorare la forza, questo percorso lo portò con il tempo allo sviluppo di personale filosofia di combattimento da tutti conosciuta con il nome "Jeet Kune Doo"<sup>4</sup>. Il primo vero lavoro d'attore arrivò nel 1966, ottenendo il ruolo dell'assistente Kato all'interno di una famosa serie televisiva americana chiamata *Il Calabrone Verde*. Il successo avuto grazie al ruolo nella serie, gli permise di ottenere un contratto con la Chow Golden Harvest, un'importante compagnia cinematografica di Hong Kong che produsse *Il Furore della Cina Colpisce Ancora* del 1971 e *Dalla Cina con Furore* (1972), film che segnarono il successo internazionale dell'attore. Entrambe le pellicole furono girate da Lo Wei, famoso regista di film legati alle arti marziali. Nonostante le trame rispecchiassero in tutto e per tutto lo stile e le tematiche dei film di *gongfupian*, furono le prime in tutta la storia del genere a godere di fama mondiale. Il successo fu molto probabilmente dovuto al grande carisma di Bruce Lee e alla sua capacità di rendere realistiche tutte le scene di combattimento. Grazie al successo ottenuto con i due film, egli fondò una nuova compagnia di produzione la Concord Production Inc. con cui produsse e fece per la prima volta da regista al suo terzo film conosciuto in Italia con il titolo *L'urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente* uscito in Asia nel 1972 ma arrivato nelle sale italiane solamente nel 1974. La trama e le tematiche sono molto simili ai due film precedenti. La pellicola è ambientata a Roma e il protagonista è coinvolto nella difesa del ristorante dello zio, che viene più volte ricattato dalla malavita locale. La scena saliente che ha reso iconico il film è quella della sfida tra Bruce Lee e Chuck Norris interamente girata nel Colosseo di Roma. Con il suo contributo Bruce Lee lasciò al mondo del cinema una grande eredità. Da molti commentatori e critici è considerato uno dei più importanti artisti legati alle arti marziali, che riuscì a far superare molte diffidenze culturali, suscitando l'interesse di molti europei verso le arti marziali e il kung fu. Fu uno dei

---

<sup>4</sup> Il "Jeet Kune Doo" termine cantonese che significa "The Way of Intercepting Fist" è un approccio alle arti marziali inventato da Bruce Lee alla fine degli anni 60'. Più che un metodo di combattimento, è più giusto definirlo come un atteggiamento mentale che si declina grazie ad un allenamento psicofisico volto alla semplicità dell'azione. Nel Jeet Kune Do non esistono al contrario delle altre arti marziali, regole fisse. Si compone di movimenti semplici e minimi che permettono di massimizzare il risultato nel combattimento. Daniel E. Slotnik, A Fighter's Fighter, *The New York Times*, 2016 <https://www.nytimes.com/interactive/projects/cp/obituaries/archives/bruce-lee>



responsabili della nascita del fenomeno cinematografico del “kung fu craze”, termine che indica la nascita di altre produzioni basate su questo genere, non solo con base a Hong Kong, ma anche in America.<sup>5</sup> Grazie al successo di questi film e al loro stile unico, nacque una nuova generazione di attori come Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal e Chuck Norris che conobbero la notorietà negli anni successivi. Grazie a Lee il cinema di Hong Kong superò i confini territoriali, facendosi conoscere anche dalla parte più occidentale del mondo.

Possiamo collocare dopo la metà degli anni Settanta invece l’inizio di una “rivoluzione” cinematografica: le piccole case televisive, con l’offerta di contratti vantaggiosi, riuscirono ad aprire la strada ai giovani registi. Questi portarono con loro idee e modernità, poiché quasi tutti avevano avuto la loro formazione principalmente all’interno delle maggiori università di cinema occidentale, sperimentando così nuovi metodi di fare cinema. Questa ventata di novità nell’ambiente cinematografico di Hong Kong diede vita a una nuova corrente in maniera del tutto inconsapevole, corrente poi conosciuta con l’appellativo di “New Wave”.

Il termine “New Wave”, non era una novità, venne coniato per la prima volta e associato ad una corrente cinematografica una ventina d’anni prima, precisamente tra il 1959 e il 1960, in Francia, quando due illustri critici della famosissima rivista cinematografica francese *Cahiers du Cinema*, Godard e Truffaut, girarono i loro primi due film : *Fino all’ Ultimo Respiro* e *I 400 Colpi*.

La regia dei due film venne considerata esempio di rottura con il cinema del passato. La prima dal punto di vista tecnico: Godard applicò per la prima volta ad un film la ripresa con la tecnica della telecamera Hand-held<sup>6</sup>, che permetteva maggiore libertà di movimento al regista, e la tecnica del “Jump- Cutting”<sup>7</sup>, utilizzata per creare disarmonia e allontanarsi dalle tematiche e dalle convenzioni del cinema comune; la seconda per motivi contenutistici: per la prima volta il regista faceva uso di esperienze e sentimenti personali nel trattare gli argomenti raccontati

L’uscita di entrambi i film per l’uso di molte novità, anche tecniche, venne considerato l’incipit di quello che venne definito il movimento della *Nouvelle Vague* francese.

Sebbene abbiano numerosi elementi in comune, molti critici sono d’accordo sul fatto che nella New Wave di Hong Kong non ci fosse un programma unico finalizzato a scardinare i canoni del cinema precedente. Piuttosto l’associazione del termine New Wave al movimento deriva “to the artistic ingenuities of the film-makers as to the intellectual currents and the social aspiration of the time”<sup>8</sup>.

I primi a dare voce a questo gruppo di nuovi registi furono gli autori del periodico *Da Texie (Close up)*, un piccolo giornale che recensiva programmi televisivi e film. In un articolo legato al giornale, risalente al 1976, veniva esplicitamente affermato:

---

<sup>5</sup> David Desser, *The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema's First American Reception* Cambridge University Press Cambridge, UK., 2000.

<sup>6</sup> La “Hand Held Camera” o “Hand Held Shooting” è una tecnica di produzione cinematografica, in cui la telecamera viene tenuta in mano dall’operatore, invece di essere tenuta ferma su una base. Il tipo di telecamere usate sono più comode da manovrare e consentono una maggiore libertà di movimento durante le riprese. Grazie a questa tecnica le riprese risultano molto meno stabili rispetto a quelle con la telecamera appoggiata ad una base stabile. Con il tempo sono state applicate diverse tecnologie per ottenere una maggiore stabilizzazione dell’immagine arrivando ad ottenere la massima resa della tecnica cinematografica in questione (Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema, Routledge 1st Edition*, 2010)

<sup>7</sup> Il “Jump Cut” è un metodo di montaggio che ci permette di fare dei tagli all’interno di un’ inquadratura. Nel Jump Cut persone o oggetti danno l’idea di apparire o scomparire. Può essere usata per rappresentare la psicologia del personaggio come nel film *Arsenale* (1929) o per motivi estetici come nel caso del film *Fino all’ultimo Respiro* (1960) di Godard (Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema, Routledge 1st Edition*, 2010)

<sup>8</sup> CHEUK Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, , *Intellect Books Ltd*, Bristol, UK, Cap.1 2008.

*“The three television stations are enthusiastically nurturing new directors. A new wave is rising that will force veteran directors to advance. In the long run, the new generation will sooner or later replace the current so-called big directors who only occupy a seat but produce nothing.”*<sup>9</sup>

Nello stesso anno, poco dopo il *Datexie*, un altro giornale conosciuto sotto il nome di *Ming Pao Monthly*, si esprimeva nei confronti dei nuovi registi con queste frasi:

*“The young directors (in television) are unquestionably different from the veterans, namely King Hu, Li Hanxiang, and Song Cunshou, in terms of subject matter and style. They will make Cantonese films and there will be social overtones to their works. It is believed that in two years a “New Wave” in Hong Kong will arrive.”*<sup>10</sup>

La premonizione, fatta dalle due testate giornalistiche, finì presto per diventare realtà. Nel 1978, Yim Ho 嚴浩, Dennis Yu 余允抗 e Ronnie Yu 于仁泰 unirono le forze per girare il film *The Extras 茄喱啡*, secondo molti *incipit* cinematografico della New Wave. All'interno della pellicola, l'ambiente cinematografico viene paragonato alla società contemporanea, con tutte le problematiche correlate.

Il film parla infatti di un attore *freelance* che cerca di forgiare e migliorare il proprio carattere per sopravvivere, tra stress e insicurezze, all'interno dell'industria cinematografica, proprio come succede a qualsiasi essere umano che voglia avere un posto all'interno della società odierna, calandosi nella realtà dove il protagonista non è un “supereroe” ma un uomo che deve combattere e convivere con il quotidiano, le difficoltà e le incertezze della vita.

La rottura con il passato è evidente: vengono approfondite le sensazioni, i pensieri e l'introspezione del protagonista che viene descritto nelle attività di sopravvivenza alla quotidianità ed a un ambiente competitivo come quello cinematografico.

La storia permetteva inoltre allo spettatore di creare un legame con il protagonista in un modo completamente diverso rispetto a quanto accadeva negli anni precedenti, soprattutto rispetto ai film di *kung fu*, che non approfondivano assolutamente questi aspetti della personalità.

Il film ricevette il suo primo premio all' “Election of the Top Ten Movies”, un evento organizzato dai due giornali *Datexie Monthly* e il *City Entertainment* nel 1978, con il compito di eleggere il miglior film emergente uscito in quell'anno. A partire dal 1979 sulla scia del successo ottenuto dal film *The Extras*, uscirono i film *The Secret* (Ann Hui), *The Butterfly Murders* (Tsui Hark), *Cops and Robbers* (Alex Cheung) e *The System* (Peter Yung), tutti raggruppati, per le loro caratteristiche così lontane dalle tematiche del cinema classico, all'interno della New Wave. Il grande successo delle ultime produzioni incuriosì molto i giornali.

Il *Diyidai Shuanzhoukan* (First Generation Biweekly) “conducted a series of interviews with these fledging directors, and already referred to the the mas “The New Wave”<sup>11</sup>. Il *Xinyidai* (A New Generation) fu costretto a creare una nuova rubrica interamente dedicata al movimento, intitolata “*The Collective Images of New Wave Directors*”. Nel 94° numero della rivista gli autori si riferirono ai registi utilizzando queste parole:

*“We use the term “New Wave” to describe the current situation in the film industry of the emergence of a new force.... This term is generally recognized in the cultural domain.*

---

<sup>9</sup> ZHANG Tian, Xindaoyan yizhupian (The Left-Out of the New Directors). *Datexie (Close-Up)*. No. 20. Hong Kong Datexie Press. 9 September 1976, p. 32.

<sup>10</sup> CHEUK Pak Tong, Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000), , *Intellect Books Ltd*, Bristol, UK, 2008 Cap. 1 p.10

<sup>11</sup> *Ibidem*.

*“New Wave” has become a general name to refer to this new breed of directors and their films. It has even sparked off a spate of discussions and interviews.”<sup>12</sup>*

Il successo continuò e raggiunse l’apice tra il 1980 e il 1982, con l’uscita di più di trenta film riconosciuti come facenti parte del movimento, tra cui è giusto menzionare: Fùzǐ qíng 父子情 *Father and Son*, *House of Lute* e Xiǎojiě zhuàng dào guǐ 小姐撞到鬼 *the Spooky Bunch*. Tra il 1983 e il 1984, uscirono invece film come Sǐ shuǐ liúnián 似水流年 *Homecoming*, 傾城之恋 *Qīngchéng zhī liàn Love in a Fallen City*.

Nonostante mantenessero una certa creatività e unicità, il successo e la crescente richiesta anche sul mercato estero fecero sì che i registi incominciassero a virare verso un gusto molto più commerciale rispetto agli anni di sperimentazione iniziale.

Il 1985 è la data dell’entrata di molti artisti nel “mainstream”<sup>13</sup>, obiettivo da sempre desiderato da molti di loro.

I lavori, a partire da quest’anno, mantennero, seppur in quantità minore, una certa qualità rispetto alle altre pellicole. Un esempio valido potrebbe essere il film di Yim Ho, Gǔngǔn hóngchén 滚滚红尘 *Red Dust*, una storia che metteva al centro della trama un’intricata relazione amorosa e il destino della nazione, quindi tra desiderio privato dell’individuo e volontà della nazione.

Il cambiamento avvenne in concomitanza della nascita di una nuova casa cinematografica indipendente, che rivoluzionò nuovamente le regole cinematografiche adattandosi molto meglio alle regole di mercato del tempo e promuovendo un prodotto molto più semplice e comprensibile da tutti, che portò il cinema di Hong Kong ad ottenere una vasta popolarità: il Xīn yìchéng 新艺城 (Cinema City).<sup>14</sup> Agli inizi degli anni ottanta, precisamente il 19 dicembre del 1984 fu firmato dai governi cinese e britannico la famosa “Dichiarazione congiunta sino-britannica”, il documento entrò in vigore ufficialmente il 27 maggio del 1985 e prevedeva l’inizio dell’esercizio di sovranità sulla città di Hong Kong da parte del governo cinese a partire dal 1 luglio del 1997. Il documento oltre ad inserire la data di passaggio dalla sovranità di uno stato all’altro prevedeva anche le condizioni politiche con cui Hong Kong avrebbe dovuto proseguire al termine della data di rilascio. Il principio sarebbe stato quello di “un Paese, due sistemi”, il sistema socialista non sarebbe stato applicato alla città di Hong Kong che avrebbe mantenuto, seppur sotto il controllo del Partito Comunista, una politica capitalista. Il cinema della città, in questi anni di transizione, aveva raggiunto una popolarità tale che il Cinema City era riuscita a portarlo a livelli ancora più alti, al fine di soddisfare le esigenze di mercato e di alleggerire gli animi incerti del popolo, in quel periodo segnato dalla forte tensione e ambiguità politica.

La casa cinematografica, grazie a importanti investimenti, riuscì a impadronirsi di gran parte della produzione dell’epoca, dettando l’estetica e il contenuto dei film, ormai divergenti rispetto a quelli New Wave usciti fino a quel momento. Una grossa somma di denaro venne per esempio versata dall’azienda per il film Guǐ mǎ zhì duō xīng 鬼马智多星 *All the Wrong Clues*, un famoso poliziesco, in cui un investigatore privato (Yoho) e un ispettore (Robin) uniscono le loro forze contro un famigerato mafioso (Ah Capone), che sta complottando per estorcere a un vecchio milionario le sue azioni e obbligazioni di grande valore.

---

<sup>12</sup> Clifton Ko, Xinyidai “The Debates about the New Wave”, No. 94, 10 August 1979, p.14

<sup>13</sup> “Mainstream” è un termine utilizzato soprattutto in ambito artistico per indicare la corrente più seguita dal grande pubblico. La parola può essere anche usata con un fine dispregiativo per indicare un prodotto che si allontana da uno più autoriale, e che asseconda molto più il gusto commerciale.

<sup>14</sup> Il Cinema City, conosciuto anche sotto il nome di Cinema Capital Entertainment fu una compagnia specializzata nel cinema di Hong Kong. La società è stata fondata nel 1979 dagli attori Raymond Wong, Karl Maka e Dean Shek. Ha avuto grande successo per tutti gli anni Ottanta, ma a partire dagli anni Novanta iniziò ad avere diversi problemi finanziari che la portarono al declino.

Per la promozione del film, utilizzando “an Aggressive Approach”<sup>15</sup>, vennero investiti dall’azienda un 1 milione di dollari, cifra abbastanza cospicua. La politica aggressiva dell’azienda determinò una situazione in cui tutti gli altri film, prodotti dalle diverse case cinematografiche, trovarono difficilmente spazio nei cinema. La pratica poco corretta dell’azienda, fece scomparire quasi completamente le produzioni indipendenti, comprese quelle della New Wave.

Si deve inoltre al Cinema City l’invenzione del cosiddetto “Supergenere” di Hong Kong: un tipo di cinema unico e sperimentale, basato su un intrattenimento che univa tradizione cinese classica e gran parte delle novità relative al Cinema Hollywoodiano, da cui venne ripresa soprattutto la moda di inserire nei cast star nazionali per accaparrarsi più pubblico possibile e l’utilizzo di strategie promozionali ben definite con l’investimento di ingenti somme di denaro per la pubblicità e il marketing.<sup>16</sup> Queste, a loro volta, comportarono però una perdita di valore del film.

La formula teorica del “Supergenere” prevedeva inoltre la divisione del film in 9 parti, ognuna composta da 10 minuti. Il regista doveva calcolare con cura la “consecutio temporum” delle diverse parti e soprattutto saper dosare 3 elementi alla base del genere: effetti speciali, azione e battute. Stabilito questo si poteva allora ufficialmente procedere con la formulazione della trama. Il fine di questo meccanismo prevedeva che i tre elementi dovessero convivere in armonia nel film seguendo il principio di “rise-hold-twist-close”. In tutte le parti era obbligatorio inserire gag, scontri e effetti speciali, in modo da intrattenere più pubblico possibile.<sup>17</sup>

Una struttura del genere, se da una parte garantiva l’attenzione del pubblico, facendolo uscire dalla sala soddisfatto, dall’altra non lasciava niente a livello di sensazione e emozioni, che invece avevano contraddistinto molti film New Wave.

Dopo un periodo di riluttanza, molti talenti appartenenti alla New Wave, finirono inclusi nei progetti dell’azienda arrivando ad abbracciare il gusto e i contenuti che essa sponsorizzava. Al suo interno compaiono i nomi di: Tsui Hark, Dennis Yu e Yuen Woo-ping, i cui film sotto l’ala protettrice dell’illustre casa cinematografica non ottennero grande successo. Tuttavia, nel 1984, anche per far concorrenza al monopolio del Cinema City, ci fu l’entrata in scena di un’altra casa cinematografica: la Diànyǐng gōngzuò shì 电影工作室 Film Workshop Co. Ltd, fondata da Tsui Hark, esponente New Wave, e dalla moglie Nansun Shi, famosa imprenditrice cinematografica.

Il filone dei film si differenziava da quello della Cinema City, le pellicole erano più ricercate, incentrate molto spesso sulla spettacolarità e gli affetti speciali, dimostrando una valida alternativa e concorrenza alla Cinema City.

La nuova casa cinematografica si distinse in particolare per la produzione di film di gangster, in cui venne sviluppato un livello di violenza estremo capace di mantenere attiva per lungo tempo l’attenzione dello spettatore.

I film prodotti dalla Film Workshop permisero di esprimere molto bene le paure e le ansie di Hong Kong e dei suoi registi attraverso il caos che regnava nella città in quegli anni di transizione e insicurezza politica, dove sia i gangster che i poliziotti diventano eroi coinvolti in una lotta comune per salvare il destino di Hong Kong e ripristinare un senso di identità che in quegli anni di transizione politica veniva a mancare.

---

<sup>15</sup> Jiao Xiongping, *Xianggang dianying fengmao* 香港电影风貌, 1975–1986 (A View of Hong Kong Cinema, 1975–1986). Taipei Times Press. May 1987, p. 161.

<sup>16</sup> Leonardo Gliatta, *Wong Kar-wai*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, cap.1, pag. 6.

<sup>17</sup> Cheuck Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, *Intellect Books Ltd*, Bristol, UK, Cap. 1, 2008.

La casa cinematografica rese noti registi come John Woo e Chin Siu-Tung. È proprio dalla collaborazione tra la Film Workshop e il regista John Woo che si deve l'uscita di un film cult che avrebbe influenzato profondamente non solo il cinema di Hong Kong ma anche quello occidentale. Il titolo è Yīngxióng běn sè 英雄本色 *A Better Tomorrow*, venne prodotto con un budget molto limitato e arrivò nelle sale con una promozione praticamente inesistente. Nonostante questo batté ogni record di incassi nella città di Hong Kong e in breve tempo divenne famosissimo in tutta l'Asia. Ebbe così tanto successo che dal primo film vennero prodotti anche un sequel Yīngxióng běn sè 英雄本色 II *A Better Tomorrow II* (anch'esso girato da John Woo) e di un prequel Yīngxióng běn sè 英雄本色 III *A Better Tomorrow III* (diretto da Tsui Hark). Alla fine degli anni ottanta non vennero meno gli stimoli e nuove sperimentazioni che diedero vita ad una nuova generazione di registi passati alla storia con il nome di "Second New Wave".

L'illustre etichetta assegnata a questi nuovi registi è dovuta al fatto che come i predecessori si allontanarono dalle forme di cinema sponsorizzate dalle grandi case cinematografiche dell'epoca e portarono avanti un processo di sperimentazione cinematografica che era stata avviato solo dai registi della prima ondata.

Anche il loro cinema fu caratterizzato dal tema ricorrente della preoccupazione e dell'ambiguità, legata al futuro politico e sociale della colonia che aveva appena concluso le trattative per il lungo passaggio di proprietà dalla Corona Inglese al Partito Comunista Cinese.

I registi più importanti del movimento furono Guānjǐnpéng 关锦鹏 Stanley Kwan, Liúguóchāng 刘国昌 Lawrence Ah Mon, Luōzhuōyáo 罗卓瑶 Clara Law, Zhāngzhǐliàng 张之亮 Jacob Cheung e Wángjiāwèi 王家卫 Wong Kar-wai. In particolare quest'ultimo, in auge soprattutto alla fine del decennio, è stato l'esponente che più di tutti si è contraddistinto per aver portato avanti un'estetica unica lontana dai canoni precedentemente esplorati.

La sua più grande qualità fu infatti l'unione di generi diversi e la capacità di trascinare lo spettatore all'interno di un ambiente unico, grazie ad un intelligentissimo uso delle immagini.<sup>18</sup>

Il film che più rappresenta l'estetica di Wong Kar Wai è probabilmente Āfēi zhèng zhuàn 阿飞正传 (*Days of Being Wild*) del 1991. Ambientato nella Hong Kong degli anni Sessanta, racconta in sintesi la storia di Yuddy giovane playboy che vive assieme a una prostituta, sua madre acquisita, la quale lo informa dell'esistenza della madre naturale, di cui si metterà in cerca.

Questo nuovo fronte di registi, compresi quella della prima New Wave, continuò a produrre film fino alla fine del XX secolo e agli inizi del XXI secolo.

La completa acquisizione di Hong Kong da parte della Cina, portò ad un crollo di produzioni autoctone, e lasciò spazio a produzioni molto influenzate dal gusto americano. Il cinema della città, inoltre, si lasciò troppo abbandonare alla volontà di accontentare il mercato globale, rinunciando a gran parte dell'originalità che era riuscita creare negli anni precedenti. Molti dei registi, tra cui quelli appartenenti alla New Wave hanno cercato per la produzione dei loro film capitali e produttori esteri che supportassero le idee per i loro film, vista la sfiducia che ormai nutrivano verso la patria.<sup>19</sup>

## 1.2 Tematiche e caratteristiche della corrente

La cosa che secondo me risulta più interessante della corrente New Wave è che riuscì a segnare non solo un nuovo cambiamento dal punto di vista cinematografico, ma si fece

---

<sup>18</sup> Leonardo Gliatta, *Wong Kar-wai*, Dino Audino Editore, Roma, 2004

<sup>19</sup> CHEUK Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect Books Ltd, Bristol, UK Cap. 1, 2008.

portatrice anche di un nuovo assetto culturale di profonda importanza per Hong Kong, portando a conclusione un processo di localizzazione tematica che non era apparso così netto nei film degli anni precedenti.

La New Wave porta con sé una produzione cinematografica che ruota intorno alla “vita” di Hong Kong, arrivando alla nascita di un tipo di cinema diverso ed unico, distante rispetto a quello offerto dalle altre nazioni. Questo fu in particolare dovuto al brusco processo di “desinizzazione” a cui la città era andata incontro negli anni passati sotto il controllo della corona Britannica, che contribuì alla formazione di una identità ambigua e instabile, che si rifletté anche sul modo di vedere e soprattutto di rappresentare la città..

Il tema della localizzazione, non entrò a far parte delle caratteristiche del cinema della New Wave in maniera volontaria, ma in modo del tutto naturale e involontario. Il motivo si riconduce al fatto che venne sviluppato da una generazione di registi nata e cresciuta ad Hong Kong, che ovviamente sentì l’esigenza di parlare e trattare attraverso la propria soggettività quello che stava vivendo la città in quel periodo. E’ proprio questa naturale esigenza che ha condotto a considerare la nascita della New Wave come la testimonianza della fine dell’influenza culturale della Cina nei confronti di Hong Kong, e l’inizio di un processo creativo volto a trattare le complessità e le contraddizioni esclusivamente legate alla città cantonese, come città-stato indipendente.

La maggior parte di registi, infatti, cercò di porre l’attenzione su esperienze locali e su tematiche sociali legate esclusivamente alla città, riuscendo a dare voce anche a quelle classi sociali che fino a quel momento non avevano avuto dei rappresentanti.

Uno dei temi più importanti legati all’aspetto della localizzazione è quello dell’immigrazione. Nel 1980 Hong Kong si trovò ad affrontare un massiccio processo di “brain drain” verso l’occidente che venne però colmato negli anni successivi da un influsso legale e illegale di migranti dalla Cina e da altri stati vicini. Nel corso di questo processo, mentre il governo di Hong Kong si trovava nella difficile condizione di dover gestire questa esagerata ondata migratoria, successe che proprio i migranti iniziarono ad avere un ruolo centrale all’interno di molti film.<sup>20</sup>

La regista di origine vietnamite di Ann Hui, fu tra tutti i rappresentanti della New Wave quella che più esplorò a fondo l’ambivalenza alla base della figura del migrante (anche per la sua vita e le sue esperienze vissute).

Lo fece in modo impeccabile nella sua "Trilogia Vietnamita", formata da il documentario televisivo *Below the Lion Rock: The Boy from Vietnam* (1978), e i due film *The Story of Woo Viet* (1981) e *Boat People* (1982), in cui lo stato di ansia e le sensazioni provate in quegli anni dalla popolazione di Hong Kong sono denunciate attraverso l’esperienza di un persona che arriva nella città da un altro paese, portando con sé il trauma della guerra vissuta sotto un regime autoritario.

Non solo per Ann Hui, anche nei film di Allen Fong, altro esponente New Wave, il tema della migrazione assume un ruolo importante. Gli Stati Uniti in particolare diventano un simbolo e un termine di paragone per riferirsi alla condizione migratoria che riguardava Hong Kong in quel periodo, diventando un luogo che incarnava il desiderio di vita migliore e la necessità di scappare dalla condizione presente.

Il primo film di Allen Fong, *Fùzǐ qíng* 父子情 *Father and Son*, parla di un padre che fa di tutto pur di garantire un futuro dignitoso al figlio, che però non ne vuole sapere di avere un'educazione formale. Dopo vari tentativi l'unica speranza sembra essere farlo studiare all'estero, facendo sposare la sorella con un uomo ricco in grado di sponsorizzare gli studi del fratello maggiore. Il film usa gli Stati Uniti come luogo ideale per fuggire dallo status quo e

---

<sup>20</sup> Vivian P.Y. Lee “The Hong Kong New Wave, A Critical Reappraisal”, *The Chinese Cinema Book*, January 2011 p.132

come referenza simbolica per mettere in evidenza il contrasto tra la “madrepatria”, luogo negativo di fatica economica, assenza di mobilità sociale e conflitto generazionale, e “altrove”, che diventa invece una terra piena di opportunità dove è possibile sognare un futuro migliore.

La diversa concezione di immigrazione rispetto a quella della “Trilogia Vietnamita” di Ann Hui diventa abbastanza esplicita. In *Father and Son*, la migrazione è vista come qualcosa di positivo, il luogo verso il quale i migranti sono diretti diventa sede per sconfiggere le difficoltà che troviamo all’interno del nostro paese di nascita, nei film di Ann Hui l’esodo non sembra avere lo stesso fascino, la condizione a cui vanno incontro i migranti all’arrivo nel paese ospitante è infatti molto simile a quello lasciato.

Il tema della migrazione assume ancora un diverso significato nei film di un altro regista New Wave, Yim Ho. Nel suo film *Sì shuǐ liúnián 似水流年 Homecoming*, egli racconta la storia di una donna che torna in Cina per visitare i suoi amici di infanzia. Nel film è evidente il contrasto tra la città di Hong Kong, pienamente al passo coi tempi e urbanizzata, e la Cina rurale che, nonostante l’arretratezza, diventa invece simbolo di innocenza e tranquillità. Anche in questo caso il luogo di destinazione dell’immigrazione, Hong Kong, non viene visto pieno di opportunità come l’America di Allen Fong, ma un posto da dove fuggire il prima possibile per ritornare nel luogo natio, percepito rifugio di tranquillità e serenità.

Un altro tema che si lega alla localizzazione, dove ancora una volta è possibile toccare con mano quanto la politica e le vicende avessero reso unico e indipendente l’ambiente e il cinema di Hong Kong è quello che P.Y. Lee nel suo saggio *The Hong Kong New Wave. A Critical Reappraisal* chiama il “City in Flux”.<sup>21</sup>

Tra i maggiori autori New Wave ci furono coloro che si distinsero nella regia di film d’azione. I nomi più influenti sono Tsui Hark e John Woo, famosi da una parte per esser stati tra i primi ad aver assecondato il gusto “mainstream”, dall’altra per aver portato delle grosse innovazioni all’ambiente del cinema di azione, che rimasero un punto fermo per diverso tempo.

Sebbene i loro film si basino su un genere diverso da quello delle pellicole analizzate nel paragrafo precedente, si riscontra anche in questi una certa crisi di coscienza legata alla situazione transitoria che stava vivendo Hong Kong. La sensazione viene trasmessa in questo caso “Through an action aesthetics underscored by a vision of the city where existence is in a perpetual stage of flux (Attraverso un’estetica dell’azione sottolineata da una visione della città in cui l’esistenza è in perpetuo stadio di flusso)”.<sup>22</sup>

Ciò appare per la prima nel film *Encounter-1 Kind* di Tsui Hark (1980); il film in breve racconta la storia di quattro gangster e dei loro problemi con la polizia locale e alcuni ex soldati americani immischiati con affari legati ad una banca giapponese.

La Hong Kong rappresentata nel film sembra essere completamente governata da una situazione di caos: sparatorie, uccisioni, crimini giovanili scandiscono con un ritmo veloce la quotidianità della città, che sembra essere governata da un continuo “Stage of Flux”.<sup>23</sup>

L’intenzione di Tsui Hark era proprio quella di girare in posti inospitali della città per dare l’idea di un territorio insicuro, in cui la sensazione di casa/sicurezza sembra essere completamente assente.

Rilevante fu anche la breve collaborazione tra Tsui Hark, in veste di produttore e John Woo, come regista. Dal loro lavoro nacque il famosissimo *A Better Tomorrow*, che segnò in positivo la carriera di John Woo. Il film, contraddistinto dall’ispirazione estetica del regista per i film di arti marziali, gli spaghetti western e i film di gangster di Hollywood, descrive Hong Kong

---

<sup>21</sup> Ivi p.134

<sup>22</sup> Chris Berry and Marry Farquhar, “China on Screen : Cinema And Nation”, *Hong Kong University Press*, 2006, p.158

<sup>23</sup> Vivian P.Y. Lee “The Hong Kong New Wave, A Critical Reappraisal”, *The Chinese Cinema Book*, January 2011 p.134

come una città completamente senza speranza, priva di leggi e in mano alla criminalità da dove non sembra emergere un eroe dotato di principi giusti che sia in grado di salvarla.

Come viene scritto da Weiqing Sun e Bo Zhang nel saggio “*A Study on the Aesthetic Style of Hong Kong Film in the New Wave Movement*”<sup>24</sup> oltre a raccontare una semplice storia, i film hanno tutti uno stile personale e restituiscono agli spettatori un’esperienza completamente diversa rispetto alle pellicole del periodo precedente, basate molto spesso sulla standardizzazione di canoni e contenuti ben definiti, difficilmente dipendenti dalla soggettività e il gusto del regista.

Nei film New Wave invece, difficilmente avviene questo processo, i protagonisti vengono approfonditi dal punto di vista psicologico e vengono create le condizioni, all’interno della storia, per descriverli e mostrarli in tutte le loro sfaccettature caratteriali. Lo spettatore può rivedersi ed entrare in empatia con il loro modo di pensare a seconda di come reagiscono alle vicende che sono costretti ad affrontare, i problemi che sono tenuti a risolvere. I film New Wave sono colmi di vicende problematiche, nelle quale identificarsi.

Prendiamo per esempio i film argomento di questa tesi. Tutti e tre girati dalla regista New Wave Ann Hui e tratti dalle storie della scrittrice cinese, Zhang Ailing. In ogni storia i personaggi principali riscontrano delle difficoltà o dei problemi da dover affrontare o risolvere. Bai Liusu, protagonista del primo film *Love in a Fallen City* deve trovare il modo di fuggire da una famiglia che ancora la tiene legata a principi tradizionali ai quali lei non si sente per niente vicina e quando ci riuscirà, dovrà riuscire a conquistare un uomo, Fan Liuyuan, che la corteggia in modo ambiguo e sembra non volerla sposare.

In *Eighteen Springs*, film del 1995, la protagonista subisce uno stupro da parte del marito della sorella e sarà costretta a rinunciare all’amore della persona di cui è innamorata.

Il terzo film, *Love after Love*, affronterà la vicenda amorosa di una donna costretta a subire numerosi tradimenti da parte del partner da cui però non riuscirà mai a separarsi veramente.

Ogni storia a seconda del finale più o meno positivo, racconta di vicende umane e di sentimenti con cui qualsiasi spettatore può rivedersi e rimanere legato, oltre a denunciare la realtà femminile: donne inserite in un processo di modernità ma ancora strettamente vincolate ad una realtà retrograda di cui pagano le conseguenze direttamente sulla propria pelle.

La regista non a caso ha scelto queste tre storie: Zhang Ailing è molto famosa per la capacità di rappresentare gli sconvolgimenti interiori e i diversi aspetti che legano i rapporti umani. Rappresentare i suoi romanzi significava riconoscere di avere le capacità tecniche di mettere su pellicola contenuti profondi e psicologici, cosa che è riuscita pienamente grazie all’abilità e la genialità della regista e, naturalmente, alla spinta innovativa e avanguardista della corrente New Wave che ha portato a sdoganare nuove tematiche e contenuti.

Aldilà delle nuove tematiche affrontate e della rottura nei confronti del cinema del passato, la maggior parte dei registi della New Wave di Hong Kong, sviluppò il proprio cinema anche per fini commerciali e con l’obiettivo di intrattenere un vasto pubblico.

Lo testimonia Tsui Hark in un’intervista in cui dichiara che i suoi film, sebbene abbiano caratteristiche diverse rispetto ai precedenti, erano stati girati per l’intrattenimento del pubblico ed erano stati pensati, non solo per esigenza di espressione personale, ma anche in relazione al gusto del mercato.<sup>25</sup>

Dello stesso pensiero era un altro regista New Wave: Yim Ho, il quale cercava continuamente una via per poter unire all’interno dei film la sfera dell’intrattenimento e quella più artistica.

---

<sup>24</sup> Sun, W. Q., & Zhang, B. (2020). A Study on the Aesthetic Style of Hong Kong Film in the New Wave Movement, *Open Journal of Social Sciences*, 8, p.53-60.

<sup>25</sup> Wong Ho-yin. ‘Tsui Hark— an Ordinary Glutton for Work.’ *City Entertainment*. No. 400. 11 August 1994, p. 27.



Entrambi furono guidati dal principio del "Only when one can survive can one talk about a better and more meaningful way to survive" (Solo quando si riesce a sopravvivere si può parlare di un modo migliore e più significativo per restare in vita")<sup>26</sup>: la frase intende spiegare che l'intrattenimento è alla base del cinema dei registi per mantenere vivo l'interesse nei confronti del cinema, rendendolo un elemento fondamentale per farlo sopravvivere. Yim Ho e Tsui Hark non furono gli unici, la maggior parte dei registi New Wave decise di dare importanza a questo elemento, cercando di non tralasciare allo stesso tempo però la parte progressista e originale del loro lavoro. Anzi la loro bravura molto spesso coincise in diverse occasioni con il saper utilizzare le arti visive in modo magistrale, riuscendo a far convivere lo stile commerciale con il loro gusto personale.

Tra di esse è giusto menzionare l'idea di "camera stylo" profetizzata e tramandata loro dalla *Nouvelle Vague* francese.

La teoria venne teorizzata da Alexandre Astruc, regista, sceneggiatore e critico cinematografico, in articolo del marzo 1948 pubblicata sull'*Ecran Francaise* con il titolo *Naissance d'une Nouvelle Avant-garde: la Camera Style*. All'interno dell'articolo il regista recriminava quanto il cinema dell'epoca fosse ancorato ancora a principi arretrati e tecniche di ripresa standardizzate.<sup>27</sup> Il nuovo stile aveva invece l'obiettivo di allontanarsi da questi dogmi e rendere il film molto più soggettivo e personale, in grado di mettere in scena l'identità e il modo di vedere la realtà da parte del regista, così come lo scrittore o il poeta riuscivano attraverso la penna a mettere per scritto le idee e la propria realtà. Si presumeva perciò che il regista avrebbe dovuto utilizzare la telecamera, come una vera e propria penna, in grado di rendere perfettamente le impressioni e i pensieri dei propri personaggi. Nell'ambiente circolava anche l'idea progressista che il film avrebbe molto presto preso il posto del romanzo come intrattenimento popolare. Questo ovviamente non avvenne mai il romanzo e il film rimasero due prodotti sotto molti aspetti differenti. Il film sebbene molto efficace nella rappresentazione di ambienti, si dimostrò insufficiente nella resa dei pensieri e nella rappresentazione della parte interiore dei personaggi e di quanto invece il romanzo basato solo ed esclusivamente sulla parola e non sulle immagini riesca a dire molto di più riguardo la parte interiore dei personaggi. Un esempio plausibile, che analizzeremo più a fondo nei capitoli successivi è il film di Ann Hui, *Love in a Fallen City*, basato su una novella di Zhang Ailing.

La regista stessa ha ammesso che l'errore più grande commesso fosse stato l'aver creduto di poter rendere attraverso il film le stesse sensazioni dei personaggi del libro, arrivando addirittura a inserire gli stessi dialoghi del libro all'interno del film. Capirà poi l'errore nel film successivo *Eighteen Springs*, in cui darà molto più spazio alle proprie conoscenze cinematografiche per rendere i pensieri e le sensazioni dei personaggi e migliorerà gli errori commessi nel film precedente.<sup>28</sup>

L'insorgere di questa nuova corrente cinematografica, come si può pensare, sconvolse il mondo della critica cinematografica più tradizionalista, e tra gli esperti cominciarono a serpeggiare diverse opinioni.

Il primo a parlarne fu Leung Nong Kong in un discorso pronunciato nell'edizione dell'Hong Kong Film Festival del 1979, proprio quando il movimento incominciava a prendere piede. Nel discorso si pone la questione se la New Wave sarebbe stata in grado di creare una vera e propria

---

<sup>26</sup> CHEUK Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect Books Ltd, Bristol, UK, 2008 p.18

<sup>27</sup> Giorgio De Vincenti, Astruc Alexandre, *Enciclopedia del Cinema Treccani*, 2003

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alexandre-astruc\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alexandre-astruc_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

<sup>28</sup> Biennale Channel "77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

“frattura” dal cinema del passato o se si sarebbe semplicemente limitata ad aprire nuove prospettive.<sup>29</sup>

A questa domanda, i critici hanno dato risposte diverse. Alcuni non credevano giusto interrogarsi se la New Wave avesse la capacità di creare una rottura nei confronti del passato, perché ciò avrebbe preteso la completa negazione, qualità e evoluzione del cinema degli anni precedenti e, di conseguenza, avrebbe messo in dubbio la validità dell’industria cinematografica.

Altri sostenevano invece che il vero cambiamento fosse solo in ambito televisivo e con il cinema il processo si fosse interrotto.<sup>30</sup>

Altri ancora invece consacravano l’importanza di questi nuovi registi definiti come veri e propri profeti e baluardo per le nuove generazioni. Infine, un gruppo vasto riteneva che con la New Wave non fosse avvenuta una rottura nei confronti del passato, ma semplicemente un progresso rispetto ai canoni del cinema precedente.

Aldilà delle diverse opinioni fu chiaro in quegli anni che la New Wave era diventato tema su cui dibattere all’interno dei diversi quotidiani e nei vari festival cinematografici.

Fin dall’inizio i lavori di questi registi apparirono un prodotto dotato di una sensibilità del tutto innovativa.

Porsi tutte queste domande e avere tutte queste diverse teorie è giusto, ma come riporta l’autore del libro *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)* “They should not be too idealistic non dovrebbero essere troppo idealistiche o risulterebbero troppo irreali e perciò impraticabili”.<sup>31</sup> I registi New Wave, dice giustamente l’autore del libro, rappresentarono sì un cambiamento nei confronti del passato, ma non essendo ne’ premeditato ne’ voluto, si tende a pensare che questo grande mutamento sia stato anche diretta conseguenza dell’evoluzione della società. Inoltre i registi avevano accumulato esperienze diverse che potevano riversare anche nei film.

---

<sup>29</sup> Leung Nong-kong ‘Has “the New Wave” of Hong Kong Cinema Come into Existence?’ *Hong Kong Cinema* ‘79. 3rd Hong Kong International Film Festival. 25 June 1979, pp. 9-11

<sup>30</sup> Liu Wing-leung and Law Wai-ming. ‘Re-Evaluation of the New Cinema’. *City Entertainment*. No. 63. 25 June 1981, p. 14

<sup>31</sup> Vvian P.Y. Lee “The Hong Kong New Wave, A Critical Reappraisal”, *The Chinese Cinema Book*, January 2011

## 2. 许鞍华 ANN HUI

### 2.1 Biografia

Nonostante ci siano dei temi e dei contenuti comuni nel cinema della New Wave, esso è strettamente legato alla biografia e alla personalità dei singoli registi, che, in maniera del tutto originale rispetto al passato, mettevano all'interno della propria produzione una certa soggettività legata alla sfera personale.

Una di questi è Ann Hui, di cui, in questo capitolo, analizzeremo la biografia e cinematografia. La regista, il cui nome completo è Hui On-Wah Xǔ'ānhuá 许鞍华, è nata ad 鞍山 Anshan, nella provincia del Liaoning 辽宁, nel 1947.

Passa gran parte della sua infanzia a Macao e si trasferisce ad Hong Kong per frequentare l'università, dove si laurea in inglese e in letterature comparate. Dopo il periodo universitario si allontana per studiare cinema a Londra, più precisamente alla London Film School. Ritornata ad Hong Kong, non inizia subito a lavorare in ambito cinematografico, ma trova lavoro nella televisione locale TVB(Diànshì guǎngbò yǒuxiàn gōngsī 电视广播有限公司 Television Broadcasts Limited)<sup>32</sup>, la prima stazione televisiva commerciale nata ad Hong Kong, dove le viene dato il ruolo di direttrice di sceneggiatura. Inizia qui a girare i primi documentari e a lavorare su alcuni episodi di serie tv.

Nel 1978 dalla TVB si sposta alla RTHK(Xiānggǎng diàntái 香港电台 Radio Television Hong Kong) per girare alcuni episodi della serie Shīzi shānxià 狮子山下 *Below the Lion Rock*. Nello stesso anno decide poi di lasciare il settore televisivo per entrare in quello cinematografico e nel 1979 dirige il suo primo film, Fēng jié 疯劫 *The Secret*, che rappresenta il vero punto di partenza della sua carriera cinematografica.

Nella prima parte della sua carriera, la grande prolificità che le viene attribuita è derivata anche dal fatto che fosse normale, quasi per contratto, girare un film all'anno, come ha raccontato la regista stessa, affermando che durante la fase di post produzione di un film era già alle prese con lo script di un altro. Quando iniziò a girare film, era inoltre molto più importante mantenere alta la velocità di produzione, perché rispetto ad oggi c'era molta meno attenzione verso la qualità del prodotto e il regista se voleva mantenere alta la sua notorietà doveva girare molti film.<sup>33</sup> Tra i registi della New Wave, Ann Hui ha girato più film in assoluto ed è sempre stata molto apprezzata per la grande prolificità del suo lavoro, che ha sempre mantenuto una qualità cinematografica molto alta. Durante il discorso di presentazione in occasione della vittoria del Leone D'oro alla carriera alla 77° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia il direttore Alberto Barbera l'ha definita:

*“Uno dei primi registi della scena hongkonghese a unire materiale documentario al cinema di finzione. Pur prestando attenzione anche all'aspetto commerciale del cinema e*

---

<sup>32</sup> TVB acronimo di Television Broadcast Limited, è una società operante nel settore delle telecomunicazioni e della trasmissione televisiva con sede a Hong Kong, è stata fondata nel luglio del 1965 da Sir Run Run Shaw insieme a Sir Douglas Clague e Harold Lee Hsiao-wo. TVB è noto principalmente per la trasmissione di serie televisive drammatiche. È considerata l'emittente più importante a Hong Kong e una delle prime reti televisive ad aver creduto nella qualità dei registi New Wave. (Chris Wood, When Hong Kong Was a Colour TV Pioneer, *South China Morning Post*, 26 November 2016 <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/short-reads/article/2048985/when-hong-kong-was-colour-tv-pioneer>)

<sup>33</sup> Singapore International Film Festival, In Conversation with Ann Hui and Man Lin Chung", You Tube, 2020, <https://youtu.be/FT-7lyGwm5k>

riuscendo a riscuotere ampio successo di pubblico, il cinema di Ann Hui non ha mai abbandonato la prospettiva autoriale. Nel suo cinema ha sempre mostrato particolare interesse per le vicende umane e sociali, raccontando con sensibilità ma anche con la raffinatezza dell'intellettuale, storie individuali che intrecciano temi sociali importanti quali quelli dei rifugiati, degli emarginati e degli anziani. In modo pionieristico, il suo linguaggio e la sua peculiare impronta visiva non solo hanno saputo cogliere gli aspetti più specifici della città e dell'immaginario di Hong Kong ma hanno anche saputo trasporli e tradurli in una prospettiva universale.”<sup>34</sup>

## 2.2 Cinematografia

L'esperienza lavorativa che la regista ebbe in televisione lasciò una traccia nelle sue produzioni successive, influenzando notevolmente la sua cinematografia. Numerosi critici, infatti, sostengono che ci sia un filo conduttore tra la realtà televisiva e cinematografica.<sup>35</sup>

Molti argomenti che la regista ha affrontato all'inizio della sua carriera sono infatti ripresi e approfonditi successivamente quando avverrà il passaggio alla pellicola. Un esempio di questo percorso è quello tra Hú yuè de gùshì 胡越的故事 *The Story of Woo Viet*, film del 1981, e *The Boy From Vietnam*, episodio della serie televisiva *Below the Lion Rock* trasmessa nel 1978. I due prodotti, sebbene cronologicamente distanti e trasmessi da un mezzo di comunicazione differenti, risultano molto simili nei temi e nella trama. *The Story of Woo Viet*, racconta la storia di un ragazzo chiamato Woo Viet, che vuole scappare dal Vietnam e raggiungere gli Stati Uniti. Prima di raggiungere la destinazione desiderata è costretto però a fermarsi a Hong Kong, dove spera di fare richiesta per il visto americano. Nel campo profughi in cui viene ospitato scopre che molti dei suoi connazionali spariscono in circostanze molto strane per mano di agenti speciali che operano in incognito all'interno del campo. Il protagonista, decide così di scappare con un passaporto giapponese, dopo avere ucciso un giapponese che aveva tentato alla sua vita. Prima di partire è costretto a seguire delle lezioni di giapponese per giustificare il possesso del passaporto, qui incontra Chan Thahn, di cui si innamorerà e con cui deciderà di intraprendere il viaggio per raggiungere gli Stati Uniti. Durante il percorso però vengono fermati nelle filippine, a Manila, dove Chan Thanh viene costretta a rimanere per fare la prostituta. Woo Viet, ormai innamorato della ragazza decide di rimanere a Manila per salvare la ragazza. *The Boy From Vietnam*, racconta invece l'arrivo a Hong Kong e il suo adattamento, tra mille peripezie, alla vita della città. A completare la trilogia dedicata al Vietnam sarà il film del 1982, Tóubèn nù hǎi 投奔怒海 *Boat People*, girato al termine della rivoluzione in Vietnam. Al centro della vicenda c'è un rinomato fotografo giapponese conosciuto sotto il nome di Akutagawa, il quale dopo aver assistito alla Liberazione di Saigon ritorna in Vietnam dopo tre anni. Egli spera di poter fotografare i cambiamenti positivi della città avvenuti sotto la direzione del nuovo partito, ma ben presto scopre che di fatto tutto quello che aveva immaginato non è avvenuto. Per buona parte del viaggio viene scortato da una guida che gli fa visitare dei luoghi prestabiliti. Riesce a comprendere la dura realtà che lo circonda solo grazie all'amicizia con Cam Nuong, una ragazza del posto, che gli mostra che cosa significa vivere veramente sotto la dura stretta del Partito Comunista. Le persone, infatti, non sono messe nella condizione di vivere in maniera libera, bensì sono

---

<sup>34</sup> Nell'edizione del 2020 Il Leone D'oro alla carriera è stato attribuito alla regista e all'attrice Tilda Swinton. LA decisione è stata presa da Cda della Biennale di Venezia, che ha fatto propria la proposta fatta da Direttore della Mostra Alberto Barbera. Al momento della premiazione la regista ha dichiarato: “Sono davvero felice di ricevere questa notizia e sono onorata per il premio! Sono così felice che non riesco a trovare le parole. Spero solo che nel mondo tutto volga presto per il meglio e che ognuno possa sentirsi di nuovo felice come io mi sento in questo momento.”

<sup>35</sup> CHEUK Pak Tong, Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000), *Intellect Books Ltd*, Bristol, UK, 2008 p.54

costrette ad abitare in certe zone della città a seconda del loro status sociale. Pur controllando le loro vite, però, il Partito non garantisce a tutti sostegno sufficiente per vivere, tanto che anche la madre della ragazza non ha altra alternativa che prostituirsi, così come il fratello, costretto lavorare in una miniera d'acciaio dove poi morirà a causa di una bomba inesplosa. Alla fine, il protagonista riesce in qualche modo a salvare la ragazza permettendole di fuggire dal paese e offrendole così la possibilità di costruirsi una vita differente. Questo film è considerato dalla critica uno dei migliori lavori realizzati dalla regista.

Durante il periodo in cui lavora per la televisione Ann Hui produce una serie di documentari come *Wonderful*, quattro episodi della serie *CID: murder*, due della serie *Social Workers* e un episodio della serie *Dragon, Tiger, Panther*.

Quando lascia la TVB, sempre in ambito televisivo, dirige 6 storie drammatiche (drama) per la commissione indipendente contro la corruzione e dopo essere entrata nel RTHK, altra rete televisiva locale, gira tre episodi della serie intitolata *Below The Lion Rock*, i cui temi ricompariranno nei film *The Story of Woo Viet* e *The Boat People*.

Il suo esordio nel mondo cinematografico è *The Secret* (1979), film seguito da *The Spooky Bunch* (1980). Il primo è un thriller pieno di suspense, girato nel vecchio e tetto Western District, noto per i suoi palazzi logori e per gli strani rituali religiosi che si svolgono all'interno delle vie del distretto.

Il secondo è invece un "ghost movies" mescolato a elementi di comicità. Non mancano anche qua elementi folkloristici legati alla tradizione: anime possedute, donne sciamane, amuleti magici, altari rituali ecc. Il film parla di una compagnia d'opera cantonese giunta sull'isola Cheung Chau per esibirsi di fronte a un ricco signore, il quale vuole far sposare suo nipote Dick con la star della compagnia, Ah Gee.

Appena arrivati, la compagnia viene ostacolata da uno spirito femminile, Catshit, che si rivela essere il precursore di un intero esercito di spiriti. In questo film, come in quello precedente, la regista tenta di fare esperimenti con il linguaggio cinematografico mescolando all'interno di un film generi diversi. La novità principale rispetto ai film della generazione precedente consiste nell'inserire molte meno immagini macabre e paurose, per sostituirle con aspetti della commedia a loro volta mischiati a suspense e romanticismo.

Altri due film sui quali non si può sorvolare per ricostruire e comprendere la carriera dell'autrice sono *Love in a Fallen City* (1984) e *Shū jiàn ēn chóu lù* 书剑恩仇录 *Romance of the Book and Sword* (1987). Entrambi sono caratterizzati da un'atmosfera nostalgica nei confronti del passato. Il primo si basa su un racconto di Zhang Ailing e narra la storia d'amore tra una donna divorziata, Bai Liusu 白流苏 e Fan Liuyuan 范柳原, un uomo scapolo presentatole da un'amica di famiglia. Tutta la storia è ambientata a Hong Kong durante la guerra sino-giapponese, evento tragico che fa da sfondo alla storia. Il secondo è tratto da un libro di Jin Yong 金庸, famoso scrittore di opere di arti marziali. L'ambientazione e il momento storico sono completamente diversi rispetto al film precedente. Il protagonista è l'imperatore mancese Qianlong<sup>36</sup> (risalente al XVIII secolo), feroce nemico dell'etnia Han, in quel momento sottomessa proprio dal suo regno. Nonostante l'odio mostrato verso questa etnia, l'Imperatore sembra in realtà discendere proprio da essa e avere un fratello di sangue, Chen Jialuo, capo della Società del Fiore Rosso, società segreta anti-Manchu. Nel film Chen è un dotto studioso e pensa di poter convincere il fratello a voltare le spalle ai Manchu a ripristinare il regno dell'etnia Han. Ma questo tentativo di convincimento non riesce e la storia si conclude con la brutale eliminazione dei membri della società. L'obiettivo del film cerca di far riflettere lo

---

<sup>36</sup> Qianlong fu il quinto della dinastia a Qing a diventare Imperatore della Cina, nacque a Pechino il 25 settembre del 1711 e morì il 7 febbraio del 1799. Il suo vero è Hongli (弘曆), fu il quarto figlio dell'imperatore Yongzheng, che lo scelse fin da subito come suo successore. Regnò ufficialmente dal 18 ottobre 1735 al 9 febbraio 1796 in favore del figlio, passato al secolo sotto il nome Jiaqing (嘉慶) (Mario Sabatini, Paolo Santangelo, Storia della Cina, Editori Laterza, 27 Ottobre 2005)

spettatore su una delle pagine più oscure della cultura cinese imperiale in modo da avvicinarlo al tema della purezza etnica. Il film ha un sequel, Xiāng xiāng gōngzhǔ 香香公主 *Princess Fragrance*, uscito pochi mesi dopo il primo. La storia comprende la seconda parte del romanzo di Jim Yong e introduce la nuova protagonista, non presente invece in *The romance of the Book and Sword*, chiamata Princess Fragrance.

Con l'avvento degli anni novanta la regista gira il film Kè tú qiū hèn 客途秋恨 *Song of Exile* (1990). Il film, semi autobiografico, parla di una storia d'amore familiare incentrata sul rapporto tra madre e figlia. Accanto al tema principale della comprensione vengono affrontate svariate questioni: lo spostamento/dislocazione e l'identità culturale.

Il film inizia con il rientro a casa della figlia A Hong (che ha lasciato Hong Kong per studiare giornalismo radiotelevisivo a Londra) in occasione del matrimonio della sorella. Il ritorno a casa da parte della ragazza non significa solo partecipare alla cerimonia ma anche incontrarsi dopo tanto tempo con la madre Akiko, con la quale ha un rapporto molto conflittuale. Durante la sua permanenza, però, l'ostilità che era al centro del loro rapporto viene meno. La protagonista inizia a comprendere da cosa derivi lo stato di insofferenza della madre e le due iniziano un percorso di riconciliazione che trova conclusione quando le due visitano insieme il Giappone, luogo di nascita della madre. La protagonista capisce che lo stato di malessere della madre deriva dall'allontanamento precoce dal suo paese di origine, che ha causato un forte senso di insoddisfazione e disagio, poi trasferito inconsapevolmente nel rapporto con la figlia. Lo stesso disagio nei confronti della patria lo vive il suocero della madre, quando gli viene chiesto dallo Stato di trasferirsi a Guangzhou per servire il paese. Tale malessere interiore si palesa in particolare nell'invio alla nipote di un libro di poesie risalente alla dinastia Tang e viene interrogato per diversi giorni dalle Guardie Rosse. Nonostante l'accaduto, però, conserva la fiducia e l'attaccamento verso il suo paese. Alla fine del film, quando la nipote lo va a trovare, le sue ultime parole sono "Non perdere la fiducia nei confronti del tuo paese, perché la speranza è in te. Tu sei la Cina"<sup>37</sup>. L'incidente di piazza Tiān'ānmén 天安门 avviene proprio durante le riprese di questo film, e questa frase sembrerebbe testimoniare l'implicita risposta della regista all'accaduto.<sup>38</sup>

Alla seconda metà degli anni novanta risalgono in sequenza cronologica i film Nǚrén sìshí 女人四十 *The Summer Snow* (1995), A jīn 啊金 *Ah Kam: the Story of a Stuntwoman* (1996), Bànshēng yuán 半生缘 *Eighteen Springs* (1997) Nel primo, il nucleo centrale è la relazione che si crea tra un anziano malato di Alzheimer Lin Su e la nuora, May, che dovrà contemporaneamente occuparsi di lui del lavoro e anche della famiglia, composta dal marito dal figlio Allen e dal marito Bing, proprietario di una scuola guida

In *Ah Kam: the story of a Stunt Woman* la protagonista è una ragazza che cerca di lavorare nel settore degli *stunt man*, dominato però da figure maschili che le impediscono di progredire. La ragazza però, grazie al suo carattere e alle sue qualità riesce a guadagnarsi la fiducia di un regista da tutti conosciuto sotto il nome "The Chief", con cui instaurerà un rapporto non solo lavorativo ma anche personale. Il film è famoso soprattutto per la scena della morte della protagonista, che morirà nel tentativo di un salto da un ponte durante le riprese.

L'ultimo dei tre film, *Eighteen Springs*, è basato come *Love in a Fallen City*, su un romanzo di Zhang Ailing. Il film racconta della tragica storia d'amore tra Gu Manzhen e Shen Shijun. I due si conoscono grazie all'amico Shuhui, durante le giornate di lavoro in una fabbrica di Shanghai. Arrivati sul punto di volersi sposare però i due protagonisti, soprattutto Gu Manzhen, sono costretti ad affrontare vicende sociali avverse che non solo non renderanno possibile il loro matrimonio, ma li terranno lontani per molto tempo.

---

<sup>37</sup> Ann Hui 许鞍华, Kè tú qiū hèn 客途秋恨 *Song of Exile*, 1990

<sup>38</sup> KWONG Po-wai. *Ann Hui on Ann Hui*. Hong Kong: Kwong Po-wai. December 1998, p. 42.

Oltre a questo film nel 1997, la regista hongkonghese , gira *Qù rì kǔ duō 去日苦多 As Time Goes by* (1997) . Un film/documentario tra i più autobiografici da lei realizzati. La storia ruota intorno ad un incontro tra Ann Hui e alcune sue compagne di liceo che iniziano a ricordare il passato, ripercorrendo le varie tappe della loro vita. All'interno del film, oltre ai vari eventi storici e politici la regista racconta anche parte della sua infanzia, descrivendo alcuni luoghi della sua vita e specifiche vicende familiari per lei molto significative. Aldilà dell'aspetto autobiografico, questo film è abbastanza unico perché in esso la regista è riuscita a unire due generi, il documentario e l'autobiografia. In realtà si parla di autobiografia romanzata in quanto la regista non rappresenta direttamente se stessa, ma usa un altro personaggio per raffigurarsi. Oltre al personaggio della regista, in *As Time Goes by* un ruolo estremamente importante lo rivestono le compagne di classe, che di fatto si trovano al centro della storia e attraverso le loro esperienze hanno la possibilità di raccontare la storia di Hong Kong. Pertanto non è presente una voce univoca che ci racconta la storia, ma una serie di voci che parlano del loro passato con diverse prospettive e ricordi verso gli eventi che hanno vissuto. Anche la verità, che è tipica del genere documentario in questo film, viene a perdersi perché la regista utilizza i diversi punti di vista, le memorie e le impressioni di coloro che partecipano all'incontro e non fonti oggettive.

39

Con l'arrivo del nuovo millennio la regista hongkonghese ha continuato a girare film di rilievo, mantenendo sempre un livello molto alto dal punto di vista della qualità cinematografica delle pellicole. Tra questi va sicuramente annoverato *Tiānshuǐwéi de rì yǔ yè 天水围的日与夜 The Way You Are* (2008) in cui lo stile è molto vicino a quello dei documentari. Il luogo dove viene girato è il quartiere di *Tiānshuǐwéi 天水围*, un'area di Hong Kong costruita negli anni ottanta, diventata successivamente un ghetto caratterizzato da storie di crimine e violenza, tanto da essere soprannominato "città della tristezza". La regista però, invece di descrivere il quartiere concentrandosi su questi aspetti negativi, decide di mostrarci la parte più normale e quotidiana. La storia parla di Kwai, una vedova che vive con il figlio Cheung Ka-on, in una casa popolare a Tian Shui Wai. La vita della donna è molto semplice, ma faticosa allo stesso tempo. Deve dedicarsi alle faccende domestiche, al lavoro e all'educazione del figlio, che all'inizio della storia è in attesa che escano i risultati degli scrutini scolastici. Madre e figlio fanno amicizia con una vicina di casa, che lentamente si fa convincere ad andare a vivere con loro e entrare a far parte della loro vita. Il film è stato ben accolto dal pubblico, colpito soprattutto dalla capacità della regista di umanizzare un quartiere da molti conosciuto solo per la sua pericolosità.

L'anno dopo, venne girato il film *Tiānshuǐwéi de yè yǔ wù 天水圍的夜與霧 Night and Fog* (2009) , che insieme a *The Way We Are* andava a concludere la serie di film legati al quartiere popolare di Hong Kong *Tiānshuǐwéi 天水围*. Il contenuto del film è differente rispetto al precedente, invece di mostrare la quotidianità e i lati positivi del quartiere, ne evidenzia la parte negativa. La vicenda prende ispirazione da un evento veramente accaduto nel 2004 e racconta della storia di un matrimonio violento, che si conclude con l'omicidio di moglie e figlie da parte del marito. Il film inizia partendo dalla conclusione: viene riportato sui telegiornali la notizia dell'omicidio di Wong Hiuling e delle figlie Audrey e Ariel Chan da parte del marito Lee Sum. Partendo da questo evento la regista inizia a raccontare tutta la vicenda della famiglia e agli avvenimenti che hanno portato Lee Sum a compiere l'omicidio di tutta la sua famiglia. Oltre a raccontare la storia di una tragedia familiare, la regista in questo film tenta anche di mettere l'attenzione sulla completa

---

<sup>39</sup> ZHANG Liang "Ann Hui's Summer Snow and As Time Goes By" Huang Wulan ed. *Dangdai zhongguo dianying 1995-1997* (Contemporary Chinese Cinema 1995-1997). Taipei: Times Press. 17 March 1998, p. 161.

indifferenza delle forze dell'ordine che sembrano continuamente sottovalutare gli allarmi e le denunce che la moglie compie ai danni del marito.

Risalente alla prima decade del 2000, è anche Táojiě 桃姐 *A Simple Life* (2011). Film che parla del rapporto tra un produttore cinematografico Roger Leung e la sua domestica Chung Chun-to, donna che da sempre si prende cura della sua famiglia. All'inizio del film la donna è costretta a essere ricoverata a causa di un malore e il produttore decide di aiutarla ad affrontare la difficile situazione del momento pagandole l'alloggio presso un centro di recupero. Da questo momento in poi il protagonista entra in forte intimità con l'anziana, della quale si prenderà cura di fino alla sua morte. All'interno di questo film, che ha avuto un successo globale, la regista approfondisce il tema dei rapporti umani, inquadrandoli in una prospettiva positiva, così da infondere nello spettatore grande speranza verso genere umano. La storia infatti è molto semplice ma piena di emozioni positive e rassicuranti.

Un altro film da segnalare nella filmografia di Ann Hui dei primi anni 2000 è Míngyuè jǐshí yǒu 明月几时有 *Our Time Will Come* (2017), ambientato negli anni quaranta. In esso viene raccontata la storia di una donna leggendaria, Fang Gu, una delle figure chiave nel periodo di occupazione giapponese di Hong Kong, e della lotta per la libertà e l'indipendenza dei giovani gruppi di resistenza, di cui la protagonista ha fatto parte. A raccontare la storia è un vecchio tassista, intervistato da un giornalista in occasione della realizzazione di un documentario.

L'ultimo film che la regista ha girato è stato Dì yī lú xiāng 第一炉香 *Love after Love*, è risalente a soli due anni fa 2020 ed è stato presentato in occasione della vittoria da parte della regista del Leone d'Oro alla carriera alla 77° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Anche questo film è tratto da una novella di Zhang Ailing ed è incentrato sulla storia di doloroso amore tra una giovane studentessa Ge Weilong e George Qiao, personaggio molto controverso che a causa del suo carattere e delle sue cattive abitudini la farà soffrire.

Nel 2020, per rendere omaggio alla carriera della regista è stato anche girato il documentario Hǎohǎo pāi yǐng 好好拍影 *Keep Rolling*, del regista Hongkonghese Man Lin Chung, completamente dedicato al lavoro e alla vita di Ann Hui, che ha accettato di essere ripresa anche nei momenti più quotidiani della sua vita. La spinta a girare il documentario è venuta, ha spigato il regista, da un'intuizione di un collega che gli fece notare il fatto che non ci fossero molti documentari dedicati a registi hongkonghesi. All'inizio delle riprese la regista stava girando il film *Our Time will Come*, ma accettò fin da subito la richiesta, giustificata anche dal forte legame e dalla fiducia che nutriva verso il giovane regista.<sup>40</sup>

### 2.3 Caratteristiche cinematografiche della regista

La cinematografia di Ann Hui è molto vasta e sembra rinnovarsi e cambiare costantemente nel corso degli anni, la regista sembra essere sempre capace di trovare la modalità e il tono più giusto per rappresentare ogni suo progetto. Questo è tipico dello stile di Ann Hui, che, rispetto a quello di altri importanti registi di Hong Kong, può risultare spesso meno appariscente, ma sempre efficace nel produrre opere che conservino una ricchezza e una raffinatezza in grado di colpire lo spettatore.

Nella sua carriera non si è mai tirata indietro di fronte a nuove sfide, dimostrandosi aperta ad accettare nuove idee e proposte provenienti da diverse case produttrici con cui ha lavorato. Come lei stessa ha dichiarato all'interno della Masterclass fatta in occasione del Festival del Cinema di Venezia nel 2020, in cui ha definito il suo modo di fare cinema, seppure

---

<sup>40</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020,



apparentemente dotato di una certa organicità e organizzazione nel programmare gli eventi, non sempre conscio e programmato ma semplicemente spontaneo.

Come è successo proprio nei film tratti dalla scrittrice Zhang Ailing: il fatto di riportare sullo schermo tre dei suoi racconti è stato puramente casuale e non programmato all'interno di un progetto più ampio.

Non ha mai perso l'occasione di girare nuovi film, di qualsiasi genere si trattasse dimostrando da sempre una forte passione per il suo mestiere, guidata anche dall'idea che solo grazie all'esperienza si possa migliorare gli errori fatti nei lavori precedenti.

Alla domanda sul motivo della longevità del suo successo nell'industria cinematografica, la regista ha risposto dando tre differenti motivazioni. Nella prima ha affermato ironicamente: "I've nothing better to do, if I've got something better to do I'll do it, maybe of most living director, if the work is too heavy, they go back to their families or their children. I don't anything to do so I'll just keep rolling (non ho niente di meglio da fare, se avessi qualcosa di meglio da fare lo farei, forse la maggior parte dei registi viventi, avendo tutti una famiglia, se il lavoro si dimostra troppo pesante, decidono di non affrontarlo. Io non ho niente da fare, perciò non mi rimane che "continuare a rotolare"<sup>41</sup>). Poi ha ammesso che il cinema è una risorsa molto importante anche dal punto di vista sociale: fare cinema per lei corrisponde al mantenersi vicino alle persone, comunicare con loro, instaurare connessioni che le permettano di mantenere e fortificare un suo rapporto con la società circostante. Infine, ha rivelato che non si vuole arrendere all'idea di smettere di girare e cerca costantemente di tenersi allenata, come se la capacità di girare un nuovo film sia una continua sfida con se stessa, un mettersi alla prova.<sup>42</sup>

Come le viene fatto ancora notare però all'interno della Masterclass, tenuta dalla professoressa Elena Pollacchi, nonostante la sua capacità di mescolare generi diversi, la cinematografia della regista sembra mantenere un aspetto molto documentaristico anche quando si tratta di rappresentare film basati su una storia inventata. La regista è convinta che questa tendenza sia entrata all'interno del suo modo di fare cinema in modo involontario. Ammette però di aver anche ricevuto una grossa dose d'ispirazione quando è venuta per la prima volta a contatto con la New Wave Taiwanese, in particolare con il regista Hou Xiao Xian, che ha saputo descrivere la quotidianità e la realtà in modo molto più accurato di lei e di gran parte della New Wave di Hong Kong. La regista in particolare ha citato un famosissimo film del regista taiwanese che l'ha colpita proprio per la capacità di cogliere la realtà molto più intensamente rispetto a quello dei registi New Wave, lei compresa: *Tóngnián wǎngshì* 童年往事 *A Time to Live and a Time to Die* (1985). Il film racconta di una storia familiare, concentrandosi in particolare sulla vita del protagonista Ha Xiao, di cui viene raccontata l'infanzia e l'adolescenza fino al periodo dell'esame di maturità. La storia della famiglia sarà segnata da tre morti: quella del padre, morto di tubercolosi, della madre, per un tumore alla lingua e infine della nonna, che muore di vecchiaia. La regista ha dichiarato di aver visto il film per ben quattordici volte, ed essere stata profondamente colpita da come il regista era riuscita a rappresentare in modo così reale i fatti legati alla famiglia di Ha Xiao. Le sensazioni positive che aveva ricevuto guardando il film, fecero inoltre maturare in lei l'idea di collaborare con lo sceneggiatore di *Hóuxiàoxián* 侯孝贤 Hou Xiao Xian, *Wú Niànzhēn* 吳念真 Wu Nianzhen, da cui proveniva questo modo di raccontare così diverso rispetto a quello degli sceneggiatori di Hong Kong. La grande differenza era che egli dava molta importanza agli attori essendo convinto che fossero l'elemento principale per far funzionare una storia "First thing for them are

---

<sup>41</sup> Singapore International Film Festival, In Conversation with Ann Hui and Man Lin Chung", You Tube, 2020, <https://youtu.be/fT-7lyGwm5k>

<sup>42</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

the character, if the characters work well the story will follow”, a Hong Kong invece “We never have started with the character, we have always started with the story, and the character are chosen to fit the story and not vice versa (A Hong Kong non siamo mai partiti dal personaggio, abbiamo sempre dato molta più importanza alla storia, e i personaggi erano scelti per adattarsi alla storia che volevamo raccontare)”.<sup>43</sup>

Partendo da questo insegnamento Ann Hui ha sempre più ritenuto opportuno dare importanza al processo di casting come parte fondamentale per il successo della pellicola, studiando attentamente gli attori scelti ancora prima di iniziare le riprese del film.

Ann Hui considera gli attori un elemento fondamentale per far sì che il film venga come il regista l’ha concepito, “if you cast correctly the 80% you will get what you want (se scegli gli attori nel modo giusto avrai l’80% delle possibilità di ottenere quello che vuoi)”<sup>44</sup>. Il processo di casting viene paragonato dalla regista alla preparazione di una cena, in cui si ha la possibilità di scegliere gli invitati “Casting is like making a dinner, new actors or new comers should be cast with people that are professionals, so that the professionals will guide them. And then a fresh face who look together with someone who is the season veteran (Fare le audizioni è come fare una cena, i nuovi attori o i nuovi arrivati devono essere”<sup>45</sup> o lo confronta anche alla preparazione di un quadro, in cui, per raggiungere l’armonia perfetta è importante inserire caratteristiche e protagonisti diversi che lo rendano armonioso.

Il lavoro di ricerca inizia con l’accurata selezione degli attori, partendo dai ruoli interpretati nei film precedenti, che Ann Hui è solita guardare con molto attenzione. Prima di ufficializzare la scelta chiede però di fare un incontro ufficiale con l’attore per rendersi conto se effettivamente ha l’aspetto giusto anche di persona, e se ha mantenuto con gli anni le stesse caratteristiche che interessavano alla regista. Riguardo questo aspetto ha riportato come esempio positivo il modo in cui scelse l’attore che rappresentò suo padre nel film autobiografico *Song fo Exile*:

*“I was casting my own father, and I saw this big gangster in A Better Tomorrow, his name is Li Zixiong a guy who is a big villain, who is very young, very tall. I accidently saw a movie when he was acting a sad cop, and I saw his very sad eye, so I asked if he would like to play my father. Was not a very big role, but was important, and I said I want that guy. But people were really shocked, because they didn’t understand why I choose this big gangster to play the role of my father, but I wanted him there were no doubt about it.”*<sup>46</sup>

*Stavo facendo il casting per il ruolo di mio padre e ho visto questo grande gangster in A Better Tomorrow, il suo nome è Li Zixiong, un ragazzo che nel film era un grande cattivo, molto giovane e molto alto. Ho visto per caso un film in cui recitava un poliziotto triste e ho visto il suo sguardo molto triste, così gli ho chiesto se gli sarebbe piaciuto interpretare mio padre. Non era un ruolo molto grande, ma era importante, e ho detto che volevo quell'uomo. Ma la gente era davvero scioccata, perché non capiva perché avessi scelto questo grande gangster per interpretare il ruolo di mio padre, ma io volevo lui, non c'erano dubbi.*

L’incontro diretto con l’attore è fondamentale per non incorrere nella scelta sbagliata. Come esempio negativo ha riportato il caso dell’attrice Cora Miao, che avrebbe dovuto avere il ruolo di prostituta nel film *Boat People*, ma che poi non ottenne perchè al momento del colloquio secondo la regista aveva perso le caratteristiche estetiche che cercava per il suo ruolo all’interno del film:

---

<sup>43</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> *Ibidem.*

*Cora Miao in the 80's was beautiful and young. I thought of her in years back, and then when I was shooting Boat People I saw her and she was a completely different person she was some inch taller, very thin, still beautiful, but she was not the right partner woman in Boat People, to be a forty year old prostitute, I needed someone very sexy, but when I met her she was not very sexy when I met her again, so I had to change the actress.<sup>47</sup>*

*Cora Miao negli anni '80 era bella e giovane, ho pensato a lei negli anni passati, poi quando ho girato Boat People l'ho vista ed era una persona completamente diversa, era più alta di qualche centimetro, molto magra, sempre bella, ma era la partner giusta in Boat People, per fare una prostituta di quarant'anni, avevo bisogno di una persona molto sexy, ma quando l'ho incontrata non era molto sexy quando l'ho rivista, quindi ho dovuto cambiare l'attrice.*

Il regista, secondo Ann Hui, deve riuscire a capire come mai è stato colpito dall'attore. L'abilità è saperlo analizzare dal punto di vista caratteriale, andando a ritrovare la vera natura dell'attore e mostrarla all'interno del film. Deve credere in lui, fidarsi, non giudicarlo e cercar di far uscire la sua vera personalità e il meglio del suo carattere. Il rispetto nei suoi confronti è la cosa più importante.

E' stato fin da sempre elogiato e certificato il buon rapporto che Ann Hui è riuscita a mantenere con i suoi attori, creando all'interno del set un'aria di grande armonia e tranquillità.

Di questo ne parla anche Eddie Peng, l'attore che interpreta George Qiao nel film *Love after Love*, che durante la conferenza stampa del film tiene a sottolineare quanto sia riuscito a migliorare grazie al lavoro fatto con la regista e di quanto sia piacevole lavorare con una professionista disposta a dare spazio all'attore nell'interpretazione del personaggio assegnato, riuscendo a instaurare anche un vero e proprio rapporto di amicizia:

*"She is amazing on set, and she work so hard. She give us a lot of space, as an actor you can get closer to the director and then try to do something that I wanted to do and then if it work you work, but if it doesn't work right Ann will just tell me that " I think is too big, I think is too much maybe you should just go with the script, or I'll pick the last take". The relationship when I was working with Ann is like friends, there was a 100% trust between us."<sup>48</sup>*

*È fantastica sul set e lavora molto duramente. Ci ha dato molto spazio, come attore potevo avvicinarmi al regista e provare a fare qualcosa che volevo fare e poi se funziona allora lo mantiene, ma se non funziona bene Ann mi dice solo che "penso che sia esagerato, penso che sia troppo forse dovresti solo andare con il copione, o sceglierò l'ultima ripresa". Quando lavoravo con Ann il rapporto era come quello di un'amica, c'era una fiducia al 100% tra di noi.*

Un'altra caratteristica legata al suo modo di lavorare che fuoriesce dal documentario *Keep Rolling*, è quanto il suo lavoro cerchi di rimanere indipendente, non legato da una sola casa produttrice. Questa decisione è stata presa dalla regista volontariamente, infatti molti colleghi della sua generazione si sono vincolati, fin da giovani, con una casa cinematografica, che li ha impedito di fare altre esperienze. Lei, coraggiosamente, ha voluto mantenere la sua indipendenza e, grazie a questa scelta, ha potuto abbracciare idee diverse e concludere film finanziati da case di produzione differenti, con molta più facilità rispetto ad altri registi. cosa che non si verificò all'inizio della sua carriera, quando ancora non aveva raggiunto un sufficiente grado di notorietà: era infatti la casa di produzione stessa a fornirle le idee sui film, limitando dunque i propri progetti personali.

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

Dal punto di vista tecnico cinematografico nelle sue opere una delle tecniche più utilizzate è quella del flashback.

Al contrario dei registi hollywoodiani, che per segnalare il flashback utilizzavano dei marcatori cinematografici (come: inquadrature sfocate o primi piani di occhi) Ann Hui non ha mai dato un indizio visivo o sonoro, confondendo molto spesso gli spettatori più disattenti e mettendo alla prova i più concentrati.<sup>49</sup>

L'utilizzo del flashback da parte della regista risale al suo periodo televisivo, quando cercava un mezzo per contrapporre il suo prodotto a quelli che erano già presenti sulla scena, considerandolo un mezzo per dare un senso di poeticità e originalità alla storia raccontata.<sup>50</sup>

Legato all'utilizzo del flashback, espressione diretta della memoria di un individuo, c'è il mezzo cinematografico del "voice over". Questa tecnica, come viene sottolineato in un paragrafo contenuto nel libro *Hong Kong New Wave Cinema (1978/2000)*, viene considerata uno dei segni distintivi del suo cinema.<sup>51</sup> Questo è un metodo di narrazione che consiste nell'inserimento di una voce fuori campo appartenente ad un personaggio presente o meno all'interno della scena, in grado di mostrare solitamente i suoi pensieri o anche dei suoi ricordi.<sup>52</sup> All'interno dei film di Ann Hui, come in molti altri casi, non ha solo la funzione di rendere espliciti i pensieri dei personaggi e aiutare a seguire lo svolgimento della trama, ma serve anche a dare un senso logico al susseguirsi delle varie scene e inquadrature. Questo può avvenire, ad esempio, attraverso l'uso di una lettera, che viene letta da uno dei personaggi per introdurre un nuovo argomento legato alla storia del film.

Grazie a tale tecnica la regista ha anche la possibilità di modificare la struttura temporale del film, rendendo molto più facile l'uso della narrazione secondo diverse prospettive, arricchendo il filo narrativo del film, movimentando così la trama e coinvolgendo maggiormente gli spettatori. Trovo veramente originale come il flashback, la tecnica del "voice over" serva a Hui per restituire in modo più efficace la storia che vuole raccontare, soprattutto nel momento in cui presenta dei personaggi molto introspettivi e dalla psicologia particolarmente complicata. Un uso massiccio, quasi sperimentale del voice over lo vedremo all'interno dei film *Eighteen Spings*, tratto da un romanzo di Zhang Ailing, in cui la tecnica verrà utilizzata per ben sedici volte.

Nel cinema di Ann Hui, si percepisce fin da subito una certa voglia di sperimentare diverse tecniche di montaggio con il fine di trasmettere specifiche sensazioni allo spettatore.

Un esempio di questa sperimentazione la troviamo nel thriller *CID: murder*<sup>53</sup>, in una scena del film l'attore principale James Wong è seduto nel salotto mentre la figlia dorme nel letto e la madre sta tagliuzzando la carne sul tavolo. A questo punto la camera si focalizza sul ritmo del taglio che viene riflesso attraverso le lenti degli occhiali di James Wong. Subito dopo la macchina da presa passa a riprendere una scena in cui Siu Hung corre per le scale portando con sé una ciotola di noodles, per poi passare poco dopo di nuovo al movimento della lama del coltello. Segue allora la scena in cui Siu Hung lascia cadere la ciotola, si sveglia e corre dal

---

<sup>49</sup> Erens, P. . The Film Work of Ann Hui The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity ,*Cambridge University Press*. p. 176-196

<sup>50</sup> Ann Hui, Interview with the author, June 11, 1997

<sup>51</sup> Pak Tong Cheuk, "Hong Kong New Wave Cinema, 1978-2000", *intellect books*, UK, 2008 p.51

<sup>52</sup> Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, *University of California Press*, 1988, p.1-7

<sup>53</sup> I quattro episodi della serie *CID* includono *Dragon, Tiger, Panther* (1976, scriptwriter: Chan Wan-man), *Murder* (scriptwriter: Yim Ho, 1976) and *CID: Professor, Wife and Student* (1976); *Social Worker – Ah Sze* (scriptwriter: Chan Wan-man, 1977) and *Social Worker – Boy* (scriptwriter: Moyung Kit, 1977).

padre per raccontargli di aver fatto un brutto sogno. Questo tipo di montaggio con tre sequenze che si susseguono a ritmo molto veloce, che legano strettamente il sogno con la realtà, è una cosa abbastanza rara. Il sogno viene anche utilizzato come segno premonitore dell'uccisione della figlia. Questa scena è considerata da molti una delle più spettacolari della carriera della regista, in cui è riuscita perfettamente a concretizzare e dare forma alla sua voglia di sperimentare nell'ambito della cinematografia.<sup>54</sup>

Anche il film *The Secret* si apre con un montaggio a inquadrature frammentate, il cui obiettivo è quello di rappresentare i diversi punti di vista dei personaggi che muovono il racconto, così come le storie che si intrecceranno all'interno di tutta la narrazione. Nel film in questione la regista adotta una narrazione basata su diverse prospettive che vanno dall'oggettivo al soggettivo, dal passato al presente. L'intersezione tra spazio e tempo e quella tra memoria e memoria è complicata, il ritmo della trama non è facile da seguire per lo spettatore e il pubblico può facilmente confondere le dinamiche spazio-temporali dei personaggi e degli eventi che si susseguono. Solo verso il finale le sequenze frammentate che si seguono per tutto il film vengono riordinate e riorganizzate in modo da rendere finalmente comprensibili le varie interazioni tra i diversi personaggi, e rivelare le cause e le conseguenze dell'omicidio che si trova al centro della trama. Il montaggio di questa storia è del tutto innovativo, nessuno prima di Hui, all'interno della tradizione cinematografica di Hong Kong, aveva mai provato a raccontare un film usando queste tecniche.<sup>55</sup>

Una tendenza che distanzia Ann Hui dagli altri registi della New Wave hongkonghese, rendendola unica e ben riconoscibile, è l'interesse mostrato verso le figure più emarginate e deboli della società. "In primis" nei confronti dei migranti. Molto probabilmente il fatto di essere stata un'immigrata dalla Cina continentale e poi studentessa presso la London Film School, hanno reso la regista molto sensibile riguardo le condizioni degli immigrati e, quindi, in generale verso le figure più emarginate della società, quelle che hanno maggiori difficoltà a inserirsi e avere un ruolo ben preciso all'interno di un certo contesto sociale. Un esempio potrebbe essere *Boat People*, in cui vengono denunciate le condizioni vissute dal popolo vietnamita sotto il regime comunista, raccontate attraverso gli occhi di un fotografo giapponese. L'uomo fotografa la vita di una ragazza, Cam Nuong, che alla fine riesce a scappare con una nave diretta ad Hong Kong grazie all'aiuto del fotografo stesso, che tenta di allontanarla dall'ambiente nocivo in cui è cresciuta.

Stessa situazione la vediamo nell'episodio della serie *Below the Lion Rock* intitolato *The Boy from Vietnam*: i personaggi, in quanto fuggitivi, sono alla ricerca di condizioni migliori rispetto a quelle da cui si sono allontanati, eppure le condizioni che trovano nel paese ospitante, non sono affatto quelle sperate. Lo status di rifugiati li costringe a subire numerose umiliazioni e non gli permette di soddisfare molti dei loro bisogni primari. Questa condizione li porterà a prendere delle decisioni estremamente contrarie alla loro natura, tanto da ritrovarsi di fronte a conseguenze molto gravi, di cui forse non avrebbero mai fatto esperienza se fossero vissuti in un altro paese.

Tra le figure più emarginate e fragili della società che vengono prese in considerazione all'interno dei film della regista ci sono anche le persone anziane. Film che abbraccia questo tema è per esempio *A Simple Life*, forse il più famoso della regista, che racconta del rapporto tra un produttore cinematografico e la sua vecchia domestica, che durante la storia si ammalerà e di cui lui si prenderà cura e con cui instaurerà un rapporto speciale. L'idea di questo film, ha dichiarato la regista, non è venuta da lei ma dal produttore Roger Lee, con cui aveva girato qualche tempo prima, precisamente nel 1995, un altro film, dalla trama simile a quello precedente: *Summer Snow*. La pellicola parla infatti della relazione tra un vedovo affetto dal

---

<sup>54</sup> Pak Tong Cheuk, "Hong Kong New Wave Cinema, 1978-2000", *intellect books*, UK, 2008 p.72

<sup>55</sup> Shuqi 'The Secret: Sense and Sensibility'. *City Entertainment*. No. 95. 23 September 1982, p. 33

morbo di Alzheimer e la sua nuora, May Sun, giovane casalinga, che oltre a prendersi cura dell'anziano deve far fronte agli sconvolgimenti legati alla sua famiglia. La regista, come spesso sottolinea durante le interviste, tende a non dare una vera e propria spiegazione riguardo le scelte tematiche del suo cinema, ma preferisce che sia lo stesso film a parlare, anche in questo caso infatti alla domanda "What is about the lives of older woman that you find compelling? Che cosa c'è nella vita delle donne anziane che trovate affascinante?" la regista ha risposto molto cinicamente che nel caso di *A Simple Life*, l'idea non era stata sua ma del produttore, quindi l'esigenza di raccontare quell'evento non proveniva da una sua volontà ma da quella di altro. Inoltre ha aggiunto che le piace girare questo tipo di film perché è anche lei una donna anziana ed è stato quindi più facile per lei immedesimarsi e costruire la storia dei personaggi.<sup>56</sup>

Nonostante questo, è un dato di fatto che sia stata una delle prime tra tutti i registi di Hong Kong ad aver trattato nei suoi film il tema dell'invecchiamento e delle sue problematiche.

Tematiche dei suoi film, sono state anche la vita nella periferia e nei quartieri più poveri di Hong Kong. In questa categoria appartiene sicuramente il film *The Way We Are*, che racconta la quotidianità di una famiglia, composta da madre e figlio, e del loro rapporto con un'anziana signora. Il film oltre a dare un resoconto molto vero della vita di un quartiere da molti considerato pericoloso, cerca di dare importanza ai momenti di quotidianità che i protagonisti vivono.

Da sempre ha avuto la premura di rendere esplicita la propria riluttanza a schierarsi su questioni politiche perché convinta che i suoi film dovessero parlare prima di lei, riguardo certi argomenti. Questa posizione viene vista in particolare nel documentario, *Keep Rolling*, in cui, durante la promozione del film *Our Time Will Come* in Cina, le hanno chiesto di parlare dei benefici dell'Handover di Hong Kong, in occasione del ventesimo anniversario, ricevendo da parte di Ann Hui un deciso rifiuto.

La regista, in seguito, ha rivelato che in quella scelta non ci fosse stato niente di politico, bensì è stata guidata dalla sua convinzione che non sia parte del suo lavoro di regista esprimersi riguardo certi argomenti. La stessa situazione si è presentata quando le hanno chiesto la sua posizione riguardo il cinema femminista. La regista non ha voluto far trapelare alcuna idea e ha preferito non rispondere alla domanda. Ha spiegato poi la sua posizione all'interno dell'intervista fattale in occasione del Singapore International Film Festival in cui ha dichiarato:

*"You know what?! I'm a director and I should make films and let the film say the things for me of course I'm a feminist actually I'm the most violent feminist but thing is that I believe in action, I don't believe in doing propaganda for feminism, I believe in what a feminist should be doing witch is trying to be independent, trying to run your own life."*<sup>57</sup>

*Sai cosa? Sono una regista e dovrei fare film e lasciare che il film dica le cose per me. Naturalmente sono una femminista, anzi sono la femminista più violenta, ma il fatto è che credo nell'azione, non credo nella propaganda per il femminismo, credo in quello che una femminista dovrebbe fare, cioè cercare di essere indipendente, cercare di gestire la propria vita.*

Un altro argomento che viene spesso messo in primo in piano nei film della regista, ma di cui la stessa Ann Hui non sente il bisogno di parlare approfonditamente, è il suo amore verso la città di Hong Kong, perché preferisce che siano i suoi film a parlarne in maniera implicita.

---

<sup>56</sup> Singapore International Film Festival, In Conversation with Ann Hui and Man Lin Chung", You Tube, 2020, <https://youtu.be/FT-7lyGwm5k>

<sup>57</sup> Ibidem.

Nell'ultima parte del documentario *Keep Rolling*, la regista esprime il suo amore nei confronti della città e di quanto l'abbia appassionata e resa felice nel corso di tutta la sua carriera raccontare storie strettamente legate a Hong Kong, ma alla domanda posta dalla mediatrice della conversazione, durante l'intervista rilasciata in occasione del Singapore Film Festival:

*At the end of the documentary director Ann talk about her love for Hong Kong, and she would love to tell story about Hong Kong people, what other stories she had yet to tell?",*

*Alla fine del documentario, la regista Ann parla del suo amore per Hong Kong e vorrebbe raccontare storie sulla gente di Hong Kong, quali altre storie devono ancora essere raccontate?*

La regista ha risposto:

*"I'm doing a lot of work on my health, so I can live a few years longer, and I hope to make some more films, I'm hoping to be able to do it. But I also don't like very much when this become a caption of my love for Hong Kong because I don't like to say that outloud all the time, it becomes very cheap. If I like Hong Kong, I prefer to not say it out loud"<sup>58</sup>*

*Sto lavorando molto sulla mia salute, in modo da poter vivere qualche anno in più, e spero di fare ancora qualche film, spero di poterlo fare. Ma non mi piace nemmeno molto che questo diventi una didascalia del mio amore per Hong Kong, perché non mi piace dirlo sempre ad alta voce, diventa molto dozzinale. Se mi piace Hong Kong, preferisco non dirlo ad alta voce.*

A mio avviso, di tutta questa vasta e articolata produzione cinematografica, meritano un'attenzione e un'analisi particolare i tre film tratti dai romanzi e racconti di Zhang Ai Ling.

La regista ha con la scrittrice un rapporto molto profondo. Ha iniziato a leggere i suoi scritti a metà anni settanta e si rapporta a lei come se fosse un sorella, "my Sister"<sup>59</sup>. Quello che ha convinto la regista a portare su pellicola tre delle novelle della scrittrice è innanzitutto il modo unico, e allo stesso tempo attuale, con cui descrive la città e la società di Hong Kong degli anni quaranta, di cui voleva ricreare le atmosfere di determinati ambienti e situazioni vissute in quel periodo.

Al contrario degli autori suoi contemporanei, che avevano un atteggiamento molto discriminatorio nei confronti degli stranieri, Zhang Ailing non aveva timore di inserire nelle sue storie personaggi che appartenevano a culture e nazionalità diverse, anzi, accadeva che potessero avere un ruolo centrale e essere trattati nello stesso modo con cui venivano trattati gli autoctoni.

La regista ha cercato di ricreare ciò all'interno dei film ispirati ai suoi racconti, ottenendo risultati differenti: della prima esperienza, *Love in Fallen City (1984)*, non conserva un grandissimo ricordo, ma riconosce che non era riuscita in pieno nell'intento, a differenza della produzione successiva: *Eighteen Springs (1997)*, nella quale si mostra più matura e migliorare determinati contenuti. Tale risultato è stato raggiunto nell'esecuzione del film *Love after Love*, nonostante le iniziali incertezze della regista che non aveva un'idea precisa su come svilupparle.

---

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

Prima di procedere con l'analisi film ritengo però indispensabile introdurre la figura dell'autrice, al fine di chiarire come mai i suoi racconti siano stati così influenti nel cinema, tanto da essere diventati fonte d'ispirazione per molti registi Hongkonghesi.



### 3. 张爱玲 ZHANG AI LING

#### 3.1 Chi era Zhang Ailing e che rapporto aveva con il cinema e l'ambiente cinematografico

Zhang Ailing 张爱玲 nacque a Shanghai il 30 settembre nel 1920 e morì in America l'8 settembre del 1995. È considerata una delle più importanti scrittrici cinesi del secolo scorso. Nonostante la fama, la sua vita è sempre stata molto travagliata e piena di infelicità. Si trasferì durante l'infanzia a Tianjin 天津 assieme alla famiglia. Suo padre, Zhang Tingzhong 张廷重, era un uomo cresciuto all'interno di una famiglia aristocratica, caduta in rovina dopo la fine dell'impero. Sposò la madre di Zhang Ailing, Huang Yifan 黄逸梵 attraverso un matrimonio combinato e subito dopo cadde nella trappola della dipendenza dall'oppio.

Huang Yifan, proveniente anche lei da una famiglia aristocratica, non si dimostrò una madre molto presente nella vita della scrittrice. Dopo il matrimonio infatti iniziò a intraprendere diversi viaggi per l'Europa assieme alla cognata, ritornando solo saltuariamente in Cina per vedere i figli. Nel 1930 ottenne il divorzio dal marito, che ormai conviveva con la concubina ed aveva bisogno di cure in quanto ormai totalmente dipendente dalla morfina.

Il rapporto della scrittrice con il padre non fu mai positivo; si racconta che una volta dopo un litigio la rinchiusse in camera per diversi mesi, negandole addirittura le cure mediche. Il primo cambiamento importante nella vita della scrittrice avviene nel 1939, quando si recò a studiare ad Hong Kong. La città sarà molto importante per lei e farà da sfondo a molte delle sue storie. Sarà costretta però a lasciarla nel 1941, quasi alla fine del percorso di studi, a causa dell'assedio giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale. Si trasferì a Shanghai nel 1942 e, grazie all'aiuto del famoso editore Zhou Shoujiain 周瘦鹃, iniziò a pubblicare i primi racconti e le prime recensioni cinematografiche sui molti giornali dell'epoca.

Nel 1943 si sposa con il suo primo marito Hu Lancheng 胡兰成, politico e scrittore cinese che venne accusato durante la Seconda Guerra Mondiale di essere un traditore al servizio del governo filo giapponese.

Quattro anni dopo nel 1947 i due divorziano a causa della molteplice infedeltà del marito, che alla fine della guerra fu costretto a trasferirsi a Tokyo.

L'affermarsi del Comunismo fece prendere alla regista la decisione di ritornare a Hong Kong e, nel 1955 a trentadue anni, di raggiungere gli Stati Uniti, dove rimase fino alla morte. Inizialmente passò per New York e nel 1956 si trasferì nel New Hampshire dove conobbe e sposò il drammaturgo Ferdinand Rheyser. Sfruttando le conoscenze del marito, cercò di entrare nell'ambiente della narrativa inglese, scrivendo o traducendo qualche sua novella del passato, ma non raggiunse mai il successo sperato anche a causa delle numerose differenze linguistiche e culturali tra l'America e la Cina.

C.T Hsia, nel suo libro *A History of Modern Chinese Fiction*, giustificò l'insuccesso della scrittrice, perché la sua descrizione della Cina non rientrava in quella inculcata nell'immaginario dei lettori americani dell'epoca.<sup>60</sup> Si dedicò, di conseguenza, alla scrittura di sceneggiature per il cinema di Hong Kong e Taiwan, dove tornò nel 1961 per cercare lavoro. Ma nel 1962 fu costretta a ritornare in America per assistere al marito, che morì purtroppo pochi anni dopo il loro matrimonio, nel 1967. Dopo la sua morte la scrittrice, anche grazie alla visibilità ottenuta nel romanzo di C.T. Hsia, riuscì a ottenere una buona dose di successo soprattutto a Taiwan. Nel 1969 divenne una ricercatrice presso l'Università di Berkley, ma lasciò il progetto nel 1971, dedicandosi ad una vita quasi di completa reclusione, non smettendo

---

<sup>60</sup> C.T Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, Yale University Press., 24 Settembre 1971

però mai il lavoro di traduzione e scrittura. Negli ultimi anni della sua vita, il suo successo si era affermato non solo a Taiwan e a Hong Kong, ma anche in tutta la Repubblica Popolare Cinese, in cui negli anni precedenti non era stato possibile leggere nulla delle sue opere a causa della censura. Come racconta Karen S. Kingsbury, nell'introduzione al libro *Love in a Fallen City*, contenente molte novelle di Zhang tradotte dal cinese all'inglese, la notizia della sua morte avvenuta in uno scarno appartamento di Los Angeles nel 1995, venne ricevuta con grande apprensione da parte di tutto il pubblico e dei media. L'evento causò un'ondata di rivalutazioni, che portò le sue opere ad un nuovo successo, trovando ufficialmente un posto tra i più importanti autori cinesi moderni.

Come riportato dal fratello Zhang Zijing 张子静, all'interno del testo "Wǒ de jiějie zhāng'àilíng 我的姐姐张爱玲, "l'altra passione di Zhang, oltre alla letteratura, era il cinema.<sup>62</sup> Era abbonata a molte delle riviste sul cinema hollywoodiano pubblicate a Shanghai a quel tempo, tra cui *Movie star* e *Screen* e non perdeva mai l'occasione di andare a vedere un nuovo film, che fosse esso cinese o inglese. La sua passione per cinema era incommensurabile: durante i suoi anni da studentessa aveva visto gran parte dei film di Hollywood, ed era una grande fan di attrici come Greta Garbo, Betty Davis, Gary Cooper, Clark Gable, Shirley Temple e Vivien Leight e non rimase tuttavia indifferente anche alle grandi attrici cinesi come: Ruan Lingyu, Chen Yanyan, Shi Hui, Zhao Dan.<sup>63</sup>

张爱玲对电影的爱好也随之潜入了她的小说, 构成了她小说技巧的一个关键元素, 成为她艺术魅力的重要组成部分”<sup>64</sup>.

*“l'amore di Zhang Ailing per il cinema si è insinuato anche nei suoi romanzi, costituendo un elemento chiave della sua tecnica narrativa e una parte importante del suo fascino artistico”*

Come viene scritto all'interno del saggio *Eileen Chang and Cinema*, l'autrice interpreta la sala cinematografica sia come uno spazio pubblico, che come una terra piena di fantasia. L'unione e la compresenza di questi due elementi crea un ambiente unico che si distacca dalla realtà, ed una situazione magica che solo chi è al suo interno può vivere.

All'interno di un paragrafo contenuto in una delle sue novelle, *Evermore Sorrow*, scritto nel 1947, essa inserisce una descrizione molto esaustiva della sensazione che prova nel momento in cui entrava in un cinema:

*“The modern movie theater is the cheapest palace, a magnificent structure of glass, velvet, and imitation stone. As one enters this one, the ground is fresh yellow—the whole place is like a yellow glass magnified ten thousand times, giving off a clean and glittering illusion of beauty.”<sup>65</sup>*

*Il cinema è un “palazzo più economico”, una struttura magnifica di vetro, velluto e finta pietra. Nel momento in cui si entra nel cinema ci si accorge che il pavimento è di un giallo*

---

<sup>61</sup> Zhang Ailing 张爱玲, “Love In a Fallen City”, *Penguins Group Introduction by Karen S. Kingsbury*, 2007

<sup>62</sup> ZHANG Zijing, 张子静, Wo de jiejie Zhang Ailing 我的姐姐, 张爱玲 (Mia sorella Zhang Ailing), 第 30 节 (cap. 30), 1996, <http://yuedu.qidezao.com/book/8344/content.html>.

<sup>63</sup> Ou Fan Leo Lee, *Journal of Modern Literature in Chinese* 现代中文学报, Eileen Chang and cinema, Ou Fan Leo Lee, Harvard University 1999

<sup>64</sup> Xu Xueqi, 徐雪芹, Lùn zhāng'àilíng “qīngchéng zhī liàn” de diànyǐng xùshì cèlùè 论张爱玲《倾城之恋》的电影叙事策略, *Journal of Suihua University*, 绥化学院学报 08/2015

<sup>65</sup> Ou fan, Leo Lee, “Eileen Chang and cinema”, *Xiàndài zhōngwén wénxué xuébào* 现代中文文学学报 *Journal of Modern Literature in Chinese*, 1999

*fresco, tutto il luogo è paragonabile ad un vetro giallo ingrandito per dieci volte, donando una pulita e scintillante illusione di bellezza.*

Ritroviamo una scena ambientata all'interno di un sala cinematografica anche in uno dei romanzi più conosciuti dell'autrice, *Bànshēng yuán* 半生缘 *Half a Lifetime Romance*. Il protagonista, 沈世钧 Shen Shijun, appena tornato nella sua città natale, in una giornata di pioggia decide di andare al cinema con il suo amico e compagno di lavoro 许叔惠 Xu Shuhui e alla cugina 石翠芝 Shi Cuizhi, futura sposa.

Appena entrati nel cinema però alla cugina si rompono le scarpe e chiede a Shijun, per non fare brutta figura all'uscita dalla sala, di tornare a casa per prenderne un altro paio. Quando Shijun, abbastanza contrariato dall'avvenimento, rientra in sala, il film ha già raggiunto la parte più importante e gli spettatori sono completamente presi dalla trama.

L'autrice usa le seguenti parole per descrivere le scena:

*"The errand had taken more than an hour, and the film was almost over. They'd reach the climax of the tragic storyline, and the people were pulling out their handkerchiefs, wiping their eyes and rubbing their noses. Cuizhi eyes were red; apparently she'd been quite caught up in history."<sup>66</sup>*

*La commissione era durata più di un'ora e il film era quasi finito. Si era arrivati al punto culminante della tragica storia e la gente tirava fuori i fazzoletti, asciugandosi gli occhi e strofinandosi il naso. Gli occhi di Cuizhi erano arrossati; a quanto pare era rimasta molto coinvolta nella storia.*

La scena termina con Shijun che abbastanza contrariato, sia per essere tornato a casa che per aver perso buona parte del film, decide di rimanere in sala per vedere la prima parte. Tuizhi e Shuhui invece, non tenendo conto dello strano atteggiamento, discutono animatamente riguardo le diverse scene del film, come solo gli amanti del cinema sanno fare:

*"Having missed the first part, Shijun could make only wild stabs at the plot. He thought the young girl was man's daughter, but that turned out to be wrong. He couldn't figure it out when the film ended, he'd really only half understood what was going on. Tsuizhi was very animated now, discussing the plot with Shuhui as the three of them went down the stairs."<sup>67</sup>*

*Avendo perso la prima parte, Shijun poté fare solo delle ipotesi azzardate sulla trama. Pensava che la ragazza fosse la figlia dell'uomo, ma l'ipotesi si era rivelata sbagliata. Quando il film finì non riuscì a capirlo, aveva capito solo a metà quello che stava succedendo. Tsuizhi era molto animato e discuteva della trama con Shuhui mentre i tre scendevano le scale.*

A mio avviso, queste due scene: la descrizione dei volti emozionati per il film nel momento in cui Shijun rientra in sala, e la grande meraviglia con cui Tsuizhi discute con Shuhui all'uscita dal cinema, ci danno un'idea di come la scrittrice sia abituata a frequentare il cinema, come spettatrice, ma anche come osservatrice degli atteggiamenti della platea.

Probabilmente la scrittrice avrebbe reagito proprio come Shijun nella sua stessa situazione, calandosi pienamente nel personaggio "costretto" a lasciare la scena. Profondamente contrariato decide di rimanere e rivedere la parte persa, unico modo per poter poi discutere animatamente delle scene viste.

---

<sup>66</sup> Zhang Ailing "Half a Lifelong Romance" *Penguin Modern Classic*, 2014 p.68

<sup>67</sup> *Ibidem*.

Anche Ann Hui all'interno del film *Eighteen Springs* inserisce una scena ambientata in un cinema.

Non corrisponde a quella che troviamo nel libro, ma potrebbe essere interpretata come una citazione o un omaggio da parte della regista verso il rapporto tra il cinema e la Zhang Ailing.

Nella scena appare Manzhen che, disperata per la fine della sua storia amorosa e per le violenze subite, si reca in un cinema. Durante la riproduzione del film tutta la sala ride a parte lei, che invece piange nonostante stiano trasmettendo un film comico.

Molto probabilmente la protagonista utilizza la sala cinematografica non come luogo di puro intrattenimento, ma come luogo di privacy dove può ripensare alla sua vita e sfogare i suoi sentimenti più intimi. L'unico dubbio che sorge è se in questo caso sia la regista ad esprimere attraverso il personaggio di Manzhen ciò che per lei è il cinema, o tenti ancora di voler rappresentare il pensiero della scrittrice: cinema come ambiente confidenziale e familiare.

Il grande legame con il cinema portò la Zhang Ailing a scrivere, oltre che romanzi e racconti, anche quattordici sceneggiature per film. Questo periodo può essere diviso in due parti che corrispondono a due città importanti per la scrittrice. La prima, parte dal 1947 ed è legata a Shanghai; la seconda va dal 1956 al 1964, si sviluppa durante il periodo americano della scrittrice, ed è legato alla città di Hong Kong.

A Shanghai, nell'atmosfera politicizzata del dopoguerra, sempre più ostile nei suoi confronti, anche a causa del suo matrimonio con la spia collaborazionista Hu Lancheng 胡兰成, la scrittrice trova uno spiraglio di libertà espressiva nella stesura di sceneggiature.

Durante il periodo in cui lavora per la casa cinematografica Cathay-MP&GI (Motion Picture General Investment co.; Guoji dianying maoye youxian gongsi 国际电影帽业有限公司) di Hong Kong, le sue sceneggiature sono soprattutto un mezzo di sostentamento fondamentale durante la sua permanenza negli USA .

Si tende però a non dare particolare importanza a questa produzione, che è stata molto spesso ignorata o sottovalutata, considerando le sceneggiature prodotti commerciali di bassa lega, scritti più per necessità economiche che per ispirazioni artistiche.

In realtà il cinema è sempre stato una componente fondamentale del mondo artistico di Zhang, ha influenzato profondamente la sua tecnica di scrittura ed è stato oggetto delle sue acute riflessioni sulla società e i rapporti umani, che ha sempre saputo descrivere con estrema precisione.

Iniziò a scrivere attivamente per il cinema solamente nel 1947, durante gli anni di permanenza a Shanghai.

La prima sceneggiatura viene scritta per il film *Bùliǎo qíng* 不了情 *Love Everlasting*, pellicola di successo diretta dal regista cinese Sāng hú 桑弧 Sang Hu uscita nel 1947. La storia gira intorno al rapporto amoroso tra una ragazza, Yu Jiayin 虞家茵 a, e il padre di una sua allieva, a cui andava a fare lezione privatamente.

Il rapporto viene ostacolato dai vari componenti della famiglia sia di lui che di lei, e non avrà un lieto fine, perché la ragazza riesce a svincolarsi da questa rete relazioni scomode per riaffermare una sua indipendenza economica e personale andando a insegnare in una scuola lontano da casa.

Un'altra rilevante sceneggiatura scritta durante il periodo di permanenza a Shanghai è quella per il film *Taitaiwansui* 太太万岁 anch'esso diretto dal regista Sang Hu.

La trama del film parla di Chen Sizhen 陈思珍, giovane donna che si è appena sposata e vive nella casa della famiglia del marito, un famoso banchiere di Shanghai chiamato Tang Zhiyuan 唐志远.

La loro vita matrimoniale scorre lenta e monotona, non hanno ancora fatto un figlio e Chen fa di tutto per dare l'impressione alla famiglia ospitante di essere una brava moglie e una doverosa nuora.

Tang Zhiyuan nel corso della storia, attraverso l'aiuto della moglie, convince il suocero a prestargli dei soldi per aprire un'attività. Allo stesso tempo però cade preda della seducente Shi Mimi 施咪咪, una scalatrice sociale che diventa la sua amante. Egli non si accorge però che Shi Mimi è anch'essa sposata e suo marito la usa per rubare soldi agli uomini che lei seduce. L'attività costruita da Tang Zhi Yuan, per una serie di eventi, va male e fa perdere alla famiglia molti soldi, arrivando quasi alla bancarotta.

L'evento fa saltare ogni relazione sociale: Tang Zhiyuan si arrabbia con la moglie per averlo convinto con delle bugie a prestargli i soldi e il marito di Shi Mimi, vista la situazione, si presenta a casa di Tang Zhiyuan, facendo finta di essere il fratello di lei e chiedendo i soldi alla coppia, inscenando una presunta gravidanza della moglie.

A salvare la situazione finanziaria del marito sarà Chen Sizhen, che chiederà però anche il divorzio. Sul momento di firmare tuttavia ci ripensa, e decide di riconciliarsi con il marito. Per celebrare la decisione della moglie i due sposi si recano in un caffè dove vedono Shi Mimi che cerca di sedurre un altro uomo, così come aveva fatto con Tang Zhiyuan.

Tra le sceneggiature scritte invece sotto la MP&GI di Hong Kong, tra il 1961 e il 1964, risultano rilevanti quelle sulle differenze culturali tra gli abitanti del nord beifangren 北方人 e quelli del sud della Cina nanfangren 南方人, che Zhang Ailing. Questa tipologia di commedie nacque soprattutto per eliminare gli stereotipi culturali e linguistici presenti in quegli anni tra cantonesi e cinesi. I titoli dei film sono Nanbei yi jia qin 南北一家親 del 1962, Nanbei xi xiang feng 南北喜相逢 del 1964 e Nanbei he 南北和 del 1961.

La più nota è forse la prima *Nanbei yi jia qin* che racconta dell'incontro tra due famiglie di ristoratori: una proveniente da Shanghai, e l'altra di origini cantonesi. A far unire le due famiglie è l'amore tra Cheung Chin, figlio del ristoratore di Shanghai, e Kitty King, figlia invece del ristoratore Cantonese. Se i figli attraverso il loro amore riusciranno a superare le molte differenze culturali e linguistiche, la cosa risulterà invece molto difficile per i padri, che non riusciranno ad abbattere gli stereotipi culturali, finendo per creare delle scene tragicomiche, che sono però fondamentali per capire il senso della pellicola.

In una di esse in particolare avviene che il padre di Kitty, cerca di nascondere il suo accento cantonese, fingendo di essere dello Shandong<sup>68</sup> nella speranza di compiacere il suocero. La tattica però non funziona perché il padre di Cheung Chin scopre l'imbroglio e minaccia di cacciarlo fuori da casa sua.<sup>69</sup>

Per la scrittura delle sceneggiature, a donare una grossa dose d'ispirazione all'autrice, fu soprattutto un genere legato alla cinematografia hollywoodiana, chiamato *screw ball comedy*. Il termine *screwball comedy* significa letteralmente "commedia svitata" o "commedia ad effetto" e fa riferimento alla commedia statunitense, in voga tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta. Questo tipo di genere cinematografico si basa molto sull'incontro di personaggi inizialmente antagonisti, che finiscono successivamente per innamorarsi, dopo essere passati per una serie di eventi spesso bizzarri e paradossali.

---

<sup>68</sup> Lo Shandong 山东, è una regione situata sulla costa nord-orientale della Repubblica Popolare Cinese.

<sup>69</sup> Kenny K.K. Ng, "Romantic Comedies of Cathay-MP&GI in the 1950s and 60s", <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Ng-Cathay/text.html>, 24-01-2018.

Esempi americani di questo tipo di commedia possono essere i film *Susanna! Bringing up Baby* (1938) e *The Lady Eve* (1941).

Il primo parla dell'incontro casuale tra uno zoologo, timido e insicuro, casualmente e una ragazza capricciosa e balzana, che lo trascina in una serie di avventure surreali, costringendolo anche a fare brutte figure davanti a persone importanti. Il secondo invece è ambientato su un transatlantico, il protagonista è un milionario piuttosto ingenuo che cade nella trappola tesagli da un uomo e sua figlia. Tutto il piano si complica quando la ragazza si innamora della vittima dell'inganno.

Caratteristica che accomuna queste commedie è il velocissimo scambio di battute sempre presente tra i due partner, che discutono e allo stesso tempo si corteggiano a vicenda.

Cavel, uno dei maggiori pensatori americani del dopo novecento, sostiene che questa tipologia di film, poco narrativa e molto costruita sui dialoghi tra i due personaggi, abbia in parte influenzato il modo di scrivere le sceneggiature della scrittrice.

Il fascino per questo tipo di conversazioni avveniva, secondo lo studioso, perché dai dialoghi sembrava venire fuori un tipo di donna dotata di una consapevolezza sociale completamente diversa, a cui Zhang Ailing era interessata.<sup>70</sup>

L'originalità della scrittrice consiste invece nell'aver trasferito il modello di donna riportato all'interno di questi film, nel contesto della società cinese di inizio novecento.

Per rappresentare al meglio queste storie Zhang quindi ha dovuto però affrontare una serie di altre questioni che, come dicono Ou Fan e Leo Lee nel saggio *Eileen Chang and Cinema* "are not sufficiently foregrounded in Hollywood comedies: the conflicts between mother and daughter-in-law, the chicanery of relatives, and above all the philandering of males. In other words the Hollywood model is given an ethical dimension centered in the family (non sono sufficientemente in primo piano nelle commedie hollywoodiane: i conflitti tra madre e nuora, le truffe dei parenti e soprattutto le scappatelle dei maschi. In altre parole, al modello hollywoodiano viene data una dimensione etica incentrata sulla famiglia.)"<sup>71</sup>

All'interno di questo contesto familiare, spiegano ancora gli autori del saggio, la storia di questi personaggi femminili da una parte prosegue seguendo un percorso che comprende solitamente una fase di corteggiamento e una di matrimonio che assomiglia molto al tema "sorrow and joy, parting and reunion , Beihuanlihe 悲欢离合 (dolore e gioia, separazione e ricongiungimento) " tipico della letteratura popolare cinese, dall'altra prendendo spunto dalla screwball comedy, cerca di rappresentare quello che Cavell definisce la "pursuit of happiness(ricerca della felicità)"<sup>72</sup> o "our repressed right of happiness(il nostro represso diritto alla felicità)". Se nelle sceneggiature americane della screwball comedy la "pursuit of happiness" viene raggiunta, in quelle della scrittrice, questa ricerca non viene quasi mai appagata.

Zhang Ailing ha sempre preferito che i suoi lettori si sentissero mossi da un sentimento di dolore, più che da uno di felicità. I protagonisti delle sue storie infatti vengono molto spesso sottoposti a un percorso di dolci sofferenze (sorrow) che non portano quasi mai ad un lieto fine.

---

<sup>70</sup> Ou Fan Leo Lee, *Eileen Chang and cinema* journal of Modern Literature in Chinese 现代中文学报, Harvard University 1999

<sup>71</sup> *ibidem*

<sup>72</sup> Cavell Stanley "Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage" *Harvard University Press.*, Cambridge, 1981

Non sembra essere un caso che nel XX secolo, con l' aumento del numero di produzioni televisive e cinematografiche, molte delle opere di Zhang Ailing vennero trasformate in pellicole cinematografiche.

Questo enorme successo fu anche dovuto al fatto che l'autrice riceveva così tanta influenza dal mondo del cinema che inconsciamente donava un senso filmico a tutte le sue storie, che rendevano il contenuto del romanzo adattabile al cinema senza l'aggiunta di apparenti cambiamenti drastici alla trama.

Le tematiche erano spesso aspetti di vita quotidiana che potevano essere compresi da chiunque, anche dal lettore e dallo spettatore più impreparato. La scrittrice aveva inoltre la capacità di creare delle descrizioni che facevano lavorare "l'occhio dell'immaginazione" proprio come se fosse una macchina da presa.

L'unico elemento che ha creato una certa difficoltà per i registi, è che, all'interno di molti romanzi di Zhang Ailing, è presente anche una profonda analisi psicologica dei personaggi, accompagnata da lunghi monologhi interiori definito da Zhang Yongmei 张永梅 "il gusto alla Zhang" (Zhāng shì wèidào 张氏味道).<sup>73</sup>

Ella dedica molto spazio all'approfondimento dei personaggi, cercando di far entrare anche il lettore meno sensibile in empatia con i protagonisti. Fa parte dello "张氏味道" anche il senso di nostalgia che accompagna molte delle storie della scrittrice. La sensazione poteva essere resa per esempio attraverso la creazione di scene create all'interno della vecchia Shanghai, dove uno stato di malinconia pervadeva tutta l'ambientazione. Per esempio la scrittrice si soffermava sulla descrizione dei vetri delle finestre, di vicoli umidi e di alcune strade ancora fiancheggiate da pagode al tramonto che danno un senso nostalgico alla storia. Perciò se da una parte le storie risultano molto cinematografiche e quindi molto semplici da rappresentare su pellicola, dall'altra necessitano di grande attenzione e prudenza nella fase di adattamento.<sup>74</sup>

Un altro problema viene spiegato all'interno di un articolo intitolato *The Chang Trap: Why Eileen Chanag's Writing Rarely Works on the Big Screen*<sup>75</sup> scritto da Anita He nel novembre del 2021. All'interno del testo viene sostanzialmente messo in risalto quanto sia allettante, ma allo stesso tempo difficile, girare un film basato sui racconti di Zhang non solo a causa del suo stile molto personale e difficile da ricreare, ma anche per paura di deludere gran parte dei lettori affezionatissimi alle sue storie.

Tra le varie testimonianze viene citata una frase del regista Ang Lee, che con il film *Lost, Caution*, tratto da un romanzo di Zhang Ailing, ha vinto un Leone D'Oro a Venezia. Egli si è espresso sull'argomento dicendo che girare un film legato ad una storia di Zhang Ailing può essere una sfida molto difficile ma allo stesso tempo molto appagante, perché non si può mai sapere quanti fan della regista possano apprezzare o criticare aspramente la trasposizione cinematografica della scrittrice.

Non solo Ang Lee, anche Ann Hui, fa parte di quei registi che hanno dovuto sottoporsi allo stressante giudizio dei lettori affezionati. Riguardo al primo film, *Love in a Fallen City*, per

---

<sup>73</sup> ZHANG Yongmei 张永梅, Zhang Ailing xiaoshuo de dianying gaibian 张爱玲小说的电影改编(Adattamenti cinematografici alle opere di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 14, 2015, pp. 94-95.

<sup>74</sup> ELENA Pagliaricci, Zhang Ailing e il cinema: tra sceneggiature e adattamenti cinematografici, *Università Ca' Foscari Venezia*, 2016-2017

<sup>75</sup> Anita He, "The Chang Trap: Why Eileen Chanag's writing rarely works on the big screen", in *The World of Chinese*, 23/11/2021

esempio, le è stato contestato il fatto di aver utilizzato come lingua ufficiale della storia il Cantonese invece del Cinese. All'interno della Masterclass ha raccontato la reazione del pubblico quando andò per la prima volta a vedere il film al cinema:

*When we went in the theater. I went with a professor of mine. During the film the audience start laughing, And I thought, they were appreciating the film, but they were laughing because the mandarin dialogue was delivered in Cantonese, and in Cantonese it sounded funny, because the Cantonese was quite slang for them, and it doesn't have the literary "finesse". So it sounded like all the dialogues were wrong.<sup>76</sup>*

*Quando siamo andati a teatro. Sono andato con un mio professore. Durante il film il pubblico ha iniziato a ridere, e io ho pensato che stessero apprezzando il film, ma stavano ridendo perché i dialoghi in mandarino erano pronunciati in cantonese, e in cantonese suonavano strani, perché il cantonese era piuttosto colloquiale per loro, e non aveva la "finezza" letteraria. Quindi sembrava che tutti i dialoghi fossero sbagliati.*

Nonostante l'insuccesso del primo, la regista non si è comunque fermata, e partendo dalle storie di Zhang Ailing ha girato ben tre film. Nei capitoli successivi procederò infatti ad analizzare e metterò a confronto con i rispettivi romanzi i tre adattamenti cinematografici della regista Ann Hui: *Love in a Fallen City* (1984) *Eighteen Springs* (1997) e *Love after Love* (2020). Attraverso il processo di analisi e confronto, verranno evidenziate similitudini e differenze, mettendo in risalto in che modo la regista è riuscita a rendere i vari aspetti dei romanzi della scrittrice.

---

<sup>76</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>



## 4. 倾城之恋 LOVE IN A FALLEN CITY

### 4.1 *Love in a Fallen City*

Tra le opere prese più in considerazione dai lettori, spicca *Qīngchéng zhī liàn* 倾城之恋 *Love in a Fallen City*. Il racconto originale che in questo capitolo andremo ad analizzare, è stato scritto da Zhang Ailing nel 1943, è stato pubblicato inizialmente all'interno della rivista mensile *Zázhi yuèkān* 杂志月刊 nel 1944, e successivamente inserito all'interno dell'opera *Chuánqí* 传奇 *Chuanqi* assieme ad altri racconti.

La prima edizione del *Chuanqi* comprendeva dieci storie tutte scritte tra il 1943 e il 1944: *Chénxiāng xiè dì yī lú xiāng* 沉香屑第一炉香 *Aloe Ashes - The First Burning*, *Chénxiāng xiè dì èr lú xiāng* 沉香屑第二炉香 *Aloe Ashes- The Second Burning*, *Mòlì xiāngpiàn* 茉莉香片 *The Jasmine Tea*, *Xīnjīng* 心经 *The Heart Sutra*, *Qīngchéng zhī liàn* 倾城之恋 *Love in a Fallen City*, *Jīn suǒ jì* 金锁记 *The Golden Cangue*, *Fēngsuǒ* 封锁 *Sealed Off*, *Liuli Wa* 琉璃瓦 *The Glazed Tiles*, *Niánqīng de shíhòu* 年轻的时候 *In the Years of Youth* e *Huā diào* 花凋 *A Wilted Flower*.

Una seconda edizione dell'opera venne successivamente stampata nel 1947 dalla Shanhe Tushu Company con l'aggiunta di nuovi racconti: *Děng* 等 *Waiting*, *Guihuazheng* 桂花蒸 *Ah XiaoBeiqiu Steamed Osmanthus Flower* *Ah Xiao's Unhappy Autumn*, *Hóng méiguī yǔ bái méiguī* 红玫瑰与白玫瑰 *Red Rose and White Rose*, *Hong Luan Xi* 红鸾喜 *Great Felicity* e *Zhōngguó de rìyè* 中国的日夜 *Days and Nights of China*.

Infine la Crown Publishing Corporation, importante casa editrice di Taiwan, pubblicò una collezione di quindici volumi interamente dedicata al lavoro della scrittrice. Due di essi raccoglievano tutte le storie contenute all'interno del *Chuanqi* e vennero pubblicati sotto il nome di *Dì yī lú xiāng zhāng ài líng duǎn piān xiǎo shuō jí zhī yī* 第一炉香张爱玲短篇小说集之一 *The First Burning The Collection of Zhang Ailing's Short Stories*, e *Qīngchéng zhī liàn zhāng ài líng duǎn piān xiǎo shuō jí zhī èr* 倾城之恋张爱玲短篇小说集之二 *Love in a Fallen City The Collection of Zhang Ailing's Short Stories II*. L'edizione del 1994 fu molto importante, perché l'autorizzazione a pubblicare le sue opere venne garantita dall'autrice stessa, che in occasione della pubblicazione rivisitò di persona tutte le opere.<sup>77</sup>

Molti lettori ritengono che il *Chuanqi* sia l'opera con cui l'autrice ha mostrato il massimo del suo talento letterario. All'interno del saggio "A Theoretical Study of Zhang Ailing's Short Story Collection *Chuanqi*" viene reso noto quanto queste storie siano state molto apprezzate dal pubblico, sia per l'estrema attenzione che la scrittrice ha messo nell'approfondimento della psicologia dei personaggi, che per le lunghe descrizioni di odori e di sapori del cibo, della raffinatezza delle stoffe, dei cosmetici, dei gioielli e degli ornamenti delle case dell'epoca.<sup>78</sup>

All'interno della raccolta, *Love in a Fallen City*, è diventata una delle opere più famose. A testimoniarlo sono le numerose opere cinematografiche e teatrali che sono state realizzate partendo dal suo contenuto. Tra di esse la più conosciuta è forse quella della regista Ann Hui, uscita nel 1984, che porta lo stesso titolo del racconto.

A coincidere con il racconto della scrittrice non è solo il titolo, ma anche gran parte della trama: la regista infatti non solo ha voluto mantenere intatta la storia originale della novella, ma nella scrittura della sceneggiatura si è servita di gran parte dei dialoghi dell'autrice, che sono rimasti

<sup>77</sup> Lin Wei-Hsin, *A theoretical Study of Zhang Ailing's Short Story Collection chuanqi*, School of Oriental and African Studies, University of London, Giugno 2007

<sup>78</sup> Ibidem.

intatti. I temi trattati sono molti, si parte dall'amore fino ad arrivare alla ricerca della propria identità nella società cinese dei primi anni trenta.

Ad ispirare la regista e farle prendere la decisione di girare questo film è stato il forte legame che fin da subito è riuscita a stabilire con la storia originale. Famosa infatti è la sua citazione fatta in un'intervista in cui ha detto "I was so surprised. How could an author write about Hong Kong in just the same way as I feel about it? ..... The feeling of resonance is very special (Sono rimasta così sorpresa. Come può un autore scrivere di Hong Kong nello stesso modo in cui la sento io? ..... La sensazione di risonanza è molto speciale.)".<sup>79</sup> La protagonista della storia si chiama Bai Liusu 白流苏. Una donna di 28 anni che dopo il divorzio è costretta a tornare a vivere all'interno delle mura domestiche sotto la cattiva protezione e influenza dei due fratelli maggiori, che assieme alle rispettive mogli la trattano con disprezzo a causa del suo divorzio.

Fin dalle prime pagine del racconto condividiamo la disperazione della ragazza che crede, nonostante la giovane età, di non avere più la possibilità di cambiare vita e trovare un partner capace di farla uscire dalla condizione in cui si è cacciata al momento del divorzio.

Il suo stato di sconforto trova però una spiraglio di speranza quando Mrs. Xu, un'amica di famiglia, decide di aiutarla a trovare un partner facendole conoscere Fan Liuyuan 范柳原, un benestante signore cresciuto in Gran Bretagna ma con genitori cinesi appena rientrato in patria e in cerca di una donna cinese da frequentare.

Il loro primo incontro avviene durante un appuntamento che era stato organizzato per la sorella minore, prima spasimante designata per l'uomo. Durante l'appuntamento però Liuyuan, essendo affascinato dalle doti di ballerina di Liusu, rende esplicito il suo interesse nei suoi confronti invece che della sorella minore.

Mrs. Xu, allora coglie l'occasione per chiedere alla ragazza di accompagnarla ad Hong Kong assieme alla famiglia, dove si incontrerà e avrà modo di conoscere più a fondo Fan Liuyuan.

I due si incontrano appena arrivati in Hotel e iniziano a frequentarsi regolarmente facendo ogni giorno un'attività differente. Tra i due però non sembra sbocciare nessun sentimento amoroso, anche a causa del comportamento di Liusu che, impaurita dall'atteggiamento da play boy di Liuyuan, dissacra tutte le avance del possibile partner, che non sembra volerle sapere di un matrimonio. Vista la situazione, Liusu decide di tornare a Shanghai disillusa per le spiacevoli dinamiche che si era venute a creare. Dopo qualche mese però Liuyuan torna a farsi vivo chiedendole di tornare a Hong Kong a trovarlo. Durante la visita egli non le propone un matrimonio ma le offre di aspettarlo ad Hong Kong per un anno, all'interno di un appartamento che lui avrebbe affittato per lei, mentre lui sarebbe tornato per un periodo in Inghilterra. I due si rivedono l'anno dopo durante l'assedio di Hong Kong da parte dei Giapponesi, in cui capiscono di essere innamorati e decidono di sposarsi.

La vicenda gira intorno alle città di Hong Kong e Shanghai. Le due città hanno però un peso e un'importanza diversa nelle vite della scrittrice e della regista, questo lo vediamo soprattutto nei finali. Ann Hui, sebbene si mantenga sempre molto fedele alla trama del libro, fa terminare la storia ad Hong Kong, Diversamente il racconto originale termina con il ritorno della coppia a Shanghai.<sup>80</sup>

Sebbene l'amore dei due protagonisti non nasca in modo genuino, ma derivi dal contesto che li spinge ad avvicinarsi sentimentalmente, *Love in a Fallen City*, rimane di fatto la storia d'amore, scritta da Zhang Ailing, più felice che Ann Hui abbia deciso di rappresentare. Gli altri due film trattano molto spesso racconti, che si concludono in modo triste.

---

<sup>79</sup> Cheuk Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Cap. 4, Bristol, UK, *Intellect Books Ltd*, 2008,

<sup>80</sup> ELENA Pagliaricci, *Zhang Ailing e il cinema: tra sceneggiature e adattamenti cinematografici*, Università Ca' Foscari Venezia, 2016-2017

In *Eighteen Springs*, i due protagonisti Gu Mazhan e Shen Shijun, non riescono a coronare il loro sogno d'amore a causa di una serie di vicende familiari avverse, che li costringeranno a dividersi. In *Love after Love*, invece, la protagonista Ge Weilong cade vittima di un amore non corrisposto e un matrimonio di convenienza che la porterà a soffrire fino alla fine della storia.

La regista, nonostante il forte legame con la scrittrice e con la storia, come ho già citato nel capitolo precedente, non si considera molto soddisfatta del risultato ottenuto con la pellicola, che ritiene essere la peggiore delle tre tratte dai racconti di Zhang Ailing.

#### 4.2 Tecniche cinematografiche del film tra voice over e flashback

Sebbene in modo meno rilevante rispetto a *Eighteen Springs*, anche in questo film la regista fa uso del "voice over", che però viene utilizzato solamente in un'occasione: quando Liusu invia a Liuyuan, in quel momento in Inghilterra, una lettera. Il suo contenuto viene letto attraverso la voce di lei, mentre prende un riscio per tornare nella casa che le ha affittato in attesa del suo ritorno a Hong Kong:

你回来的之后，我的情况会不会改变，就全要看你了。相处了一个星期可以绑得住你心吗？但是从另一方面看，你是个不定性的人。相处一个星期那么匆忙，你倒没有机会厌倦，那一个星期比一年更值得怀念。要是你真的回来找我，可能我已经变了，女人到了三十岁，往往会有点儿反常的娇嫩，但是很快就会憔悴，总之没有婚姻的保障，想留住一个男人的心，是件很困难很痛苦的事。几乎是不可能的。<sup>81</sup>

Dopo il tuo ritorno, se la situazione tra noi cambierà dipenderà tutto da te. Si può essere legati dopo una settimana insieme? Ma d'altra parte, sei una persona imprevedibile. Abbiamo passato una settimana insieme in modo così frettoloso, da non avere nemmeno il tempo di annoiarci, e quella settimana dal mio punto di vista è stata più da buttare che tenere stretta. Se tornerai da me probabilmente sarò cambiata: le donne tendono ad essere più delicate quando superano i trent'anni, e in ogni caso è molto difficile tenere il cuore di un uomo senza la sicurezza del matrimonio. È quasi impossibile

Oltre al "voice over", tra le tecniche cinematografiche usate dalla regista compare anche il flashback, utilizzato in due principali occasioni, come vediamo citate all'interno del saggio *Films on Paper: Adaptation of Eileen Chang's Novels* di Tang, Funing<sup>82</sup>.

La prima scena di flashback è legata a un piccolo pezzo della famosa opera Kūnqǔ 昆曲 Kunqu<sup>83</sup> intitolata 牡丹亭 Mǔdān tíng *The Peony Pavilion*, scritta dal drammaturgo Tang Xianzu 汤显祖 tra il 1550 e il 1616 durante la dinastia Ming.

La storia di quest'opera racconta in breve dell'amore profondo tra Dul Linliang 杜丽娘 e Liu Mengmei 柳梦梅<sup>84</sup> considerata un capolavoro rivoluzionario in quanto la figura femminile ha un ruolo innovativo, senza discriminazioni o sottomissioni. La regista Ann Hui lo aggiunge volontariamente alla storia di Zhang, dandone un significato molto importante proprio per il messaggio che trasmette.

La scena dell'opera che viene riportata, non a caso, mette in luce la posizione e la forza caratteriale della protagonista femminile: pur di avere il compagno vicino a sé rompe le leggi

<sup>81</sup> Ann Hui 许鞍华, *Qīngchéng zhī liàn 倾城之恋* Love in a Fallen City, 1984

<sup>82</sup> Tang Funing, *Films on Paper: Adaptation of Eileen Chang's Novel*, University of Miami, May 2009

<sup>83</sup> Il Kunqu, 昆曲, è una delle più antiche forma di opera cinese. È l'evoluzione del genere musicale Kunshan che dominò il teatro cinese dal XVI al XVII secolo (Fu Jin, Chinese Theatre, Cambridge University Press, 2012 p.50)

<sup>84</sup> La prima è una giovane nobile, figlia di un contabile, che durante una passeggiata nel suo giardino si ferma a riposare. Durante il sonno, sogna il suo incontro con giovane bellissimo Liu Mengmei, di cui si innamora follemente. Al suo risveglio capisce di non poterlo però ritrovare nella realtà e muore di malinconia. (Fu Jin, Chinese Theatre, Cambridge University Press, 2012 p.50)

convenzionali. Il suo coraggio viene paragonato alla forza con cui la protagonista Liu Su combatte con i membri della sua famiglia, cercando in tutti i modi di sfuggire dalla loro influenza.

Nella scena del flashback che raffigura l'opera teatrale c'è un momento in cui la regista, in maniera originale e inattesa, muove la telecamera tra la platea soffermandosi su un bambina (Liu Su), che con un sorriso disorientato segue con entusiasmo i movimenti degli attori. Con questa trovata la regista vuol rendere esplicito un legame tra la ragazza e la protagonista dell'opera teatrale, che diventano così un vero e proprio simbolo di rivoluzione.

Non solo in questa scena, ma anche in un'altra troviamo un riferimento all'opera: quando Liusu, in preda ad un momento di speranza avvenuto subito dopo il colloquio con Mrs.Xu, guardandosi allo specchio e sentendo il fratello maggiore suonare lo Húqín 胡琴<sup>85</sup>, inizia a muoversi con un sorriso malizioso, esattamente come un personaggio dell'opera. La ragazza che tanto tempo prima guardava la scena con incosapevolezza, adesso cresciuta, realizza di dover affrontare la stessa "battaglia" della protagonista. Il suo sguardo infatti non è quello di una persona che si arrende di fronte ad un destino avverso, ma quello di una donna pronta a battersi con tutta la forza, pur di ribaltare la condizione in cui è stata imprigionata fino a quel momento.

Sia la regista che la scrittrice danno importanza a questa scena, entrambe riescono a rendere l'idea della disperazione della ragazza che riesce a trovare uno spiraglio di luce nel suo oscuro destino, facendola sorridere con malizia davanti allo specchio.

*Suddenly, she smiled—a private, malevolent smile—and the music came to a discordant halt. The traditional tales from the huqin of fealty and filial piety, chastity and righteousness”, —suddenly become distant and have “nothing to do with her”<sup>86</sup>*

*Improvvisamente sorrise, un sorriso intimo e malevolo, la musica si fermò in modo discordante, I racconti tradizionali dello huqin sulla fedeltà e la pietà filiale, la castità e la rettitudine improvvisamente di allontanano e non hanno “nulla a che fare con lei*

Da queste parole e sensazioni sembra proprio che la protagonista sia ormai pronta ad affrontare una nuova avventura, che non sarà tuttavia priva di problematiche e ostacoli.

Dovrà infatti riuscire a sopravvivere e ottenere dei risultati in un ambiente completamente diverso, sia dal punto di vista sociale ma anche da quello dei rapporti umani.

Troviamo un'altra citazione all'opera *The Peony Pavilion*, anche durante il soggiorno di Liusu ad Hong Kong. In una passeggiata verso la spiaggia Liuyuan e Liusu si fermano in un teatrino nel bel mezzo della strada, dove sta andando in scena la famosa opera teatrale. Al contrario delle volte precedenti però l'opera teatrale rimane nel sottofondo della scena.

Il secondo flashback, viene inserito sempre nella prima parte della storia. Subito dopo la discussione avvenuta con i due fratelli maggiori, Bai Liusu, si ritira in camera della madre per avere conforto. Essa però minimizza la situazione consigliandole di non rispondere con toni troppo pesanti ai suoi familiari, che non stanno passando un bel periodo. Non trova il supporto

---

<sup>85</sup> Lo huqin è uno strumento tradizionale cinese che consiste in una piccola cassa armonica ottagonale o esagonale situata nella parte inferiore con un manico attaccato che sporge verso l'alto. Hanno di solito due corde e la cassa armonica alla base, si dice tipicamente ricoperta di pelle di serpente, è composta di legno sottile. Hanno solitamente due pioli per l'accordatura, corrispondenti al numero delle corde. (Colin Huenhs, Musical Instruments of the Huqin Family in the Late Nineteenth Century Illustrated Periodical Dianshizhai, journal of Asian History Vol. 36, No. 1 (2002), pp. 74-98

<sup>86</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Love in a Fallen City*, Penguins Group, 2007 p.121

di una madre, che le è presente solo fisicamente, senza consolarla e rassicurarla come avrebbe voluto.

Per far comprendere la sensazione provata dalla protagonista, la regista, attraverso un flashback, inserisce l'immagine della Liusu bambina che uscita dal teatro, nel mezzo di una tempesta, cerca la madre dispersa negli sguardi delle altre persone che la guardano, non interessandosi minimamente a lei, perché immersi nei loro pensieri e problemi. La ragazzina, smarrita e persi i suoi punti di riferimento, sembra calata in un incubo, si guarda intorno dove non trova nessun aiuto, nessuna comprensione e pietà verso di lei, ma quello che la circonda è la più completa indifferenza.

Anche nel libro la scrittrice inserisce questa scena, che viene descritta con queste parole:

*In her daze, it was many years before: she was about ten years old, coming out of a theater, and in the middle of a torrential downpour she was separated from her family. She stood alone on the sidewalk staring at people, the people staring back at her, and beyond the dripping bus window, on the other side of those blank black shields, were strangers, an endless number of them, all locked inside their own world, against which she could slam her head until spit it -and she would never to manage to break through. It seems she was trapped in a nightmare.<sup>87</sup>*

*Si trattava di molti anni prima: aveva circa dieci anni, usciva da un teatro e, nel bel mezzo di un acquazzone torrenziale, era stata separata dalla sua famiglia. Stava da sola sul marciapiede a fissare la gente, la gente che la fissava a sua volta, e al di là del finestrino gocciolante dell'autobus, dall'altra parte di quei finestrini neri e vuoti, c'erano estranei, un numero infinito di estranei, tutti chiusi nel loro mondo, contro il quale avrebbe potuto sbattere la testa fino a sputarla - e non sarebbe mai riuscita a sfondarlo. Sembrava che fosse intrappolata in un incubo.*

#### 4.3 Romanzo e pellicola differenza e cose in comune

In questo film la regista compie l'errore di avvicinarsi troppo alla trama del racconto originale. Oltre al contenuto in generale, sono molti infatti i dialoghi che riprende direttamente dal racconto della scrittrice, causando una vera e propria caduta di fascino, che fa perdere oggettivamente originalità al film.<sup>88</sup>

Per fare un esempio, quando Liusu entra per la prima volta nella sua camera di hotel a Hong Kong, Liuyuan, cercando di avvicinarsi a lei, le confessa di avere un debole per il suo modo di inchinare la testa.

Dialogo del libro:

*Liuyuan leaned against the window with one hand stretched along the frame, blocking her line of vision and smiling as he gazed at her. Liusu bowed her head.*

*Liuyuan laughed "Did you realize? Your specialty is bowing the head"*

---

<sup>87</sup>Ivi p. 117

<sup>88</sup> Cheuk Pak Tong, Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000), Ann Hui, Cap. 4, Bristol, UK, Intellect Books Ltd, 2008

*Liusu raised her head. "What? I don't understand."*

*"Some people are good at talking, or at laughing, or at keeping house, but you at bowing your head"*

*"I'm not good at anything" said Liusu "I'm utterly useless."*

*"It's the useless woman who are the most formidable."*

*Liusu walked away laughing "I'm not going to discuss this with you anymore. I'm going next door to have a look around."*

*Liuyuan si appoggiò alla finestra con una mano tesa lungo il telaio, bloccandole la visuale e sorridendo mentre la guardava. Liusu chinò il capo.*

*Liuyuan rise "Ti sei resa conto? La tua specialità è chinare il capo".*

*Liusu alzò la testa. "Cosa? Non capisco".*

*"Alcune persone sono brave a parlare, o a ridere, o a sistemare la casa, ma tu a chinare la testa".*

*"Non sono brava in niente" disse Liusu "sono del tutto inutile".*

*"Sono le donne inutili ad essere le più formidabili".*

*Liusu si allontanò ridendo "Non ho intenzione di discutere ancora con te. Vado alla porta accanto a dare un'occhiata in giro".*

#### Dialogo del film:

“你知道特长是低头”

“我不懂“

“有人善于笑，有人善于说话，有人善于管家，你是善于低头“

“我什么都不会，我是最没有的人“

“没有的人是最厉害的人“<sup>89</sup>

*"You know the specialty is bowing your head."*

*"I don't understand."*

---

<sup>89</sup> Ann Hui 许鞍华, *Qīngchéng zhī liàn* 倾城之恋 Love in a Fallen City, 1984

*"Some people are good at laughing, some are good at talking, some are good at housekeeping, you are good at bowing your head."*

*"I don't know anything, I'm the one who has the least."*

*"Who has none is the most powerful"*

Tra il dialogo contenuto nel film e quello contenuto nel libro, non avviene alcuna alterazione, né nelle parole usate dai protagonisti né per quanto riguarda la scenografia. Come la scrittrice descrive la scena, nello stesso identico modo la regista la rappresenta nel film.

Un altro dialogo ripreso parola per parola dal libro, lo ritroviamo anche durante la serata all'Hong Kong Hotel, mentre i due protagonisti ballano, conversando l'uno di fronte all'altra.

Dialogo del libro:

*"Why so quiet?" she teased.*

*"Everything that can be said to a person's face, I've already said."*

*Liu Su chuckled. "And just what is it that you sneak around and say behind a person's back?"*

*"There are some kinds of foolishness that you don't want other people to hear, don't even want yourself to say it makes you feel embarrassed. For instance, I love you, I will love you for the rest of my life."*

*Liusu turned away and chided him softly. "Such nonsense"*

*"Perché sei così silenzioso?", mi ha stuzzicato.*

*"Tutto quello che si può dire in faccia a una persona, l'ho già detto".*

*Liu Su ridacchiò. "E cos'è che dici di nascosto alle spalle di una persona?"*

*"Ci sono alcuni tipi di sciocchezze che non vuoi che gli altri sentano, non vuoi nemmeno che sia tu stesso a dirle che ti fa sentire in imbarazzo. Per esempio, ti amo, ti amerò per il resto della mia vita".*

*Liusu si voltò e lo rimproverò dolcemente. "Che sciocchezze".*

Dialogo del film:

白流苏：“怎么不说话？”

范柳原：“可以当着人说的话，我全说完了。”

白流苏：“鬼鬼祟祟的，有什么背人的话？”

范柳原：“有些傻话，不但是要背着人说，还得背着自己。让自己听见了也怪难为情的。譬如说，我爱你，我一辈子都爱你。”

*Bai Liusu: "Why don't you say anything?"*

*Fan Liuyuan: "I've said all that I can say in front of people."*

*Bai Liusu: "Sneaky, what are you saying behind people's backs?"*

*Fan Liuyuan: "There are silly things that you have to say not only behind people's backs, but also behind your own. It's embarrassing for me to hear it. For example, I love you, and I will love you for the rest of my life. "*

Nella scena, appena descritta, i due protagonisti stanno ballando nella fastosa sala dell'hotel e Liu Yuan cerca di mostrarsi sicuro di sé agli occhi di Liusu, che invece prova a smorzare la sua troppa spavalderia con l'ironia, non facendosi corrompere dalle sue parole.

Un'altra espressione ripresa esattamente dal libro, viene suggerita all'interno del capitolo dedicato ad Ann Hui nel libro *Hong Kong New Wave Cinema (1978-200)* : "This explosion has bombed away the ending of too many stories. If you are bombed to death, my story will end. If I am bombed to death, your story will persist for a long time. (Questa esplosione ha fatto saltare il finale di troppe storie. Se tu morirai di bomba, la mia storia finirà. Se io muoio bombardato, la tua storia continuerà per molto tempo.)"<sup>90</sup>

Questo tipo di frasi, come anche i dialoghi che avevamo citato precedentemente, nel racconto scritto risultano interessanti e uniche; invece, all'interno del film assumono un tono molto più insensato e patetico, che forse la regista avrebbe potuto riadattare.<sup>91</sup>

Oltre alla ripresa letterale dei dialoghi, Yang Zhang, all'interno del saggio Qingcheng zhilian de cangbei *Analysing the Whiteness of Love in a Fallen City*<sup>92</sup> fa un'altra critica alla regista per non aver dato sufficiente enfasi a degli aspetti della storia, che invece avrebbero contribuito a rendere il film più appassionante. Il saggio si riferisce per esempio al primo incontro tra Liusu e Liuyuan. I due, come ho già detto, non erano inizialmente stati scelti dai familiari per stare insieme. Ad esser promessa a Liuyuan era Baolu 暴露, la sorella minore di Liusu. Tutto questo all'interno del film non viene affrontato direttamente, ma viene fatto raccontare da Mrs. Xu, esattamente come succede all'interno del racconto originale.

Nel saggio viene fatto però presente che la regista, avrebbe potuto mettere su pellicola il contenuto dell'appuntamento e non renderlo implicito come aveva scelto la scrittrice. Il fatto sarebbe stato molto interessante da rappresentare e avrebbe aggiunto maggiore emotività alla storia.

Tra le critiche indicate da Yang Zhang, viene anche fatto presente come Ann Hui avrebbe potuto porre maggiore attenzione alla relazione tra i due protagonisti, dare più enfasi al crescere dei loro sentimenti durante il soggiorno a Hong Kong, e mostrare in modo più esplicito la rabbia e la gelosia di Liusu quando vede Liuyuan riavvicinarsi alla principessa Saheyini, sua rivale in amore.

Sebbene la regista, come abbiamo più volte detto, abbia fatto di tutto pur di rimanere fedele alla trama del libro, non sempre ha rispettato questa fedeltà. Ci sono degli aspetti che, probabilmente a causa della limitatezza dei mezzi cinematografici, non è riuscita a cogliere. Di questo si parla nel saggio *Films on Paper: Adaptation of Eileen Chang's Novel*<sup>93</sup>, in cui vengono

---

<sup>90</sup> Cheuk Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Ann Hui", Cap. 4 , Bristol, UK, Intellect Books Ltd, 2008, pp. 53-81.

<sup>91</sup> *ibidem*

<sup>92</sup> Yang Zigang. 'Xi "Qingchengzhilian de cangbei"' (Analysing 'The Whiteness of Love in a Fallen City'). *Nanbeiji* (North and South Poles). No. 72. Hong Kong. 16 September 1984, p. 81.

<sup>93</sup> Tang Funing, *Films on Paper: Adaptation of Eileen Chang's Novel*, University of Miami, May 2009



elencati alcuni dettagli del libro che non sono stati riportati nella maniera esatta all'interno del film.

I più rilevanti sono quelli legati alla figura di Liusu, che il film non riesce a rappresentare come nel libro, dove invece assumono una certa importanza e fanno capire meglio il carattere della protagonista. Uno è quando Liusu si rifugia nella camera della madre per avere conforto. L'anziana signora sembra essere dalla parte dei fratelli e delle rispettive mogli. Nel film la protagonista ascolta in silenzio e con una faccia inespressiva i consigli della madre riguardo alla sua condizione e sembra accondiscendere con ciò che essa le sta dicendo. Nel libro la sensazione che viene data al suo silenzio è completamente opposta a quella del film. Zhang Ailing infatti traduce il silenzio della protagonista con queste parole: "*When Liusu heard her mother's tone and the way she played things down, she felt that her point had been completely overlooked; she couldn't find any reply to make*".<sup>94</sup>

All'interno del film Liusu si mostra sottomessa alla madre, e sembra averne anche più rispetto. Nel libro invece, capiamo quanto la protagonista abbia poca considerazione verso l'opinione della madre.

Un altro di questi momenti avviene quando Liusu viene consolata da Mrs.Xu. La scena è contenuta sia nel film che nel libro. Solo che nel film la protagonista sembra essere molto grata alla donna per la forte dose di conforto e aiuto che le sta regalando. Nel libro invece, attraverso una frase ben precisa, la sua compassione appare molto meno sincera e gradita: *Liusu rarely heard such a decent remark (Mr. Xu's remark). Without pausing to weigh its sincerity, she let her heart well up and her tears rain down.*<sup>95</sup>

Questo atteggiamento rende Liusu molto meno credulona e più scaltra che nel film, il che è naturale essendo cresciuta in un ambiente poco rassicurante e pieno di intrighi come quello. Questi due momenti di razionalità, fanno perciò apparire la scena della danza molto meno sorprendente al lettore, rispetto a chi vede il film. Poiché mettono già in luce la malizia di Liusu che viene poi mostrata nella scena dello specchio, in cui la protagonista si lascia andare nel ballo e nello strano sorriso, nel film invece il cambiamento fa apparire il comportamento della protagonista molto più unico e sorprendente. La regista, nelle due scene, non fa trapelare questo aspetto, dove la ragazza non dà il minimo segno di malizia e razionalità.

Viene fuori la stessa dinamica anche riguardo la decisione di accettare l'invito della signora Xu a Hong Kong: nel film la decisione sembra molto meno sofisticata. Nel libro invece tale scelta appare sotto una luce completamente diversa: Liusu già sospetta che dietro il viaggio ad Hong Kong, non ci sia l'aiuto spontaneo di Mrs. Xu, bensì un piano ben congeniato da Liuyuan per sedurla. Poi l'accettazione del viaggio risulta, più che un allontanamento dalle dure costrizioni della famiglia, una scommessa che la protagonista fa con il suo futuro.

*She decided to wager her future...if she lost, her reputation would be ruined...if she won, she'd get the prize the whole crowd was eyeing like so many greedy tigers – Fan Liuyuan – and all her stifled rancor would be swept clean away*<sup>96</sup>

*Decise di scommettere sul suo futuro...se avesse perso, la sua reputazione stata rovinata...se avesse vinto, avrebbe ottenuto il premio che l'intera folla stava tenendo d'occhio come tante tigri in calore-Fan Liuyuan-e tutto il suo rancore soffocato sarebbe stato spazzato via.*

Perciò la sua motivazione di partire non risulta per nulla innocente: lei sfida se stessa e i suoi sentimenti perché vede nella figura di Liuyuan uno spiraglio di luce per il suo destino. Per

---

<sup>94</sup> Zhang Ailing 张爱玲, "Love In a Fallen City", Penguins Group, 2007 p.115

<sup>95</sup> Ivi p.117

<sup>96</sup> Ivi p.127

questo motivo, il lettore può anche intuire che intenzionalmente abbia prevalicato sulla sorella durante il primo incontro e che sia stata in realtà lei a sedurre inizialmente Liuyuan non lui.

A mio avviso, ciò fa apparire non solo la protagonista in maniera completamente diversa, ma anche tutta la storia. La novella di Zhang Ailing può essere interpretata come una vera e propria sfida che la protagonista fa con se stessa e la propria personalità per sfuggire dall'ambiente familiare avverso, il film invece sembra quasi la favola di una fanciulla che viene salvata dal matrimonio durante il periodo di guerra. E questa grande differenza è data dal fatto che la regista non è riuscita a rendere in modo efficace il pensiero della protagonista, a differenza della scrittrice che lascia trasparire nelle sue righe una figura più razionale e calcolatrice.

Da questi piccoli dettagli perciò viene fuori un'importante differenza tra romanzo e film. Molte caratteristiche non solo di Liusu ma anche di altri personaggi non vengono riportate per ostacoli oggettivi, ossia che in un film è impossibile trasferire completamente le emozioni e le sensazioni dei personaggi come in un libro, dove attraverso le parole si riesce ad entrare più facilmente nella personalità del personaggio e nelle sue dinamiche interne. Questa grande differenza rende quindi i personaggi molto più piatti e senza grosse sfumature, in questo film molto più che in *Eighteen Springs* dove la regista, seppur rendendosi molto meno fedele alla trama, era riuscita, tramite il mezzo del "voice over" a rendere molto più chiare le vere intenzioni dei protagonisti.

#### *4.4 Hong Kong e Shanghai, il simbolo di due città tra passato e presente*

I due ambienti di Hong Kong e Shanghai, dove la storia è ambientata sono completamente diversi tra loro, anche i personaggi che ci vivono rappresentano mondi completamente opposti a cui la protagonista non è particolarmente avvezzata.

Da una parte abbiamo la città di Shanghai che rappresenta il passato. Ad abitarci è la famiglia di Liusu che sia all'interno del libro che anche nel film rappresenta la mentalità della Cina classica: basata su principi obsoleti e su quella strana ipocrisia che risulterà presente anche in *Eighteen Springs*.

Lo vediamo nel carattere dei due fratelli maggiori di Bai Liusu e di come si comportano nei confronti della sorella. Essi non accettano il suo divorzio e la decisione di tornare a casa finendo per essere un peso economico nei loro confronti, nonostante facciano uso dei suoi soldi per pagarsi i debiti che hanno. La loro mentalità retrograda è evidente soprattutto all'interno della prima parte di racconto, prima ancora dell'incontro tra Bai Liusu e Liuyuan.

Una scena che lo testimonia è quando Mrs. Xu porta la notizia della morte dell'ex marito della protagonista.

La notizia coglie tutta la famiglia di sorpresa, i fratelli iniziano subito a discutere con le rispettive mogli se è il caso che la sorella entri in lutto e proceda con tutti i rituali di vedovanza, proprio come vorrebbe la tradizione.

Questa congettura non nasce dal legame dei fratelli con le pratiche tradizionali ma semplicemente dal fatto che se la sorella dovesse entrare in lutto potrebbe accaparrarsi parte dell'eredità dell'ex marito, utile per ripagare i loro debiti. Liusu però mette immediatamente fine alle fantasie dei fratelli facendogli capire che al contrario del loro modo di vedere le cose, la legge del divorzio prevede tutt'altra cosa.

*"Indeed" said Third Master "It looks like their family has specially asked her to bring us the news, and means something of course"*

*"They don't want Sixth sister to return and go into mourning do they?"*

*Third master scratched his scalp with the handle of the fan. "Well according to the rules, it would only be right.*

*They both looked over at their Sixth Sister. Bai Liusu sat in the corner of the room calmly embroidering a slipper; her brothers it seems, had been so intent on their conversation that they hadn't given her a chance to speak. Now she simply said "Go and be his widow, after we're divorced? People will laugh till their teeth fall out" She went on sewing her slipper apparently unperturbed but her palms were clumsy and her needle stuck- she couldn't draw it through anymore.*

*"Sixth that's no way to talk" said Third Master "He didn't do right by you back then, we all know that. But now he is dead- you are not going to grudge, are you? Those two concubine that he left behind, they won't go into widowhood. If you go back now, all serious and proper, to lead the mourning for him, who's going to dare to laugh? It's true you didn't have any children, but he has lots of nephews, and you can pick one of them to continue the line. There isn't a lot of property left, but they're a big clan; even if they only make you the keeper of his shrine, they're not going to let a mother and child serve."*

*Bai Liusu laughed sarcastically. "Third brother has certainly planned on everything" she said "but unfortunately it's a bit late. The divorce went through some even or eight years ago. Are you saying that those legal proceedings were empty nonsense? You can't fool around with the law!"*

*"Don't you try to scare us with law" Third Master "The law is one thing today and another tomorrow. What I'm talking about is the law of family relations, and that never change! As long as you live you belong to his family, and after you die your ghost will belong to them too."<sup>97</sup>*

*"In effetti", disse il Terzo fratello, "sembra che la loro famiglia le abbia chiesto appositamente di portarci la notizia, e che voglia dire qualcosa di importante".*

*"Non vogliono che la Sesta sorella ritorni e sia in lutto, vero?"*

*Il terzo maestro si grattò il cuoio capelluto con il manico del ventaglio. "Beh, secondo le regole, sarebbe giusto così".*

*Entrambi guardarono la loro Sesta Sorella. Bai Liusu era seduta in un angolo della stanza a ricamare con calma una pantofola; i suoi fratelli, a quanto pare, erano così intenti nella loro conversazione che non le avevano dato la possibilità di parlare. Ora disse semplicemente: "Andare a fare la vedova, dopo che avremo divorziato? La gente riderà fino a farsi cadere i denti". Continuò a cucire la scarpetta apparentemente imperturbata, ma i palmi delle mani erano gonfi e l'ago si era bloccato, non riusciva più a infilarlo.*

*"Sorella non è questo il modo di parlare" disse il Terzo Maestro "Non si è comportato bene con te allora, lo sappiamo tutti. Ma ora che è morto, non hai intenzione di provare rancore, vero? Le due concubine che ha lasciato non rimarranno vedove. Se tornate ora, tutta seria e corretta, a guidare il lutto per lui, chi oserà ridere? È vero che non avete avuto figli, ma lui ha molti nipoti e potete scegliere uno di loro per continuare la linea. Non sono rimaste molte proprietà,*

---

<sup>97</sup> Ivi p.113

*ma il loro è un grande clan; anche se ti facessero solo custodire il suo santuario, non lascerebbero mai servire una madre e un figlio".*

*Bai Liusu rise sarcasticamente. "Il terzo fratello ha certamente pianificato tutto" disse "ma purtroppo è un po' tardi. Il divorzio è avvenuto circa otto anni fa. Stai dicendo che quei procedimenti legali sono stati una sciocchezza? Non si può scherzare con la legge!".*

*"Non cerchi di spaventarci con la legge" Terzo Maestro "La legge è una cosa oggi e un'altra domani. Quello di cui parlo è la legge dei rapporti familiari, che non cambia mai! Finché vivi appartieni alla tua famiglia, e dopo la tua morte anche il tuo fantasma apparirà a loro".*

All'interno di questo dibattito sono visibili due modi di pensare relativi a società diverse: il pensiero del fratello maggiore, legato molto più ad un'educazione antica, meno vincolata dalle leggi scritte e più legata agli ambienti familiari dove ognuno si faceva giustizia da solo, contrapposta alla mentalità di Liusu molto più progressista.

Queste divergenze familiari, le vedremo anche nel film *Eighteen Springs* e ritornano spesso nelle storie di Zhang Ailing. All'interno di *Eighteen Springs*, però, lo scontro tra la nuova e la vecchia generazione viene fatto attraverso la figura del padre di Shijun, in disaccordo sul matrimonio del figlio, innamorato della sorella della prostituta che era solito frequentare durante i suoi viaggi di lavoro.

Ovviamente la reazione di coloro che si scontrano con certe mentalità cambia a seconda dei diversi caratteri. Ba Liusu riesce a ribellarsi, non accettando la propria condizione e cercando ogni mezzo per fuggire. Shijun invece, a causa del suo carattere più debole, sente molto il peso del giudizio e le idee di chi lo circonda, e alla fine arriva a sottomettersi alla volontà del padre, sposando la donna che gli era stata assegnata fin da piccolo e tornando a casa si prende cura degli affari di famiglia.

Il legame con i principi del passato è ben visibile non solo nel carattere dei fratelli maggiori, ma anche nell'estetica degli abiti della famiglia di Liusu, che si contrappongono con quelli moderni usati ad Hong Kong, molto più vicina ad un gusto ed uno stile moderno. I fratelli della ragazza per esempio sono vestiti con l'abito tradizionale del *Tanzhuang* 唐装, che è una tipologia di giacca cinese che appare abbastanza simile allo standard occidentale, ma con due importanti differenze: la prima vede la presenza di alamari al posto dei bottoni, la seconda è la presenza ai fianchi di due aperture laterali e il collo alto.

Le donne, comprese la protagonista, sono tutte vestite con il *Qipao* 旗袍. Abito tradizionale composto da un unico pezzo, solitamente aderente alle forme del corpo e dotato sia di maniche lunghe che maniche corte. Il segno distintivo dell'abito è il colletto alto abbottonato con alamari e bottoni che scendono fino a toccare l'ascella.

Nel film gli abiti vengono utilizzati soprattutto con il fine di contrapporre il mondo classico con il mondo moderno di cui Hong Kong è portatrice.

L'atmosfera che invece si respira a Hong Kong è completamente diversa: dal modo in cui si vestono i personaggi, fino agli arredamenti delle abitazioni.

Se la casa di Bai Liusu è circondata da cimeli e immagini tutti legati alla tradizione, l'atmosfera che si respira nelle sale degli alberghi di Hong Kong risulta molto più moderna e progressista: ci sono donne e uomini di ogni etnia, vestiti con abiti di tutti gli stili e tradizioni, persino l'abbigliamento dei maggiordomi degli hotel si avvicina molto di più alla moda e al gusto occidentale.

C'è una scena in particolare descritta dalla scrittrice, e poi ripresa in modo differente dalla regista, che descrive l'ambiente della sala da ballo, soffermandosi in particolare sull'abbigliamento dei camerieri, presi in giro da Liuyuan per i loro abiti ormai fuori moda anche per Hong Kong.

*"My, you have got a lot of energy" Said mr. Xu " After all of those days seasick on the boat, shouldn't we go to bed early? Let's not go out tonight."*

*"The Hong Kong Hotel has the most old-fashioned ballroom I've ever seen," said Liuyuan " Everything about the place- building, lights, orchestra- is very English and forty or fifty years ago was very up to date. But nowadays it's not much of a draw. There's nothing to see there, except maybe the funny little waiters. Even on a very hot day, they wear those northern-style trousers, gathered tight at the ankle"*<sup>98</sup>

*"Accidenti, hai un sacco di energia" disse il signor Xu "Dopo tutti quei giorni di mal di mare sulla barca, non dovremmo andare a letto presto? Non usciamo stasera".*

*"L'Hong Kong Hotel ha la sala da ballo più antiquata che abbia mai visto", disse Liuyuan "Tutto in questo posto - edificio, luci, orchestra - è molto inglese e quaranta o cinquanta anni fa era molto attuale. Ma al giorno d'oggi non è molto attraente. Non c'è niente da vedere, tranne forse i piccoli camerieri. Anche in una giornata molto calda, indossano quei pantaloni in stile nordico, stretti alla caviglia".*

Le parole di Liuyuan fanno capire quanto gli abitanti siano abituati a vedere ambienti e abiti diversi rispetto a quelli classici cinesi.

La regista, nel trasporre la stessa scena all' Hong kong Hotel, tende a mettere in risalto in modo originale l'arredamento della sala con grandi lampadari e tavoli apparecchiati in modo completamente diverso rispetto alla tradizione cinese e molto più vicini al gusto occidentale. Anche la musica che si sente è diversa rispetto a quella ascoltata nella casa Liusu, in cui le giornate sono scandite dal suono dello *huqin* suonato dal fratello. Nella sala da ballo abbiamo invece strumenti occidentale: trombe, violini e violoncelli. L'euforia per il nuovo ambiente, così distante dalla tradizione, emerge in una scena successiva, quando mr.Xu balla, completamente preso dalla melodia delle musica, non curandosi minimamente delle parole della moglie che cerca di informarlo e chiedergli un parere riguardo alla relazione tra Liusu e Liuyuan.

All'interno della storia, oltre che una contrapposizione tra tradizione e modernità, emerge un continuo oscillare tra presente e passato, tra tradizione e modernità, senza però arrivare ad una vera e propria identità che rappresenti l'uno o l'altro ambiente.

Fan Liuyuan, per esempio, non accetta la propria condizione ed è, per tutto il corso della storia, guidato dalla volontà di essere un vero cinese e la conseguente incapacità di esserlo, essendo cresciuto in un ambiente completamente diverso da quello tradizionale. E' molto probabilmente anche per questa mancanza e questa impossibilità che Fan Liuyuan finirà per innamorarsi di Bai Liusu, da lui considerata una "Real Chinese Woman". E' molto probabile che il suo interessamento nei confronti della ragazza sia dovuto proprio a causa di un senso di instabilità che egli prova a non avere una vera e propria patria.<sup>99</sup> La condizione in cui è costretto a vivere dipende dal fatto che è cresciuto fisicamente distante dalla sua terra, e dal fatto di non essersi mai veramente integrato nella società dove è cresciuto. Il fatto di essere "diviso"

---

<sup>98</sup>Ivi p.133

<sup>99</sup> Qiao Meng, Noritah Omar, "Pure Ethnicity in Hybridization: A Returnee's Quest for Chineseness in 'Love in a Fallen City'", in *Ariel: a review of international English literature*, 45, 1-2, 2014, p. 71.

tra due realtà completamente diverse, ha portato in lui la mancanza di radici salde. Vivere in bilico tra due paesi lo ha sempre fatto sentire come inferiore e quindi imperfetto, né completamente Inglese ma nemmeno di conseguenza Cinese. Partendo da questo suo malessere, ecco che inizia a idealizzare la sua patria di origine, maturando la decisione di ripristinare in se stesso l'identità culturale perduta.

Il problema di questa condizione nasce quando, rientrato in patria, capisce che in realtà la Cina da lui idealizzata non esiste. Pur avendolo compreso egli non si arrende nella ricerca, e crede di trovare un'identità proprio nella "cinesità" di Bai Liusu.

Sono proprio i dialoghi con la ragazza che ci fanno capire la sua brama di scoprire a fondo la cultura cinese e di quanto allo stesso tempo egli la idealizzi.

Uno dei momenti in cui è tangibile avviene durante la scena del ballo, quando Liuyuan esprime l'idea che le "Real Chinese Woman" sono secondo il suo parere le donne più belle del mondo.

*"I don't care if you are good or bad. I don't want you to change. It's not easy to find a real Chinese girl like you."*

*Liusu sighed softly: "I'm not old-old fashioned, that's all"*

*"Real Chinese girls are the world's most beautiful women. They're never out of fashion"*

*"But for a modern man like you..."*

*"You say "modern", but what you probably mean is Western. It's true I'm not a real Chinese. It's just that in the past few years I've become more like Chinese. But you know, a foreigner who's become Chinese becomes reactionary, more reactionary than an old-fashioned scholar from the dynastic era."*<sup>100</sup>

*"Non mi interessa se sei buono o cattivo. Non voglio che tu cambi. Non è facile trovare una vera ragazza cinese come te".*

*Liusu sospirò dolcemente: "Non sono all'antica, ecco tutto".*

*"Le vere ragazze cinesi sono le donne più belle del mondo. Non passano mai di moda".*

*"Ma per un uomo moderno come te..."*

*"Lei dice "moderno", ma probabilmente intende dire "occidentale". È vero che non sono un vero cinese. È solo che negli ultimi anni sono diventato più simile a un cinese. Ma sa, uno straniero che è diventato cinese diventa reazionario, più reazionario di uno studioso vecchio stile dell'epoca dinastica."*

Queste parole riflettono l'idealizzazione della patria da parte di chi nella propria patria non vi è né nato né vissuto. L'immagine idealizzata all'interno di questo dialogo, si riflette su Liusu, che secondo lui dovrebbe essere il tramite per compiere un suo percorso identitario. Di lei Liuyuan apprezza proprio le sue "little gesture, and a romantic aura, very much like a Peking opera singer".

In un'altra scena si percepisce la pretesa e il desiderio irraggiungibile da parte di Fan LiuYuan di appartenere ad una cultura lontana dai valori con i quali è cresciuto. Ciò avviene quando

---

<sup>100</sup>Zhang Ailing 张爱玲, *Love In a Fallen City*, Penguins Group, 2007 p.135

per la prima volta chiama Liusu per rivelarle il suo amore, utilizzando un poema tratto dal classico cinese *Book of song*.

*"Then one night after tossing and turning in bed for hours before finally drifting off, the telephone suddenly rang. It was Liuyuan's voice: "I love you", he said. And hung up. Liusu held the receiver in her hand and stared into space, her heart pounding. Softly she put it back in the cradle. No sooner had she hung up than it rang again. Again she raised the receiver. Liuyuan said "I forgot to ask- do you love me?"*

*Liusu coughed. When at last she spoke her throat was still dry and raspy. "You must have known long ago", she said in a low voice. "Why else did I come to Hong Kong?"*

*Liuyuan sighed. "I knew, but even with the truth staring me in the face, I still don't want to believe it. Liusu you don't love me."*

*"Why do you say that"*

*Liuyuan didn't say anything. Then, after a long while, he said "In The Book of Song" there's a verse..."*

*"I don't understand that sort of things," Liusu cut in.*

*"I know you don't understand," Liuyuan said impatiently.*

*"If you understood, I Wouldn't need to explain! So listen:*

*Facing life, death, distance*

*Here is my promise to thee*

*I take thy hand in mine:*

*We will grow old together<sup>101</sup>*

*"Poi una notte, dopo essermi rigirata nel letto per ore prima di addormentarmi, il telefono squillò improvvisamente. Era la voce di Liuyuan: "Ti amo", disse. E riattaccò. Liusu tenne il ricevitore in mano e fissò il vuoto, con il cuore che le batteva forte. Con dolcezza riagganciò. Non appena riattaccò, squillò di nuovo. Sollevò di nuovo il ricevitore. Liuyuan disse: "Ho dimenticato di chiederti: mi ami?"*

*Liusu tossì. Quando finalmente parlò, la sua gola era ancora secca e rauca. "Dovevi saperlo già da tempo", disse a bassa voce. "Altrimenti perché sarei venuta a Hong Kong?"*

*Liuyuan sospirò. "Lo sapevo, ma anche se la verità mi fissa in faccia, non voglio ancora crederci. Liusu tu non mi ami".*

*"Perché dici questo?"*

*Liuyuan non disse nulla. Poi, dopo molto tempo, disse: "Nel Libro della Canzone c'è un verso..."*

*"Non capisco questo genere di cose", interruppe Liusu.*

---

<sup>101</sup> Ivi p.148

*"So che non capisci", disse Liuyuan con impazienza.*

*"Se tu capissi, non avrei bisogno di spiegarti! Quindi ascoltate:*

*Di fronte alla vita, alla morte, alla distanza*

*Ecco la mia promessa a te*

*Prendo la tua mano nella mia:*

*Invecchieremo insieme*

Il mostrare la sua competenza letteraria verso l'amante, è un sintomo della sofferenza che già da tempo invade l'animo di Fan Liuyuan. Egli si è sforzato ad imparare i classici della letteratura cinese per colmare il suo vuoto, perché gli conferisce un senso di "continuità interrotta" tra la società in cui vive e quella che continua a idealizzare, ma non riesce a raggiungere.<sup>102</sup>

Questa voglia di citare i testi e le nozioni classiche deriva dal fatto di ribadire una sua identità nazionale, una illusione poiché non riuscirà a raggiungerla nemmeno attraverso il matrimonio con Bai Liusu.

Infine però c'è un momento preciso, all'interno della storia, in cui sembra che questo sogno irraggiungibile svanisca e il protagonista si accorga di questa sua condizione: è quando Fan Liuyuan ammette di non essere felice a causa della delusione avuta durante il suo primo viaggio in Cina, dove le sue aspettative sono state deluse.

Rivela anche di essere nella continua ricerca di se stesso. Molto probabilmente pensava di trovare una sua identità nel popolo e nella cultura cinese che tanto aveva idealizzato:

*"Something you are unhappy about?" Liusun asked*

*"Lots"*

*"If someone as free as you are think life is unfair, then someone like me ought to just go and hung herself"*

*"I know you are not happy" Said Liuyuan " You've certainly seen more than enough of all these awful people,*

*And awful things are everywhere around us. But if you were seeing them for the first time, it would be even harder to bear, even harder to get used to. That's what it's been like for me. When I arrived in China I was already twenty-four. I had such dreams of my homeland. You can imagine how disappointed I was. I couldn't bear the shock and I started slipping downward. If...if you had known me before, then maybe you could forgive me for the way I am now."*

*Liusu tried to imagine what it would be like to see her Fourth Sister in law for the first time. Than she burst out:*

---

<sup>102</sup> Qiao Meng, Noritah OMAR, "Pure Ethnicity in Hybridization: A Returnee's Quest for Chineseness in 'Love in a Fallen City'", in *Ariel: a review of international English literature*, 45, 1-2, 2014, p. 71.



*"That would still be better. When you see them for the first time, no matter how awful, no matter how dirty they are, they or it is still outside of you. But if you live in it for a long time, how can you tell how much of it is them, how much of it is you".<sup>103</sup>*

*"C'è qualcosa che non ti convince?". Chiese Liusun*

*"Tante"*

*"Se una persona libera come te pensa che la vita sia ingiusta, allora una come me dovrebbe andare a impiccarsi".*

*"So che non sei felice" disse Liuyuan "Di certo hai visto più che abbastanza di tutte queste persone orribili,*

*E le cose orribili sono ovunque intorno a noi. Ma se le vedessi per la prima volta, sarebbe ancora più difficile da sopportare, ancora più difficile abituarsi. Per me è stato così. Quando sono arrivata in Cina avevo già ventiquattro anni. Sognavo tanto la mia patria. Potete immaginare la mia delusione. Non potevo sopportare lo shock e ho cominciato a scivolare verso il basso.*

*Se... se mi avessi conosciuto prima, forse avresti potuto perdonarmi per come sono ora".*

*Liusu cercò di immaginare come sarebbe stato vedere la sua Quarta Cognata per la prima volta. Poi scoppiò: "Sarebbe comunque meglio. Quando li vedi per la prima volta, non importa quanto siano orribili, non importa quanto siano sporchi, loro o è ancora fuori di te. Ma se ci vivi dentro per molto tempo, come fai a capire quanto c'è di loro e quanto c'è di te?"*

All'interno del colloquio il protagonista si lamenta di questa sua condizione, di cui secondo Liusu, non dovrebbe tuttavia lamentarsi, poiché l'ambiente in cui ha vissuto non era mai stato restrittivo come quello in cui lei era cresciuta.

La donna cerca di rincuorare il compagno e fargli capire quanto la sua vita sia sempre stata molto più libera della sua. Molto probabilmente però questa libertà ha reso ancora più problematica la vita Liuyuan: in cerca di uno scopo e di un'identità culturale che non riesce a trovare.

Non è solo Fan Liuyuan a provare su di sé questa sensazione di non appartenenza, anche Bai Liusu, nonostante il colloquio citato sopra, è un personaggio che combatte continuamente con se stessa: la protagonista non si sente appartenente al mondo tradizionale ma nemmeno alle dinamiche della società moderna, che invece dovrà affrontare durante il suo soggiorno ad Hong Kong. Essa capisce di non poter più vivere nell'ambiente a lei avverso e troppo tradizionale della sua famiglia, che la costringe a vivere sotto regole ancora più ferree di quelle a cui doveva sottostare durante il suo periodo di matrimonio. La sua sofferenza all'interno di un mondo che non le appartiene più la vediamo soprattutto nel continuo scontro con i fratelli maggiori.

L'opportunità di svincolarsi da queste catene le viene offerta quando incontra per la prima volta Fan Liuyuan. Il momento in cui capisce quanto questa opportunità sia importante, coincide con la scena dello specchio: la protagonista eseguendo una danza molto simile a quella di una ballerina del teatro dell'opera di Pechino, si lascia andare in un "malevolent smile" pieno

---

<sup>103</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Love In a Fallen City*, Penguins Group, 2007 p. 139

di speranza nata dall'opportunità di farsi una nuova vita fuori dalle mura di casa. Questo improvviso cambiamento le causerà però una perdita di punti di riferimento che la farà sentire abbastanza spaesata, e la condurrà nella necessità di costruirsi un nuovo io completamente diverso rispetto a quello precedente.

Sorge quindi naturale chiedersi, riuscirà Liusu a trovare una nuova identità in questo ambiente?

Solamente in parte. Il comportamento da lei adottato durante il suo soggiorno ad Hong Kong risulterà molto strano, spesso viene paragonata ad un'attrice che dall'opera locale di Shanghai viene improvvisamente spinta sul palco moderno, in cui i valori e le aspettative sono diverse e molto più alte. E' costretta a dover ballare, cenare in un ristorante, passeggiare sulla spiaggia e persino avere a che fare con una vecchia fiamma di Liuyuan, la principessa Saheyini.<sup>104</sup>

La sua inadeguatezza verrà più volte riconosciuta dalle persone che la circondano, poiché la vedono troppo legata a standard tradizionali.

Tutte queste impressioni sono rese visibili all'interno del film e del libro in diverse occasioni.

La prima coincide con la fine del ballo, durante l'incontro con la principessa Saheyini, che, incontrandola a prima volta, la scambia per una ragazza di campagna.

*"Liusu looked at the woman, and the haunter with which the woman returned her gaze put a thousand miles between them."*

*Liuyuan introduced them " This is Miss Bay. This is Princess Saheyini. "*

*Liusu couldn't help but be impressed. Saheyini reached out Liusu's hand with her fingertips. "Is mr. Bai From Shanghai? she asked Liuyuan, who nodded. "She doesn't seem like someone form Shanghai," she said with a smile.*

*"Than What does she feel like? Liuyuan asked.*

*Saheyini placed a finger on one cheek and thought for a moment. Than she brought her hands together, fingers pointing upward, as if she had something to say but words simply failed her. She laughed, shrugging her shoulders, and walked into the ballroom. Liuyuan headed toward the door again, taking Liusu with him. Liusu couldn't understand much English, but she had followed their expression. Now she said with smile, " I am country bumpkin ".<sup>105</sup>*

*"Liusu guardò la donna, e l'espressione di sufficienza con cui la donna ricambiò il suo sguardo mise mille miglia tra loro".*

*Liuyuan li presentò: "Questa è la signorina Bay. Questa è la principessa Saheyini".*

*Liusu non poté fare a meno di essere colpita. Saheyini allungò la mano di Liusu con la punta delle dita. "Il signor Bai viene da Shanghai?", chiese a Liuyuan, che annuì. "Non sembra una persona di Shanghai", disse con un sorriso.*

*"E come si sente? chiese Liuyuan.*

*Saheyini mise un dito su uno scacco e pensò per un momento. Poi unì le mani, con le dita rivolte verso l'alto, come se avesse qualcosa da dire ma le parole le*

---

<sup>104</sup>OU fan, Leo Lee, Eileen Chang and cinema, *Xiàndài zhōngwén wénxué xuébào* 现代中文文学学报 *Journal of Modern Literature in Chinese*, 1999

<sup>105</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Love In a Fallen City*, Penguins Group, 2007 p.137

*mancassero. Rise, scrollando le spalle, e si avviò verso la sala da ballo. Liuyuan si diresse di nuovo verso la porta, portando Liusu con sé. Liusu non capiva molto l'inglese, ma aveva seguito la loro espressione. Ora disse sorridendo: "Sono una contadina".*

Un'altra scena in cui si vede quanto l'ambiente di Hong Kong la faccia sentire inappropriata e poco a suo agio, si svolge il giorno dopo il ballo. I due si incontrano nella sala d'ingresso dell'albergo per fare colazione e successivamente si spostano nel cortile dell'hotel per fare una passeggiata. Lì trovano donne e uomini, soprattutto europei, che parlano di diversi argomenti e si godono la giornata. C'è un militare che prende in giro il figlio perché gli aveva chiesto delle inutili lanterne cinesi per il compleanno, delle donne che prendono il tè sedute ad un tavolino e infine delle ragazze, molto probabilmente della stessa età di Liusu, che scappano divertendosi da un coetaneo che le insegue con una maschera in testa. Mentre Liuyuan sembra godere di questo ambiente, in cui è sempre cresciuto e in cui si trova a proprio agio, Liusu sembra ritirarsi in se stessa e autoescludersi sedendosi in disparte con il proprio drink. Liuyuan accorgendosi del comportamento della ragazza cerca di rincuorarla e farla sentire a proprio agio, ma non ci riesce. In questa situazione vediamo quanto Liusu non si senta appartenere ai vecchi principi della società dettati dalla sua famiglia, ma al tempo stesso non riesca nemmeno a godersi l'ambiente di Hong Kong, scandito da abitudini e da principi completamente differenti dall'ambiente dove è cresciuta.

Infine la scena dove forse mostra la sua maggiore inadeguatezza verso il mondo in cui è stata improvvisamente catapultata è la scena della spiaggia. Subito dopo essere usciti nel cortile dell'hotel ed aver fatto una piccola passeggiata i due si dirigono verso la spiaggia dove si fermano a prendere il sole. Mentre Liuyuan sembra totalmente a proprio agio seduto sotto l'ombrellone, Liusu invece trasmette la sensazione di essere completamente fuori luogo, in particolare quando è costretta a salire in camera, totalmente infastidita dalle zanzare e forse anche dal comportamento di Liuyuan che aveva provato ad interagire con lei aiutandola ad uccidere gli insetti che l'avevano punta.

Entrambi i personaggi non si sentono completi negli ambienti dove sono cresciuti, vorrebbero cambiare la loro condizione prendendo a modello però dei principi e una società che di natura non gli appartiene, e a cui dovrebbero per forza abituarsi. Liusu ha come obiettivi divincolarsi dai quei valori tradizionali che l'hanno resa prigioniera per diversi anni e Liuyuan, forse annoiato e poco soddisfatto della sua vita, vorrebbe ritrovare la propria identità nella cultura tradizionale cinese, con cui però non è assolutamente compatibile, essendo fino a quel momento vissuto in una società dai principi opposti a quelli classici.

## 5. 半生缘 EIGHTEEN SPRINGS

### 5.1 *Eighteen Springs*

Nel 1997 esce *Eighteen Springs*, secondo film della regista ispirato ad un romanzo di Zhang Ailing. L'opera viene inserita nella lista dei film che sviluppano il tema della cosiddetta "Shanghai Nostalgia"<sup>106</sup>.

Diversamente da *Love in a Fallen City*, che è un racconto, l'originale di *Eighteen Springs* è un voluminoso romanzo di diciotto capitoli, scritto da Zhang Ailing nel marzo degli anni 50, qualche mese dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese. Inizialmente fu pubblicato con il titolo *Eighteen Springs* e venne editato per la prima volta in capitoli all'interno della rivista *Yì bào* (亦报) di Shanghai, sponsorizzata dal Partito Comunista. Dopo diciotto anni, a seguito di una significativa revisione del testo, fu però rimesso in commercio con il titolo *Half a Lifelong Romance*.

In questi anni molte cose erano cambiate nella vita dell'autrice, non solo aveva lasciato la Cina per trasferirsi negli Stati Uniti, ma si era risposata per seconda volta, con l'allora compagno Ferdinand Reyher<sup>107</sup>. Ci sono forti probabilità che queste esperienze abbiano fatto maturare in Zhang la decisione di cambiare parte del contenuto (specialmente il finale) e il titolo del romanzo, rendendolo più pessimista, quindi più in linea con la propria visione di vita. Il primo, essendo stato scritto in corrispondenza dell'avvento del comunismo, finisce con i due amanti che si rincontrano e partecipano insieme ai movimenti rivoluzionari. Nel secondo invece i due, rivedendosi dopo anni, decidono e capiscono che era ormai impossibile rifrequentarsi e costruire qualcosa che ormai era stato completamente distrutto da ciò che era avvenuto negli anni precedenti, con un finale dunque opposto.<sup>108</sup>

L'ultima versione ebbe ancora più successo della prima, soprattutto tra il giovane pubblico di Taiwan e Hong Kong, che mostrò particolare interesse verso l'opera.

Alla morte della scrittrice nel 1995, la storia era diventata così popolare da subire molte rivisitazioni televisive e cinematografiche. Oltre al film di Ann Hui nel 1997, dal libro sono state tratte due serie televisive; la prima nel 2002 sotto il nome di *Affair of Half a Lifetime*, la seconda del 2020 con lo stesso nome del romanzo.

Tra le varie storie raccontate da Zhang Ailing, anche in questa è evidente una certa unicità e differenza rispetto alle altre. La trama narra essenzialmente la storia d'amore che lega un uomo a una donna. Parte dalla loro conoscenza e finisce col raccontare tutti i problemi e disguidi sociali che ne causano la drammatica fine. Anche questo romanzo si svolge tra due città: Nanchino, luogo di nascita del protagonista, e Shanghai, dove i due protagonisti lavorano e dove avvengono gran parte dei fatti legati alla vicenda.

---

<sup>106</sup> Negli anni 90 molti registi hongkonghesi spinti da una certa nostalgia, ambientarono molti dei loro film nella Shanghai degli anni 30-40. Altri esempi sono *In the Mood for Love* di Wong Kar-Wai, *Rouge* e *Centre Stage* di Stanley Kwan. (Yuan Wang, *Transgression Boundaries: Hybridity in Zhang Ailing's Writing and Its Multidimensional in Contemporary China*, *The Department of East Asian Studies McGill University, Montreal*, August 2006)

<sup>107</sup> Ferdinand Mamimilian Reheyer, è stato un'importante sceneggiatore, romanziere e giornalista statunitense. Fu amico e collaboratore di Bertolt Brecht. Con la scrittrice Zhang Ailing si conobbero nel 1956 alla MacDowell Colony for the Arts New Hampshire. Si sposarono lo stesso anno. Il loro matrimonio fu molto tumultuoso a causa dei diversi problemi economici di entrambi. Morì nel 1967 a causa di una serie di infarti, che lo condussero ad allettamento e successivamente alla morte, avvenuta nel 1967 a Cambridge, Massachusetts. (James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, *Princeton University Press*, 1980)

<sup>108</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half a Lifelong Romance*, *Penguin Books*, Introduction by Karen S. Kingsbury, 2014

La narrazione ha come sfondo gli ambienti e le vie delle città, dove le vite dei personaggi sono ancora strette da rigidi vincoli sociali e da una certa ipocrisia, tipica di quei tempi.

I personaggi principali sono Shen Shijun 沈世钧, un giovane ingegnere e Gu Manzhen 顾曼桢, una ragazza gentile e sincera. I due lavorano nella stessa fabbrica e iniziano a conoscersi durante le ore di lavoro attraverso la conoscenza comune dell'amico di infanzia di Shijun, Xu Shuhui 许叔惠. Sarà lui che li farà incontrare per la prima volta durante una delle tante pause pranzo condivise nel corso della storia. Inizialmente la loro vicenda d'amore procede senza complicazioni e sembra destinata ad una precisa conclusione, il matrimonio. I problemi però non tardano ad arrivare quando la ragazza va a trovare la famiglia di Shijun a Nanchino. Il padre di lui infatti riconosce, a causa dell'estrema somiglianza, che Manzhen è la sorella della prostituta che frequentava durante i suoi soggiorni a Shanghai. Inizia così ad avere dei dubbi sulla coppia e perciò ad opporre resistenza al loro matrimonio. Nonostante ciò Shijun continui a sperare nelle loro nozze, Manzhen, mentre lui si trova a Nanchino per assistere il padre ormai gravemente malato, viene coinvolta in una situazione molto più complessa e infelice. La sorella, Gu Manlu 顾曼璐, appena sposata con Zhu Hongcai 祝鸿才, un playboy arricchito che non la ama, non potendo avere figli ed essendo a conoscenza dell'interesse di suo marito nei confronti della sorella, acconsente a farla stuprare dal marito. Da questo momento in poi la storia prende una piega sempre più drammatica. Shijun prova a cercare l'amata a casa della sorella, ma viene cacciato dagli inservienti, che gli dicono che è malata. Lui pensa che Manzhen non voglia più vederlo a causa di un litigio avvenuto poco tempo prima.

Nel frattempo, il padre Shijun muore, lui si sposa con la cugina Shi Cuizhi 石翠芝, sua promessa sposa e Manzhen partorisce. Durante il suo soggiorno in ospedale riesce a scappare dalla clausura grazie all'aiuto di un'infermiera che le garantisce un posto dove stare. Manzhen sfrutta la libertà per scrivere immediatamente a Shijun. La lettera però viene intercettata dalla nuova moglie, che decide di bruciarla, impedendo l'incontro tra i due amanti, che avverrà per caso quattordici anni dopo, sotto casa di Shihui. Durante l'incontro i due rivivranno i passi principali della loro storia, ma allo stesso tempo capiranno di non poter stare assieme, nonostante il sentimento sia ancora vivido.

Fin dalla prima stesura, Zhang ha dato corpo a personaggi di per sé abbastanza comuni e senza grosse peculiarità. Durante il corso della narrazione, essi saranno costretti però ad affrontare eventi diversi tra loro che metteranno a dura prova la serenità e la spensieratezza mostrata nella prima parte del racconto. Obiettivo della scrittrice era proprio mostrare il carattere dei personaggi e le diverse reazioni alle vicende che accadono durante la storia. Questa tecnica è stata utilizzata da Zhang Ailing e ripresa da Ann Hui per analizzare sociologicamente e soprattutto psicologicamente i diversi personaggi, che vengono chiamati ad affrontare situazioni che vanno oltre la loro volontà e immaginazione, come se dovessero essere messi alla prova trovandosi di fronte a differenti ostacoli, che fanno venire alla mente le strutture delle fiabe, ma, in questo caso, calate nella realtà.<sup>109</sup>

Altro aspetto che è stato volontariamente recuperato dal lavoro della scrittrice è la volontà di mettere a confronto i valori tradizionali con quelli più moderni, che avevano riscosso molto seguito nella Shanghai degli anni 1920 e 1930.

Lo vediamo per esempio nel contrasto tra Manzhen e sua sorella Manlu. Dal punto di visto lavorativo Manzhen incarna maggiormente il progresso. Ha studiato, lavora all'interno dell'ufficio della fabbrica, veste con abiti molto simili a quelli occidentali. La sorella Manlu invece, per mantenere la famiglia, ha dovuto fare scelte completamente diverse. Del suo lavoro ci viene detto in modo eufemistico che fa la ballerina e il successo o l'insuccesso dipendono

---

<sup>109</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half a Lifetime Romance*, Penguin Books, 2014 p.5

molto dalla sua bellezza e dalla sua capacità di accaparrarsi l'attenzione degli uomini, non ha scelto di fare il lavoro che fa, è costretta per il mantenimento economico della famiglia, ormai senza sostentamento per la morte prematura del padre. Nonostante questo, Manzhen rimane comunque legata ad alcuni valori tradizionali come quelli della verginità e modestia. La sorella rappresenta il mondo commerciale e sessuale della Shanghai prima della Rivoluzione. Un universo completamente distante dai valori tradizionali.

## 5.2 *Voice over e flashback come elemento di coesione narrativa e approfondimento psicologico e altre tecniche cinematografiche*

Anche in *Eighteen Springs* come in *Love In a Fallen City*, Ann Hui cerca di attenersi il più possibile al contenuto del testo originale. All'interno di un'intervista relativa al film la regista ha detto

*What I want to do is just to revert to the original, unlike some other directors, since what they want is not only to revert but also to deduce something else beyond the original work.*<sup>110</sup>

*Quello che voglio fare è solo ritornare all'originale, a differenza di altri registi, perché quello che vogliono non è solo ritornare ma anche dedurre qualcos'altro al di là dell'opera originale.*

L'utilizzo del verbo "Revert" fa intendere l'importanza che la regista dà alla storia e alle emozioni riportate al suo interno. Questo legame con le storie originali dell'autrice è già evidente in *Love in a Fallen City*, dove però l'attenersi esageratamente alla storia originale aveva condotto a dei risultati poco soddisfacenti, generando qualche malcontento all'interno del pubblico. In *Eighteen Springs*, Ann Hui, avendo riconosciuto l'errore fatto precedentemente, decide di utilizzare alcuni metodi di ripresa cinematografica a lei molto vicini, per rendere la trama più accattivante.<sup>111</sup>

Il primo utilizzato è il flashback. Riguardo l'efficacia di questo mezzo, la regista una volta ha utilizzato le seguenti parole "It convey a sense-time disruption...where everything becomes blurred in the images and the narration becomes divorced from the visuals"<sup>112</sup>.

Il romanzo *Half a Lifelong Romance* inizia proprio con il ricordo di Shijun, che realizza che sono passati quattordici anni dal primo incontro con Manzhen "He and Manzheng had met... a long time ago. Working it out, he realized it had been fourteen years since then. Quite a shock! It made him feel. Suddenly very old."<sup>113</sup>

Partendo da questo ricordo, il narratore, esterno alla vicenda, inizia a raccontare la storia, partendo dal primo incontro dei due protagonisti avvenuto in un ristorante durante una pausa di lavoro.

Partendo da questo ricordo, il narratore inizia a raccontare la storia, dal primo incontro dei due protagonisti avvenuto in un ristorante durante una pausa di lavoro.

La narrazione a flashback, in cui un evento conduce ad un altro, utilizzata dalla scrittrice, non dista molto dalla tecnica di montaggio particolarmente apprezzata dalla regista

<sup>110</sup> *anfang zhouno*, 2004.11.5, [http://www.phoenixtv.com/phoenixtv/740359161\\_04007680/20041105/451686.shtml](http://www.phoenixtv.com/phoenixtv/740359161_04007680/20041105/451686.shtml).

<sup>111</sup> Yuan Wang, *Transgression Boundaries: Hybridity in Zhang Ailing's Writing and Its Multidimensional in Contemporary China*, *The Department of East Asian Studies McGill University, Montreal*, August 2006

<sup>112</sup> Lai Linda. "Interview with Ann Hui: The World View of *Eighteen Springs*," *Hong Kong Panorama* 97-98, The 22nd Hong Kong International Film Festival, 1998, p.51- 53.

<sup>113</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half a Lifetime Romance*, *Penguin Books*, Introduction by Karen S. Kingsbury, 2014

Hongkonghese, che inizia la storia in modo simile. L'unica differenza è che il film inizia con un incrocio di incontri tra i due protagonisti, visti dalla prospettiva di Manzhen, che è contrariata per non aver ricevuto sufficienti attenzioni dal ragazzo, nonostante lei avesse fatto di tutto per avvicinarlo<sup>114</sup>. Solo a questo punto la prospettiva passa da Manzhen a Shijun, che salendo su un tram, attraverso un grande flashback, inizia a ricordare e raccontare la loro complicata storia d'amore utilizzando le seguenti parole:

在我过去的日子里，我做过许多无聊的事，也碰过很多见面后就忘掉的人，直到有一天，他在面前出现

*When I was young I did a lot of things for no reason, and saw a lot of faces, that I soon forgot. Until that day when she suddenly appeared<sup>115</sup>*

Successivamente la telecamera si sposta sul piccolo ristorante, in particolare su un primo piano di Gu, che aspetta al tavolo i due compagni di lavoro.

Altra importante scena di flashback, presente nel film ma mancante nel libro, avviene durante l'ultimo incontro tra Manzhen e Shijun. I due vanno a mangiare nella locanda dove erano soliti andare con il loro collega di lavoro e dove si erano incontrati per la prima volta. Durante la conversazione affrontano diversi argomenti che erano rimasti in sospeso, si scambiano vari gesti di affetto, ma capiscono che è troppo tardi per riavvicinarsi sentimentalmente. Alla fine della conversazione inizia un breve flashback in cui si vede Shijun ricordare del guanto rosso che Manzhen tempo prima aveva perso e che lui per dimostrarle il suo affetto era andato a cercare.

Legata alla tecnica del flashback, è ancora la tecnica cinematografica del "Voice Over", marchio di fabbrica della regista, che in questo film viene utilizzato per ben sedici volte. Nel film emerge come mezzo non solo per aiutare il pubblico a capire la "consecutio temporum" della storia (attraverso le letture delle lettere), ma soprattutto per esprimere pensieri dei due protagonisti: Gu Manzhen e Shen Shijun. La tecnica viene utilizzata con quest'ultimo fine soprattutto nella prima metà del film.<sup>116</sup>

Per esempio quando Shen, ripensando alla protagonista e ai sentimenti che prova per lei dice:

我发觉当你没想过爱一个人的时候，其实你已经爱上了她。

*When you find that you have never thought of loving somebody, in fact, you have already fallen in love with her<sup>117</sup>*

Possiamo invece sentire i pensieri di Manzhen quando, preoccupata perché Shen non ha ancora preso la decisione di salire a casa sua, pensa:

看世钧那么开心就知道姐姐职业。他送我回家那么多次都没说过进入来坐，可能是因为姐姐缘故

*Although Shen seems to be happy when my sister's wedding is mentioned, I know that he is offended by her occupation. He has accompanied me home for many times but has never asked to enter. Perhaps my sister is the cause..<sup>118</sup>*

---

<sup>114</sup> Lu Miao 鲁淼, Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá 从张爱玲到许鞍华 (Da Zhang Ailing a Ann Hui), 辽宁师范大学 文学院, 辽宁 大连, *Today's Massmedia* 2019, pp.109

<sup>115</sup> Ann Hui, 许鞍华, *Bànshēng Yuán 半生缘 Eighteen Springs*, 1997

<sup>116</sup> Cheuk Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Ann Hui", Cap. 4, *Intellect Books Ltd*, 2008, pp. 53-81.

<sup>117</sup> Ann Hui 许鞍华, *Bànshēng Yuán 半生缘 Eighteen Springs*, 1997

<sup>118</sup> Ibid.

Il pensiero è accompagnato dall'immagine di Shen che scende le scale della casa di Manzhen e successivamente dalla sua ombra che pian piano si allontana scomparendo.

Ad un certo punto della storia, il protagonista, a causa della pressione familiare e per l'allontanamento involontario di Manzhen, segregata forzatamente in una camera dalla sorella, si sposa con Cuizhi, la cugina che lui fundamentalmente non ama. Per far capire la sua opinione, la regista, attraverso la tecnica del "voice over" fa pronunciare a Shen le seguenti parole:

当你最喜欢的人都不是真心对你的时候，你同时也会发现，最讨厌的人。未心那么讨厌

*When you find that the one you truly love does not return your love, you may also discover that the one you hate is actually not so hateful.*<sup>119</sup>

Ad accompagnare questo monologo c'è la scena del suo matrimonio.

Dopo lo stupro, Manzhen è costretta a vivere assieme al cognato e la sorella, che non vogliono far trapelare il fatto. Anche la madre accetta di trasferirsi in un'altra città solo per non affossare il nome della famiglia e non "perdere la faccia"<sup>120</sup>. In questa situazione di estrema tristezza, la regista fa emergere i pensieri di Gu attraverso un monologo interiore:

要永远爱一个人和永远和永远恨一个人，是同样困难，我快定留下，最主要都是这孩子。从前还以为我姐姐会不同，现在走了半辈子路，才发觉原来也是跟在她后面

*It is equally difficult to love and to hate a person for one's whole life.... In the old days, I thought I was not the same as my sister. However, after having lived for half of my life, I find that I have actually been following behind her.*<sup>121</sup>

All'interno di questo monologo si percepisce tutta la tristezza della protagonista.

Mentre in questa prima parte il "voice over" viene utilizzato per esprimere i sentimenti e i pensieri dei personaggi, nell'ultima parte del film ha soprattutto la funzione di montaggio. Ossia mettere insieme parti di film che potevano rischiare di non essere comprese..<sup>122</sup>

Questo avviene per esempio quando la regista, per far capire il trascorrere del tempo, introduce la scena del ritorno di Shuhui nella madre patria, dopo dieci anni di assenza.

Il tutto viene accompagnato dal monologo di Shen Che dice:

赦惠一去就是十年，再见他的时候他跟十年前没什么分别。这十年对我来说，好像只是过了几天 因为所有值得我回想的东西都已经在十年前发生了

---

<sup>119</sup> Ann Hui 许鞍华, *Bànshēng Yuán 半生缘 Eighteen Springs*, 1997

<sup>120</sup> Il concetto cinese di "faccia" (面子) si lega alla concezione culturale del rispetto, dell'onore e della posizione sociale. Azioni o parole irrispettose verso altri appartenenti alla comunità possono far "perdere la faccia" 丢面子 a qualcuno, causando un vero e propria perdita di credibilità all'individuo e alla sua famiglia all'interno della comunità. Rispetto al concetto di "faccia" dell'occidente, che è più indirizzato a se stessi e all'individuo, in Cina è molto più indirizzato a come ti vedono gli altri.

<sup>121</sup> Ann Hui 许鞍华, *半生缘 Bànshēng Yuán Eighteen Springs*, 1997

<sup>122</sup> CHEUK Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Ann Hui", Cap. 4, *Intellect Books Ltd*, 2008, pp. 53-81.



*Shuhui has been away for ten years, when I saw him again he looked the same. It seems to me that these ten years have only been a few days, because everything that I can recall has already happened ten years ago.*<sup>123</sup>

Il monologo si ferma nel momento in cui Shijun accoglie assieme alla famiglia l'amico appena sceso dalla nave.

Solo in un caso il "voice over" è stato utilizzato per esprimere il contenuto di una lettera. Dopo esser tornato dall'incontro con Shuhui, il protagonista rovistando tra vecchi libri, trova la lettera che Manzhen gli aveva inviato e che la moglie aveva nascosto per non fargliela scoprire. Sebbene a leggere sia il protagonista, la voce narrante è quella di Manzhen che dice:

*Shijun, yesterday I visited Shuhui although I knew that he was not in...(the image shows a view of Shuhui's home). Shuhui's mother told me many interesting things about your school days. I felt contented when I heard them...(the camera shows Shen walking alone towards Shuhui's home). As you have left for a number of days, I began to have anxiety attacks, for no reason.*<sup>124</sup>

*Shijun, ieri sono andato a trovare Shuhui anche se sapevo che non era in casa... (l'immagine mostra la vista della casa di Shuhui). La madre di Shuhui mi ha raccontato molte cose interessanti sui vostri giorni di scuola. Mi sono sentito contento quando le ho sentite... (la telecamera mostra Shen che cammina da solo verso la casa di Shuhui). Da quando sei partito per alcuni giorni, ho cominciato ad avere attacchi d'ansia, senza motivo.*

Durante la lettura della lettera si vede Shen che contrariato per il gesto della moglie, esce da casa per dirigersi verso quella dell'amico dove incontrerà casualmente Manzhen. La lettera termina quando Shen arriva a casa di Shuhui e i due si rivedono per la prima volta dopo tanto tempo.

L'utilizzo del voice over attraverso l'elemento della lettera è una trovata per creare un legame tra il presente ed il passato: le lettere contengono due attributi molto importanti del tempo e dello spazio: presente (al momento della lettura) e passato (il momento della scrittura), sequenze temporali che vengono legati dalla regista affinché il pubblico capisca il trascorrere del tempo.

Come suggerito all'interno del saggio intitolato *Xǔ'ānhuá duì zhāng'àilíng "bànshēng yuán" zhī diànyǐng gǎibiān* 许鞍华对张爱玲《半生缘》之电影改编<sup>125</sup> per approcciarsi ad alcune scene delicate contenute nel film, la regista utilizza molto spesso una ripresa attraverso l'uso di porte e finestre, come segno di rispetto nei confronti dell'intimità dei personaggi.

Questo tipo di inquadratura viene utilizzata frequentemente all'interno della storia. Un esempio è quando i due protagonisti si recano al ristorante e si incontrano dopo tanto tempo. Ann Hui sceglie una tipologia di inquadratura che mostra i due amanti abbracciati attraverso la cornice della finestra, quasi a volerli lasciare soli nella loro intimità e affetto.

Stesso tipo di inquadratura viene impiegato nella scena in cui Shuhui, mentre aspetta l'arrivo dell'amico, si avvicina e poggia la testa sulla spalla di Cuizhi in segno di affetto. Questo momento di congiunzione tra i due non viene ripreso dall'interno della camera, ma attraverso

---

<sup>123</sup> Ann Hui 许鞍华, *Bànshēng Yuán* 半生缘 *Eighteen Springs*, 1997

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> XU fumeizhi 徐付美智, "Xǔ'ānhuá duì zhāng'àilíng "bànshēng yuán" zhī diànyǐng gǎibiān" 许鞍华对张爱玲《半生缘》之电影改编 Adattamento cinematografico di Ann Hui del romanzo "Half a Lifelong Romance" di Zhang Ailing, 内蒙古大学文学与新闻传播学院, 呼和浩特, 2015 pp. 154

la finestra, come se non volesse disturbarli, lasciandoli in una intimità dopo tanto tempo di lontananza.

Infine, la tragica scena dello stupro, che nel libro viene descritta esplicitamente in tutta la sua brutalità e disumanità, nel film viene rappresentata dall'esterno, proprio attraverso la ripresa di una finestra di casa di Manlu che si rompe a causa del dimenarsi della ragazza che cerca di ribellarsi con forza dalla presa Zhu Hongcai, rendendo così l'episodio con forza e drammaticità, pur non cadendo in una violenza visiva diretta.

Tutte queste scene al di là delle sensazioni che trasmettono, danno l'impressione che la regista voglia momentaneamente distaccarsi dalla storia per senso di pudore e rispetto nei confronti dei personaggi, utilizzando questo gioco di inquadrature.

La scrittrice non ha questa sensibilità. Rimane sempre presente all'interno del racconto, non fornendo alcuna censura agli eventi e ai pensieri dei personaggi.

Citato nell'articolo Xǔ'ānhuá duì zhāng'àilíng "bànshēng yuán" zhī diànyǐng gǎibiān 许鞍华对张爱玲《半生缘》之电影改编<sup>126</sup>, è l'utilizzo del Zhāng jìng tóu 张静头 "long take", ossia "il campo lungo" dove una inquadratura di lunga durata limita l'elemento vincolante del montaggio cinematografico.<sup>127</sup>

La prima volta che viene fatto uso di questo tipo di ripresa è quando i tre colleghi di lavoro si recano nel bosco per scattare delle foto, e Shuhui e Manzheng iniziano a farsi gli scherzi l'uno con l'altra. Lo stesso metodo viene utilizzato durante un passeggiata fatta da Shijun e Manzheng, dopo la prima cena fatta con la famiglia di lei. La regista segue passo passo senza mai cambiare inquadratura i movimenti dei due, facendo sentire gli spettatori ancora più partecipi alla scena.

Stessa cosa succede durante il colloquio tra Manlu e Yujin. In questo caso la regista utilizza la ripresa per far comprendere meglio la nostalgia che prova Manlu verso la sua giovinezza e l'imbarazzo di Yujin quando confessa di essersi innamorato di Manzhen. In generale la regista fa uso del campo lungo per dare alla storia una maggiore senso di realtà, e una caratterizzazione più profonda alla scena girata.

Attraverso tutti questi mezzi cinematografici, la regista ha provato a rendere nel miglior modo possibile i pensieri e soprattutto i sentimenti provati in quello specifico momento dai personaggi, ma nonostante abbia messo in campo tutte le sue tecniche e abilità, ne è riuscita solo in parte. Ciò emerge ancora di più se si confrontano il romanzo e il film. Come vedremo nei successivi paragrafi, attraverso il confronto tra le due opere, verrà fuori quanto la scrittura sia molto più efficace nel rendere i pensieri e nel far empatizzare molto più facilmente il pubblico con il carattere dei personaggi della storia raccontata. Il film risulta molto più accattivante dal punto di vista delle immagini e della fotografia. La regista tuttavia, attraverso la macchina da presa, risulta molto abile nel rendere i diversi ambienti e i personaggi che si susseguono durante tutta la durata del film.

Riguardo l'argomento la regista si è espressa direttamente all'interno di un'intervista in cui ha pronunciato le seguenti parole:

*I think that Chang's language is something that is really impossible to surmount as a filmmaker. The characteristics of her language, especially her descriptions and abstractions, are almost 80 percent untranslatable. Also, Eileen Chang's wonderful depictions of people's emotions and her ability to convey very subtle changes in mood and*

---

<sup>126</sup> Ivi p. 153

<sup>127</sup> Il campo lungo è un tipo di tecnica cinematografica che consiste in un'inquadratura di lunga durata che ha lo scopo di eliminare o almeno limitare l'uso del montaggio cinematografico. Molti lo confondono erroneamente con il piano-sequenza. La differenza tra le due consiste che il piano-sequenza completa e porta a termine un intero blocco narrativo, mentre il campo lungo si limita ad una parte di esso e viene integrato con altre inquadrature. (Dario Tomasi, Piani, scala dei, *Enciclopedia del Cinema*, 2004)

*feeling are extremely complicated and almost impossible to visualize. Those are things that you have to give up when adapting Eileen Chang's work, even if you want to be as faithful as possible..*<sup>128</sup>

*Penso che il linguaggio di Chang sia qualcosa di veramente impossibile da superare come regista. Le caratteristiche del suo linguaggio, in particolare le descrizioni e le astrazioni, sono quasi all'80% intraducibili. Inoltre, le meravigliose rappresentazioni di Eileen Chang delle emozioni delle persone e la sua capacità di trasmettere cambiamenti molto sottili di umore e sentimento sono estremamente complicate e quasi impossibili da visualizzare. Sono cose a cui bisogna rinunciare quando si adatta l'opera di Eileen Chang, anche se si vuole essere il più fedeli possibile.*

Queste parole fanno capire quanto sia difficile rimanere fedeli alle storie della scrittrice. E' possibile intuirlo già prima dell'inizio del lavoro, e averne poi la conferma durante le riprese, nonostante si utilizzino tutti i mezzi a disposizione per farlo.<sup>129</sup>

### 5.3 Differenze tra film e romanzo

Come ho avuto modo di leggere all'interno del saggio intitolato *Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá* 从张爱玲到许鞍华<sup>130</sup>, per rendere il film simile alla trama del romanzo e allo stesso tempo godibile agli occhi degli spettatori, la regista, oltre ad usufruire di alcune tecniche cinematografiche, ha dovuto semplificare parte della trama. *Half of a Lifetime Romance*, il romanzo da cui è tratto il film, è un racconto di 350 pagine, il film invece dura "solamente" due ore. La regista per presentare le diverse relazioni che si intrecciano durante tutta la storia, farle entrare in due ore di tempo e allo stesso tempo rendere il film coerente con la storia del libro, ha dovuto applicare una serie di aggiunte, cancellazioni e modifiche, che hanno reso la trama e i personaggi meno approfonditi rispetto al libro, come ho avuto modo anche di far notare nel capitolo precedente.

Tra di esse, da non dimenticare è la figura del padre di Shijun: Shen Xiaotong. All'interno del film il padre ha un ruolo abbastanza marginale. Lo vediamo solamente quando incontra Manzhen, durante la sua prima visita a Nanchino e le chiede se avesse già abitato in città, in quanto somigliante a una donna che aveva frequentato in precedenza. Di lui non vengono descritti molti aspetti che invece trovano ampio spazio all'interno del libro.<sup>131</sup>

Innanzitutto egli appare nella storia fin dalla prima visita di Shijun a Nanchino. Ci viene detto dall'autrice che non vive assieme alla madre del protagonista, con cui non ha un buon rapporto, ma da tempo ha scelto di abitare ed essere accudito dalla concubina. Con il padre Shen non ha un rapporto molto profondo. Se non fosse stato per la morte del fratello, non avrebbe mai preso la decisione di stabilirsi definitivamente nella sua città natale. Nei giorni della sua seconda permanenza a Nanchino, a causa delle condizioni di salute del padre, egli prende in mano il business di famiglia e capisce che, anche per dare supporto sociale alla madre che aveva preso un ruolo secondario rispetto alla concubina, è importante che rinunci alla posizione lavorativa a Shanghai e gestisca il business di famiglia.

---

<sup>128</sup> Michael Berry, *Speaking in Images*, 430

<sup>129</sup> YUAN Wang, *Transgression Boundaries: Hybridity in Zhang Ailing's Writing and Its Multidimensional in Contemporary China*, *The Department of East Asian Studies McGill University, Montreal*, August 2006

<sup>130</sup> LU Miao 鲁淼, *Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá* 从张爱玲到许鞍华 (Da Zhang Ailing a Ann Hui), 辽宁师范大学 文学院, 辽宁 大连, *Today's Massmedia* 2019, pp.109

<sup>131</sup> *Ibid.*

*Shijun took care of several transaction for his father, who said nothing to him directly but praised him to his mother: "He does a good job. Thinks it through carefully". Mrs Shen then found people to pass the compliment on to her son. She could hardly contain her glee. Shijun had always been awkward around people around people, a stranger to the world of business; he hadn't developed a good rapport with his Shanghai colleagues, and his carrer had suffered as a result- which was frustrating to him. But here in Nanking, he was the son of Mr. Shen, which meant doors were already open for him and people were accommodating. It was all very gratifying. Gradually, the decision-making over to him.<sup>132</sup>*

*Shijun si occupò di diverse transazioni per il padre, che non gli disse nulla direttamente, ma lo lodò con la madre: "Fa un buon lavoro. Ci pensa bene". La signora Shen ha poi trovato delle persone che hanno trasmesso il complimento al figlio. Non riusciva a contenere la sua gioia. Shijun era sempre stato impacciato con le persone, estraneo al mondo degli affari; non aveva sviluppato un buon rapporto con i colleghi di Shanghai e la sua carriera ne aveva risentito, il che era frustrante per lui. Ma qui a Nanchino era il figlio del signor Shen, il che significava che le porte erano già aperte per lui e le persone erano accomodanti. Era tutto molto gratificante. A poco a poco, il processo decisionale si è spostato su di lui.*

All'interno del libro viene anche spiegato in modo più specifico l'idea che ha il padre riguardo alla situazione familiare di Manzhen e di quanto non veda di buon grado il fatto che il figlio si frequenti con la sorella della prostituta che lui stesso incontrava durante i suoi soggiorni a Shanghai. Gu e Mr. Shen si incontrano, quando Shijun, rimasto a Nanchino, convince Shuhui e Manzhen a venire a trovarli nella sua città natale. Il padre fin da subito ha una buona impressione della ragazza, ma purtroppo riconosce l'estrema somiglianza con una "ballerina". Inizialmente sembra non credere alla faccenda, ma i suoi dubbi iniziano ad avere un fondamento quando, chiedendo il cognome di famiglia alla ragazza, si rivela essere lo stesso della prostituta, Gu. Questo evento colpisce fortemente il padre, che subito cerca di assicurarsi che il rapporto tra Manzhen e Shijun sia solo di amicizia.

Anche riguardo a Cuizhi, cugina e promessa sposa del protagonista, viene detto poco all'interno del film. La regista inserisce solo l'invito a cena da parte della madre di Shijun e la gita al parco assieme a Shuhui, ma non traspaiono fino in fondo alcuni dettagli importanti. Il primo è il fatto che la madre di Shen spera ardentemente che il figlio e la nipote si sposino; il secondo è che Shijun e la cugina non vanno molto d'accordo; terzo, ma non meno importante, è che Cuizhi fin da subito instaura con Shuhui un legame molto profondo. Nel libro tutte queste dinamiche vengono spiegate ampiamente. Innanzitutto viene messa in risalto e descritta la relazione che c'è tra Shijun e la cugina, Cuizhi.<sup>133</sup> I due si conoscono fin dalla nascita, essendosi incontrati per la prima volta al matrimonio del fratello di Shijun, e fin da subito non scorre buon sangue. Della cugina Shijun ricorda in particolare le critiche per il suo aspetto fisico e la gelosia per le troppe attenzioni che la madre dava alla ragazza. Questi ricordi lo influenzano anche nel momento dell'incontro a Nanchino, assieme all'amico Shuhui, che invece creerà con lei un buonissimo rapporto.

*And that made him think of Shi Cuizhi. They'd known each other since they were children. They weren't childhood sweethearts, but even so, Shijun remembered her well. Happy memories quickly turn vague, while unpleasant incidents, especially those dating from childhood, stick in our mind for no reason we can find. Now he remembers everything about Tsuizhi.<sup>134</sup>*

---

<sup>132</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half a Lifetime Romance*, Penguin Books, 2014 p.160

<sup>133</sup> Lu Miao 鲁淼, *Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá* 从张爱玲到许鞍华 (Da Zhang Ailing a Ann Hui), 辽宁师范大学文学院, 辽宁大连, *Today's Massmedia* 2019, pp.109

<sup>134</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half a Lifetime Romance*, Penguin Books, 2014 p. 52

*E questo gli fece pensare a Shi Cuizhi. Si conoscevano da quando erano bambini. Non erano fidanzati, ma nonostante ciò Shijun la ricordava bene. I ricordi felici diventano presto vaghi, mentre gli episodi spiacevoli, soprattutto quelli risalenti all'infanzia, si fissano nella nostra mente senza alcuna ragione. Ora ricorda tutto di Tsuizhi*

Riguardo la relazione tra Shuhui e Cuizhi, la regista, sembra dare per scontate troppe cose<sup>135</sup>. Dei due viene fatta intendere una certa intesa, ma non viene resa esplicita la vera attrazione che provano l'uno per l'altra e la sofferenza che entrambi hanno provato per l'impossibilità della loro relazione. Nel film dei loro incontri e corrispondenze vengono solo mostrate: la cena a casa di Shijun in cui i due si conoscono, il giro in barca, in cui approfondiscono la conoscenza, e il colloquio, nel finale del film, quando aspettano il ritorno di Shijun dalla cena con Manzhen.

La scrittrice invece pone molta enfasi nella descrizione del loro rapporto: rende gli incontri molto più accattivanti e esprime in maniera molto più dettagliata il loro sentimento. A differenza di quanto viene mostrato all'interno del film, durante la cena del loro arrivo a Nanchino, i due non si parlano. Shuhui e Cuizhi, iniziano invece a conoscersi ed apprezzarsi solamente il giorno dopo, quando i tre sono costretti, a causa del brutto tempo, ad andare al cinema insieme e per un imprevisto, Shijun, è costretto a lasciarli soli, permettendogli di trascorrere la giornata insieme conoscendosi meglio:

*I'm not seeing any sign of a spoiled young miss. But if I told Shijun this he'd say she was holding herself in check, treating me like a guest. He did think the negative view of Tsuizhi was biased, an inadequate assessment of her character. Still the first opinion one hears does carry weight, and Shuhui couldn't shake it off entirely.<sup>136</sup>*

*Non vedo alcun segno di una signorina viziata. Ma se lo dicessi a Shijun, direbbe che si sta tenendo sotto controllo, trattandomi come un'ospite. Pensava che l'opinione negativa su Tsuizhi fosse parziale, una valutazione inadeguata del suo carattere. Tuttavia, la prima opinione che si sente porta con sé un'attesa, e Shuhui non riusciva a scrollarsela di dosso del tutto.*

Nonostante l'amicizia e il legame, i due non formeranno mai una coppia. C'è un episodio in particolare, non rappresentato all'interno del film, che fa capire quanto Shuhui si disperi per l'impossibilità di questa unione.

Tutto accade quando il cugino di Shijun arriva a Nanchino e annuncia che le famiglie si stanno accordando per farlo sposare con Cuizhi. Shuhui, che dall'incontro avvenuto a Nanchino era rimasto in contatto con la ragazza e sperava in un loro futuro fidanzamento, capisce la situazione sta prendendo una piega indesiderata. Tutto ciò lo rende tanto triste da ubriacarsi bevendo un'intera bottiglia di liquore portatagli dalla madre poco prima, dopo averlo visto così e abbattuto.

*He drunk cup after cup, ignoring what he was doing. Shijun went downstairs to phone Manzhen. They decided to not see a film; he'd go over to her place instead. By the time he'd hang up the phone and returned to the upper floor the room much to his surprise, reeked of alcohol. "Blimey! Didn't you say you weren't going to have any? You've finish the whole bottle!"<sup>137</sup>*

---

<sup>135</sup> Lu Miao 鲁淼, *Cóng zhāng'āilíng dào xǔ'ānhuá 从张爱玲到许鞍华 (Da Zhang Ailing a Ann Hui)*, 辽宁师范大学文学院, 辽宁 大连, *Today's Massmedia* 2019, pp.109

<sup>136</sup> Ivi p.68

<sup>137</sup> Ivi p.195

*Bevve una tazza dopo l'altra, ignorando quello che stava facendo. Shijun scese al piano per telefonare Manzhen. Decisero di non andare a vedere il film, ma di andare a casa di lei. Quando riagganciò il telefono e tornò al piano superiore, con sua grande sorpresa, puzzava di alcol. "Accidenti! Non avevi detto che non ne avresti bevuto? Hai finito tutta la bottiglia!"*

Anche il sentimento di continua insicurezza verso il proprio partner che ha Shujin nei confronti di Manzhen è un altro tema, legato al sentimento amoroso, che il film non riesce a spiegare in modo impeccabile. All'interno della pellicola il personaggio di Shijun, appare secondo me molto più spensierato e sicuro dell'amore da parte di Manzhen. Nel libro invece la scrittrice costruisce una serie di dinamiche e eventi che ce lo fanno apparire molto più dubbioso, e sotto certi punti di vista anche più umano. Una di esse, che non appare all'interno del film, è la festa di compleanno di un loro collega di lavoro, il signor Ye. Shijun inizialmente è deciso a non andare, ma all'ultimo cambia idea, spinto dalla voglia di vedere Manzhen. In questa scena del libro è evidente come a lui non piaccia stare in mezzo a molte persone, ma la sua voglia di vedere la persona che gli piace lo spinge ad affrontare una situazione a lui poco naturale:

*After they returned home that night, and relaxed for a bit, Shuhui left for the party. Suddenly, Shijun realized that Manzhen would be at party too. Without a moment further thought leaned out, intending to catch Shuhui when he stepped into the valley and ask him to wait. The minutes passed, and still non sign of Shuhui. Darkness thickend in the alley and the spring night air was moist on his face. The cold crept under his skin as he sat in the house, and the little lampit room locked small bare and unkept. The lonely chill of a guest room, a feeling he knew all too well, suddenly became unbearable. He wanted to get out. He wanted to see Manzhen<sup>138</sup>*

*Dopo essere tornati a casa quella sera e essersi rilassati un po', Shuhui partì per andare alla festa. Improvvisamente, Shijun si rese conto che anche Manzhen ci sarebbe stata. Senza pensarci un attimo si sorse dalla finestra, con l'intenzione di raggiungere Shuhui quando sarebbe entrato nella valle e chiedergli di aspettarlo. I minuti passavano e di Shuhui ancora nessuna traccia. L'oscurità si addensava nel vicolo e l'aria della notte primaverile era umida sul suo viso. Il freddo si insinuava sotto la sua pelle mentre sedeva in casa, e la piccola stanza a lume chiuso era spoglia e non curata. Il freddo solitario della stanza degli ospiti, una sensazione che conosceva fin troppo bene, divenne improvvisamente insopportabile. Voleva uscire. Voleva vedere Manzhen.*

C'è un elemento del film che assume una particolare valenza simbolica: i guanti.<sup>139</sup> Nel film hanno molta importanza, mentre nel libro non gli viene dato molto peso. Fin dal primo incontro presso la locanda, la regista renderà riconoscibile la figura di Manzhen per i suoi guanti rossi, che si dimostreranno l'elemento tema dell'amore tra Manzhen e Shijun. La protagonista li perderà durante la loro gita al parco, all'inizio della storia, e Shijun, per dimostrarle il suo interesse e il suo affetto, andrà a cercarli, facendoglieli riavere il giorno dopo. Il protagonista, attraverso il flashback già menzionato in precedenza, rivivrà quella scena anche alla fine del film, quando incontrerà Manzhen dopo 14 anni.

Secondo 鲁淼 Lu Miao, autore del già citato articolo Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá 从张爱玲到许鞍华, la regista utilizza l'immagine dei guanti come filo conduttore dell'amore dei due

<sup>138</sup> Ivi p.32

<sup>139</sup> LU Miao 鲁淼, Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá 从张爱玲到许鞍华 (Da Zhang Ailing a Ann Hui), 辽宁师范大学 文学院, 辽宁 大连, Today's Massmedia 2019, pp.109

personaggi. Lo vediamo anche quando Manzhen, per ringraziare Shijun del favore, decide anche lei di regalargli un paio di guanti, che però non verranno mai consegnati diventando il simbolo del loro amore incompleto.<sup>140</sup>

Riguardo *Eighteen Springs*, posso affermare che quando sono passato dal vedere il film a leggere il romanzo le sensazioni provate sono state completamente differenti. Basta leggere poche righe o qualche capitolo per comprendere quanto il film sia riduttivo rispetto alla storia scritta. La percezione è che il film dia allo spettatore dei tasselli di storia che vengono uniti in un'immagine completa solo dopo aver letto il romanzo. Questo non vale solamente per quanto riguarda la trama ma anche per quanto riguarda la psicologia dei personaggi, di cui parlerò nel prossimo paragrafo.

Bisogna però dare merito alla trasposizione cinematografica delle opere narrative, in quanto ha reso tali contenuti non rilegati ad un pubblico ristretto, ma diffondendoli ad una platea più ampia: quella del cinema.<sup>141</sup>

#### 5.4 Personaggi

Analizzando i due protagonisti e la loro coppia notiamo che, in confronto alle altre novelle di Zhang Ailing, la loro storia d'amore presenta inizialmente caratteristiche normali e ordinarie, i personaggi non hanno delle condizioni psicologicamente difficili che rendono l'amore imperfetto o difficile da vivere, come succede per esempio in *Aloeswood Incense*. I problemi provengono soprattutto da situazioni esterne che la scrittrice crea per mettere in crisi la stabilità della coppia. Manzhen risulta essere la persona più matura e meno influenzata dai vecchi principi della società tradizionale. Questo è evidente sia all'interno del rapporto con Shijun che nel contesto familiare. È lei che nella maggior parte dei casi mostra un'eccezionale razionalità e sicurezza nel prendere decisioni importanti. Contrariamente a Shijun che più volte si rivela essere immaturo, continuamente insicuro e dipendente dal giudizio di un famiglia molto conservatrice e allo stesso tempo complicata sentimentalmente.<sup>142</sup>

Analizzando i due protagonisti e la loro coppia notiamo che, in confronto alle altre novelle di Zhang Ailing, la loro storia d'amore presenta inizialmente caratteristiche normali e ordinarie, i personaggi non hanno delle condizioni psicologicamente difficili che rendono l'amore imperfetto o difficile da vivere, come succede per esempio in *Aloeswood Incense*. I problemi provengono soprattutto da situazioni esterne che la scrittrice crea per mettere in crisi la stabilità della coppia. Manzhen risulta essere la persona più matura e meno influenzata dai vecchi principi della società tradizionale. Questo è evidente sia all'interno del rapporto con Shijun che nel contesto familiare. È lei che nella maggior parte dei casi mostra un'eccezionale razionalità e sicurezza nel prendere decisioni importanti. Contrariamente a Shijun che più volte si rivela essere immaturo, continuamente insicuro e dipendente dal giudizio di un famiglia molto conservatrice e allo stesso tempo complicata sentimentalmente.

La differenza di mentalità è evidente per esempio quando le rivela il fatto che il padre abbia messo in discussione la sua parentela con Manlu, e le propone un piano improbabile per non farglielo scoprire definitivamente. Facendo arrabbiare Manzhen, che invece avrebbe preferito affrontare la situazione in modo più diretto, senza sotterfugi:

*“Then, after a long pause, he let it out. “My father once met your sister”*

---

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half a Lifetime Romance*, Penguin Books, Introduction by Karen S. Kingsbury, 2014

*That gave her a shock. "Oh! No wonder he said he'd met me before"*

*Shijun told her his mother's view of the situation. Manzhen was a bit put out when she heard that his father, for all his overbearing, pompous ways, was a nonetheless a reprobate who slipped off to the demimonde in search of good time.*

*"So what did you say?" she asked, when Shijun had finished*

*"I said you didn't have an older sister"*

*Manzhen face registered her disapproval.*

*"Of course there is no connection between your sister situation and yours. You have been working in an office ever since you finished school. But we could spend a lifetime explaining this to them, and they still won't see it clearly. It's better just to ignore the whole thing, and let it fizzle out.*

*Manzhen was silent for several moments. Then she laughed lightly and said, "In fact my sister's already married, and maybe if you told your father that, he wouldn't be so stubborn- especially since my sister is rich now"*

*"But...my father isn't the kind of man who thinks only about money"*

*"I didn't mean to say that. Still, I don't see how we can keep this from him. It'll get out, one way or another. Our neighbours will tell the whole story to anyone who asks.*

*"Yes i thought of that. I think your family should move. I brought you some money. Moving is expensive, isn't it? He took two wads of notes out of his pocket. "I saved this up when I was working here in Shanghai.*

*Manzhen stared at the money, her face expressionless.*

*"Take it," Shijun urged her "Don't let Granny see it- she'll wonder what it's all about." Don't let Granny see it- she'll wonder what's all about". He pulled a newspaper across the table, and hid the money under it. "How is this going to work? Won't your father have to meet my sister at some point?*

*Shuijun paused, then eventually said, "We can figure that out when the times comes. As things stand now, we'd better...just not see her"*

*"How am I going to explain that to her?"*

*Shijun made no reply. He leaned over the table pretending to read the paper.*

*"I can't do this to her- she's already sacrifice so much for our family's sake"*

*"I have nothing but sympathy for your sister and what she has been through" Shujin said "but people don't see it the way we do. To get along in society you have to \_\_*

*Manzhen did not wait to him to finish" Sometimes you have to put a little courage".<sup>143</sup>*

*"Poi, dopo una lunga pausa, si è lasciato andare. "Mio padre una volta ha incontrato tua sorella".*

---

<sup>143</sup>Ivi p.201



*Questo le provocò uno shock. "Oh! Non c'è da stupirsi che abbia detto di avermi già incontrato".*

*Shijun le raccontò il punto di vista di sua madre sulla situazione. Manzhen rimase un po' sconcertata quando seppe che suo padre, nonostante i suoi modi prepotenti e pomposi, era comunque un reprobato che se la svignava nel demimonde in cerca di divertimento.*

*"Allora, cosa hai detto?", chiese quando Shijun ebbe finito.*

*"Ho detto che non hai una sorella maggiore".*

*Il volto di Manzhen registrò la sua disapprovazione.*

*"Naturalmente non c'è alcun legame tra la situazione di tua sorella e la tua. Tu lavori in un ufficio da quando hai finito la scuola. Ma potremmo passare una vita a spiegarglielo, e non lo vedrebbero comunque con chiarezza. È meglio ignorare l'intera faccenda e lasciare che si risolva".*

*Manzhen rimase in silenzio per alcuni istanti. Poi rise leggermente e disse: "In realtà mia sorella è già sposata, e forse se lo dicessi a tuo padre non sarebbe così ostinato, soprattutto perché mia sorella è ricca".*

*"Ma... mio padre non è il tipo di uomo che pensa solo ai soldi".*

*"Non volevo dire questo. Comunque, non vedo come possiamo tenerglielo nascosto. Si saprà, in un modo o nell'altro. I nostri vicini racconteranno tutta la storia a chiunque lo chieda.*

*"Sì, ci ho pensato. Penso che la tua famiglia dovrebbe trasferirsi. Vi ho portato dei soldi. Il trasloco è costoso, vero? Tirò fuori dalla tasca due mazzette di banconote. "Li ho messi da parte quando lavoravo qui a Shanghai".*

*Manzhen fissò i soldi, con il volto inespressivo.*

*"Prendili", la esortò Shijun, "non farli vedere alla nonna, che si chiederà di cosa si tratta". Non farlo vedere alla nonna, si chiederà cosa c'è sotto". Tirò un giornale sul tavolo e vi nascose i soldi. "Come funzionerà? Tuo padre non dovrà incontrare mia sorella prima o poi?"*

*Shuijun fece una pausa, poi disse: "Lo scopriremo quando sarà il momento. Per come stanno le cose ora, è meglio... non vederla".*

*"Come farà a spiegarglielo?"*

*Shijun non rispose. Si chinò sul tavolo fingendo di leggere il giornale.*

*"Non posso farle questo, ha già sacrificato tanto per il bene della nostra famiglia".*

*"Non posso che essere solidale con tua sorella e con quello che ha passato" disse Shuijun "ma la gente non la vede come noi. Per andare avanti nella società, bisogna essere {sempre più forti e più forti di noi}".*

*Manzhen non aspettò che finisse: "A volte bisogna avere un po' di coraggio".*

All'interno del colloquio la maturità della ragazza consiste nel voler affrontare i problemi come stanno, senza cercare di nascondere i fatti con metodi bizzarri e senza farsi influenzare dal giudizio negativo che gli altri potrebbero avere, qualora venissero a sapere la sua posizione

“scomoda” in quanto sorella di una prostituta. Dal colloquio si intuisce anche il grande rispetto che Manzhen nutre nei confronti della sorella più grande, grazie alla quale ha potuto avere un’educazione e non vivere nella povertà. Purtroppo però questo rispetto non le sarà garantito dall’altra parte, quando la sorella deciderà di farla stuprare dal marito, a causa della gelosia nei suoi confronti. Shijun al contrario, si dimostra una persona vigliacca e insicura, non vuole affrontare le conseguenze della situazione e cerca di convincere Manzhen a cambiare residenza e non vedere la sorella per un bel po’, in modo che suo padre non indaghi e non venga ufficialmente a sapere della parentela.

Non è solo questo l’evento che dimostra l’estrema insicurezza di Shijun. Molto spesso nel film esse non trovano spazio, facendo apparire Shijun molto più spensierato e sicuro dell’amore della partner rispetto al libro, in cui la scrittrice riesce a costruire una serie di dinamiche che lo fanno apparire molto più dubbioso.

A mio avviso, ciò emerge quando entra in scena Zhang Yujin. All’interno del film, il suo ruolo è molto più marginale, si capisce bene che era una spasimante della sorella, ma non è molto chiaro il ruolo che ha all’interno della storia d’amore dei due protagonisti. Nel libro invece la sua funzione è molto esplicita. Egli è un dottore che da tempo non vive più a Shanghai perché direttore di un ospedale situato in campagna. Un tempo era spasimante di Manlu e veniva spesso a trovarla, entrando in confidenza anche con la madre e la nonna delle ragazza. Nel racconto entra in scena quando, dalla campagna, torna a Shanghai, per raccogliere alcune medicine per l’ospedale in cui lavora. Venuto a sapere, dalla madre, del matrimonio di Manlu, egli prova a fare una richiesta di fidanzamento anche a Manzhen, mal interpretando l’eccessivo interesse che essa gli aveva dimostrato nei giorni della sua permanenza a Shanghai. Mr. Shen capisce il suo corteggiamento, si ingelosisce e decide di non tornare a casa di lei per un bel po’. Manzhen, si dimostra incredula nel pensare che lui possa credere che sia una di quelle persone che si lascino trasportare dai sentimenti così facilmente e rimane delusa dal comportamento del partner.

*“Suddenly she saw why Shijun had been so strange lately, why he’d stopped coming around. It was all because Yujin... Shijun had completely misunderstood. Manzhen got angry- how could he be so distrustful? Did he really think she would change her mind so easily? And even if she had changed her mind, hadn’t he promise her, hadn’t he once said that he’d fight to the finish to get her back? All those things he’d said that night, in the moonlight- was it all empty talk? He hadn’t lifted a finger. The minute a third party appeared, he slipped away with nary a word. What a wretched man!”<sup>144</sup>*

*"Improvvisamente capì perché Shijun era così strano negli ultimi tempi e perché aveva smesso di farsi vedere. Era tutto dovuto a Yujin... Shijun aveva completamente frainteso". Manzhen si arrabbiò: come poteva essere così diffidente? Pensava davvero che lei avrebbe cambiato idea così facilmente? E anche se avesse cambiato idea, non le aveva promesso, non aveva detto una volta che avrebbe combattuto fino alla fine per riaverla? Tutte quelle cose che aveva detto quella notte, al chiaro di luna, erano solo chiacchiere vuote? Non aveva mosso un dito. Nel momento in cui era comparsa una terza persona, se l’era svignata senza dire una parola. Che uomo miserabile!*

L’estrema insicurezza di Shijun e la gelosia nei confronti di Zhang Yujin viene fuori durante il colloquio con la sorella, presente anche nel film. Quando Manlu le consegna l’anello di fidanzamento e le fa capire che i suoi sospetti su Manzhen e Yujin erano giusti, egli fugge dalla casa di lei pensando:

*“How can I compete with someone like that? My career had barely begun, and then it got cut off. She thinks I surrendered to family pressure, so she is very disappointed in me. She still has some feelings for me, since we have been together for almost three years. Of*

---

<sup>144</sup> Ivi p.151

*course she wasn't looking for an excuse to row with me, but there was an unresolved feelings for me, and when that spot got propped a quarrel broke out.*"<sup>145</sup>

*"Come posso competere con una persona del genere? La mia carriera era appena iniziata e poi è stata interrotta. Pensa che io abbia ceduto alle pressioni della famiglia, quindi è molto delusa da me. Prova ancora qualcosa per me, visto che siamo stati insieme per quasi tre anni. Naturalmente non cercava una scusa per litigare con me, ma c'era un sentimento irrisolto nei miei confronti e quando questo punto è stato messo in discussione è scoppiato un litigio".*

Questo modo di pensare è tipico degli amanti e delle persone insicure che idealizzano i possibili rivali in amore, e si convincono che delle piccolezze possano mandare in frantumi la loro relazione. Egli arriva a credere che Manzhen, nonostante non abbia mai messo in dubbio i suoi sentimenti, l'abbia veramente lasciato, per Zhang, solamente per essersi arreso nel sogno di costruirsi una carriera indipendente, ed aver invece deciso di proseguire negli affari di famiglia, andandosene da Shanghai.

Da altre informazioni, tratte dai dialoghi del libro, possiamo affermare che Shijun è una persona insicura, non solo nell'amore ma anche nelle altre circostanze della vita. Lo capiamo per esempio durante un dialogo avvenuto con Cuizhi poco prima del matrimonio, dove spiega il motivo per cui vuole avere come testimone di nozze Shuhui.

*"He told Shuhui "I want him to be my best man, and help us put this whole things better. Don't be fooled by his slappy-happy manner-he is very good at getting things done. I only wish I were as sharp and efficient as he is"*

*Tsuizhi said nothing at first but a moment later she spoke out in defence of her fiancé's character: "Why are you always singing Shuhui praises? It's as if as you think you will never measure up to him."*<sup>146</sup>

Stessa sensazione di insicurezza l'autrice ce la dà quando, tornato per la seconda volta a Nanchino, prende in mano il lavoro del padre e descrive le sensazioni che aveva provato durante il periodo di lavoro a Shanghai:

*Shijun had always been awkward around people around people, a stranger to the world of business; he hadn't developed a good rapport with his Shanghai colleagues, and his career had suffered as a result- which was frustrating to him. But here in Nanking, he was the son of Mr. Shen, which meant doors were already open for him and people were accommodating. It was all very gratifying*<sup>147</sup>

*Ha detto a Shuhui: "Voglio che sia il mio testimone di nozze e che ci aiuti a sistemare meglio l'intera faccenda". Non lasciatevi ingannare dal suo modo di fare un po' sgarbato: è molto bravo a portare a termine le cose. Vorrei solo essere acuto ed efficiente come lui".*

*Tsuizhi all'inizio non disse nulla, ma un attimo dopo intervenne in difesa del carattere del suo fidanzato: "Perché canti sempre le lodi di Shuhui? È come se pensassi di non essere all'altezza di lui".*

Tra i personaggi insicuri e ancora troppo legati a principi di una società obsoleta va senza dubbio menzionata la madre di Manzhen. Questo emerge in più occasioni. La prima è quando

---

<sup>145</sup> Ivi p.243

<sup>146</sup> Ivi p.256

<sup>147</sup> Ivi p.155

si fa convincere da Manlu a non denunciare nulla riguardo lo stupro, solamente per non rovinare l'immagine della famiglia, evidentemente più importante rispetto alla giustizia verso la figlia

*"Mrs Gu mulled the situation over, than stood up and said "I'll go and see her"*

*Manlu sat both upright "don't do that" She lowered her voice, and continued in conspirational whisper, "She is kicking up a fuss, you know. She says she's going to the police"*

*"What?" Mrs Gu was shocked. "That child doesn't understand how things work! If she goes out and broadcasts this, shame will fall on her!"*

*"That's right" Manlu agreed softly: "We'd all lose face. Hongtsai has a good position in society. If this goes out it would be embarrassing".<sup>148</sup>*

*"La signora Gu rifletté sulla situazione, poi si alzò e disse: "Vado a trovarla".*

*Manlu si mise a sedere in piedi: "Non farlo". Abbassò la voce e continuò a sussurrare: "Stia sollevando un polverone, sai? Dice che andrà alla polizia".*

*"Cosa?" La signora Gu era scioccata. "Quella bambina non capisce come funzionano le cose! Se va in giro a diffondere questo, la vergogna ricadrà su di lei!"*

*"È vero", concordò dolcemente Manlu: "Perderemmo tutti la faccia. Hongtsai ha una buona posizione nella società. Se questa cosa venisse divulgata, sarebbe imbarazzante".*

La seconda invece è quando la vediamo lamentarsi assieme alla madre per il fatto che ancora Shujin stia aspettando a chiederle di sposarla.

*"Granny shook her head. "This business with mister Shen – I'm not sure is a done deal. They've known each other nearly two years now, and if things go on like this, we might find we've waited for nothing"*

*Mrs Gu was a little displeased with Shijun's way of handling things, but she felt she should defend her daughter; and Shijun after all was her daughter boyfriend "Well, she said with a sigh, Mr Shen is a good man, even if he is a bit slow to act"*

*"To put it crudely" Granny said "He should either shit or Get off the pot". She crackled with laughter. Mrs Gu had to laugh too."<sup>149</sup>*

*"La nonna scosse la testa. "Questa storia con il signor Shen - non sono sicura che sia un affare concluso. Si conoscono da quasi due anni e, se le cose vanno avanti così, potremmo scoprire di aver aspettato per nulla".*

*La signora Gu era un po' contrariata dal modo in cui Shijun gestiva le cose, ma sentiva di dover difendere sua figlia; e Shijun, dopo tutto, era il suo fidanzato. "Beh, ha detto con uno sguardo, il signor Shen è un brav'uomo, anche se è un po' lento ad agire".*

*"Per dirla in modo crudo", disse la nonna, "dovrebbe cagare o uscire dal vaso". Scoppiò a ridere. Anche la signora Gu dovette ridere".*

---

<sup>148</sup> Ivi p.246

<sup>149</sup> Ivi p.143

Dal colloquio sembrerebbe che la nonna sia molto più seccata di lei per la sua insicurezza nel prendere una decisione. Anche lei comunque, sebbene cerchi di proteggerlo, continua ad avere qualche dubbio.

Manlu, invece, dimostra essere in più occasioni il personaggio più meschino, ma allo stesso tempo anche quello più sofferente del romanzo. Molte delle sue azioni e pensieri malvagi sono dettati dal sentimento di gelosia e dalla sofferenza, per la condizione sociale in cui non ha scelto di vivere. La gelosia è vissuta soprattutto nei confronti del marito, che non la ama e la tradisce continuamente, e verso la sorella che ha avuto la possibilità di vivere più libera rispetto a lei, ha scelto una persona che la ama veramente e detiene una bellezza e un fascino perduto, che cerca di ottenere attraverso l'eccessivo utilizzo di prodotti estetici, che spesso la fanno solamente sembrare più ridicola. Per tutti questi motivi, oltre al fatto di non poter avere figli, essa decide e acconsente a far stuprare la sorella dal marito; privandola di quella libertà che a lei non era stata mai concessa.

Tutta quest'insofferenza viene fuori durante un litigio con la sorella, avvenuto subito dopo la stupro. Manzhen, disperata e ferita per ciò che era successo l'accusa di essere stata complice del fatto:

*"The chunk of ceramic slipped from Manzhen's hand and smashed into pieces. "you are the one who's crazy" she panted "you are the one who set everything up- you colluded with him, you plotted everything to hurt me. Are you even human?"*

*"I plotted to hurt you? I've had to put up with so much, I've suffered till I bled because of you and-"*

*"You won't even admit what you have done?" Manzhen's rage boiled over. Her hand swung out and landed a ringing blow on the side of her sister's head. She struck with such force that even she went dizzy.*

*Both of them stood rooted in shock. Manlu instinctively raised her hand, intending to rub her head, but the hand paused in mid-air, and stayed there. Manzhen saw her sister standing in stupor, half her face bright red from the blow, and her sister's goodness came to mind. For years and years, she'd depended on her older sister's support, without ever so much as thanking her. Of course, families don't think in terms of generosity and recompense, and there exists a deep bashfulness between people whose bodies and lives are closely related. Many things, it seems, are better left unsaid. For Manlu, all this had led to the belief that her younger sister looked down on her.*

*That ringing slap made both sister think of the thick account-book in which their relationship was recorded. And that made Manlu remember all the wrong she'd suffered. Pain and anger surged through her and her hatred fell on the virtuous victim's face- the vary face that Manzhen was wearing.*

*She gave a cold, hard laugh. "Well, I never realized we had such a brave martyr in our family! If I'd taken that approach our whole family would have starved! When you're a dance-hall girl, when you're a prostitute people treat you like dirt and you have just to take it- you can't put on airs and graces. I'm not different from you. We're sister same flesh and blood. So why am I beneath contempt, while you get to ride high in everyone's eyes? Her voice kept rising in pitch till by the end she'd broke down, and tears cursed down her check."<sup>150</sup>*

---

<sup>150</sup>Ivi p.220

*"Il pezzo di ceramica scivolò dalla mano di Manzhen e andò in frantumi. "Sei tu che sei pazza" ansimò lei "sei tu che hai organizzato tutto, che hai collaborato con lui, che hai tramato tutto per farmi del male. Ma ti è rimasta almeno un briciolo di umanità?"*

*"Ho tramato per farti del male? Ho dovuto sopportare così tanto, ho sofferto fino a sanguinare per colpa tua e..."*

*"Non vuoi nemmeno ammettere quello che hai fatto?". La rabbia di Manzhen ribollì. La sua mano si allungò e colpì la testa della sorella con un colpo secco. Colpì con una tale forza che persino lei si sentì stordita.*

*Entrambe rimasero immobilizzate per lo shock. Manlu alzò istintivamente la mano, con l'intenzione di strofinarsi la testa, ma la mano si fermò a mezz'aria e rimase lì. Manzhen vide la sorella in piedi, stupefatta, con metà del viso rosso vivo per il colpo, e le venne in mente la bontà di Manlu. Per anni e anni era dipesa dal sostegno della sorella maggiore, senza mai ringraziarla. Naturalmente, le famiglie non pensano in termini di generosità e di ricompensa, ed esiste una profonda ritrosia tra persone i cui corpi e le cui vite sono strettamente legati. Molte cose, a quanto pare, è meglio non dirle. Per Manlu, tutto questo aveva portato a credere che la sorella minore la guardasse dall'alto in basso.*

*Quello schiaffo squillante ha fatto pensare a entrambe le sorelle al fitto libro di conti in cui era registrato il loro rapporto. E questo fece ricordare a Manlu tutti i torti subiti. Il dolore e la rabbia la attraversarono e il suo odio si abbatté sul volto della vittima virtuosa, il volto vario che Manzhen indossava.*

*Fece una risata fredda e dura. "Beh, non mi ero mai resa conto di avere un martire così coraggioso nella nostra famiglia! Se avessi adottato questo approccio, tutta la nostra famiglia sarebbe morta di fame! Quando sei una ballerina, quando sei una prostituta, la gente ti tratta come un rifiuto e tu devi accettarlo, non puoi darti delle arie e delle grazie. Non sono diversa da te. Siamo sorelle in carne e ossa. Allora perché io sono disprezzabile, mentre tu puoi essere innalzata agli occhi di tutti? La sua voce continuava a salire di tono, finché alla fine non è crollata e le lacrime le hanno rigato il volto".*

Guardando il personaggio di Manlu dalla mia prospettiva e dal mio punto di vista, sono arrivato ad una conclusione riguardo al motivo per cui sia arrivata al punto di organizzare un atto del genere nei confronti della sorella minore.

Il fatto di soffrire continuamente per un amore non corrisposto, ha acuito ancora di più le ferite e i traumi subiti durante la giovinezza, arrivando addirittura a odiare la sorella, che doveva essere punita per questo: per aver ricevuto grazie al suo lavoro una libertà che non le era mai stata concessa.

Questo sentimento di insoddisfazione, all'inizio del racconto è sempre rimasto latente, se Manlu avesse sposato un uomo che l'avesse saputo amare, il rancore nei confronti della sorella non sarebbe mai venuto fuori.

Ponendo lo sguardo sui diversi personaggi e sul carattere di ognuno di loro, posso affermare che mi sono rivisto più volte nelle sensazioni e nei comportamenti di Shijun, soprattutto nell'affrontare il suo primo amore. Mi risulta tutt'ora incredibile che nonostante siano passati così tanti anni e ci siano stati cambiamenti così radicali ci si possa ancora rivedere in personaggi che non solo non appartengono a questo tempo, ma anche ad una società basata su principi completamente diversi rispetto a quelli di oggi. Non ho purtroppo subito lo stesso processo guardando il film. Forse perché durante la visione di una pellicola il tempo a disposizione è troppo breve per permettere allo spettatore di capire così nel profondo un personaggio.

Da questa analisi sembra proprio che all'interno della storia l'unica ad uscire in modo completamente positivo, sia Manzhen. Anche Shijun, seppur amandola profondamente per tutta la durata della storia, sembra avere un carattere troppo debole che gli impedisce di fare certe scelte, che avrebbero sicuramente cambiato il corso della storia. Troppe volte si fa vedere insicuro e troppo dipendente dal giudizio di chi gli sta intorno. Come quando decide di lasciare Shanghai, per ritornare a Nanchino, lasciandosi alle spalle il sogno di una vita e la possibilità di vedere con più costanza Manzhen, o quando si sottopone al volere della famiglia decidendo di sposare la cugina, di cui il suo migliore amico era innamorato.

All'interno del romanzo Zhang Ailing mantiene uno sguardo distaccato sulla vita dei personaggi, limitandosi ad essere una semplice spettatrice, i loro tratti negativi sono esposti al lettore senza pietà e senza redenzioni. L'approccio della regista è diverso. Ha un atteggiamento molto più comprensivo, anche verso coloro che nella storia si comportano in maniera più disumana e fuori dalla razionalità umana. Manlu, che a sangue freddo aiuta il marito a stuprare la sorella, o Zhu Hongcai, che tradisce continuamente la moglie, facendola soffrire, invece di mantenere il loro status di malvagità, all'interno del film assumono delle sfaccettature molto più umane, arrivando poi a pentirsi di quello che avevano fatto: ricevendo anche una sorta di perdono.

Mentre la scrittrice non ha alcuna forma di empatia nei confronti delle azioni di questi personaggi, la regista riesce invece ad avere una sorta di comprensione verso le loro debolezze.

Zhang non dona alcuna speranza di redenzione, Hui invece gliela dà, salvando lo spettatore dal senso di pessimismo che si respira all'interno dei romanzi dell'autrice, lasciando così uno spiraglio di fiducia nella natura umana.<sup>151</sup>

Lo vediamo anche nel modo di raccontare la trama: nel libro il narratore è esterno alla storia e le racconta come se la vedesse dall'alto, non dando alcun giudizio riguardo a ciò che viene raccontato e facendo accadere tutta una serie di vicende, per rivelare le diverse sfumature dei caratteri dei personaggi.<sup>152</sup> Nel film invece a raccontare la storia sono i due protagonisti attraverso il loro sguardo e le loro impressioni. Per questo motivo il film è molto più incentrato sulla loro storia d'amore, rispetto alle storie parallele.

Al contrario del precedente film, *Love in a Fallen City*, di cui non conserva un ricordo molto positivo, la regista si è detta dopotutto soddisfatta del risultato ottenuto con *Eighteen Springs*. Nella Masterclass, già citata, tenuta durante la 77 Mostra Internazionale D'arte Cinematografica di Venezia ha riferito che il buon risultato del film è stato ottenuto anche grazie alla struttura della storia di *Eighteen Springs*, basata molto meno sui dialoghi tra i personaggi e più completa dal punto di vista della trama.

*In the second movie, Eighteen Springs, it was better, because anyway that story is much more everyday and there are not so many dialogue, and not paying attention to that it was better.*<sup>153</sup>

*Nel secondo film, Diciotto primavere, è stato meglio, perché comunque quella storia è molto più quotidiana e non ci sono tanti dialoghi, e non prestando attenzione a questo è stato meglio.*

---

<sup>151</sup> Yuan Wang, *Transgression Boundaries: Hybridity in Zhang Ailing's Writing and Its Multidimensional in Contemporary China*, *The Department of East Asian Studies McGill University, Montreal*, August 2006

<sup>152</sup> Zhang Ailing 张爱玲, *Half of Lifetime Romance*, *Penguin Books*, 2014 p.

<sup>153</sup> Venezia Biennale Cinema "Conferenza Stampa: 第一炉香 e Leone d'Oro alla Carriera 2020 ad Ann Hui" Rai Play, Settembre 2020 <https://www.raiplay.it/video/2020/09/Conferenza-stampa-DI-YI-LU-XIANG-e-LEONE-DORO-ALLA-CARRIERA-2020-ad-ANN-HUI-f3b479d2-1565-4a2c-bb67-a0aa7e842423.html>

## 6. 第一炉香 LOVE AFTER LOVE

L'ultima storia che lega la regista Ann Hui alla scrittrice Zhang Ailing è *Aloeswood Incense*. Anche questo racconto, come *Love in a Fallen City*, è contenuto all'interno del *Chuanqi*, la famosa raccolta di racconti considerata tra le opere più significative della scrittrice, di cui avevo già fatto cenno nei capitoli precedente.

Il film è uscito in Asia sotto il nome di *Dì yī lú xiāng* 第一炉香 e all'estero con il nome di *Love after Love*, il titolo è completamente diverso rispetto a quello della novella *Aloeswood Incense: the First Brazier*. La pellicola è stata presentata al Festival del Cinema di Venezia nel 2020, durante il quale la regista è stata premiata con il Leone d'Oro alla Carriera.

Prima dell'inizio della conferenza stampa del film avvenuta in occasione del Festival, la regista ha voluto rendere note le difficoltà avute durante la fase di montaggio del film, a causa delle rivolte studentesche<sup>154</sup>, iniziate subito dopo le riprese. La montatrice Marry Stephen e la regista, hanno fatto fatica a vedersi e sono state costrette a lavorare insieme alla troupe, sparsa in tutto il mondo, solo attraverso videocchiamate. Ann Hui ha inoltre voluto ringraziare tutti prima di procedere con l'intervista, per la grande partecipazione che c'è stata nel rendere il prodotto pronto nel tempo prestabilito, nonostante le difficoltà.

Riguardo al progetto in generale, la regista ha rivelato di non aver voluto inizialmente accettare l'incarico assegnatole, perchè con *Eighteen Springs*, sentiva di aver raggiunto il suo massimo, e di aver avuto il timore di non riuscire a raggiungere lo stesso livello:

*I thought I can do any better and I haven't got any real idea on how to improve on it I wasn't happy of how I was shooting Eileen Chang, I try my best everytime and I haven't got any idea on how to improve on it.*<sup>155</sup>

*Ho pensato che avrei potuto fare di meglio e non ho avuto alcuna idea su come migliorarlo Non ero contento di come stavo girando Eileen Chang, faccio del mio meglio ogni volta e non ho avuto alcuna idea su come migliorarlo*

Successivamente però, una volta accettato l'incarico, si è sentita molto più calma e sicura. Conoscendo a fondo la scrittrice, ha immediatamente capito come avrebbe dovuto girare il film e il messaggio che avrebbe dovuto mandare.

*However circumstances said that I had to take up the job. When I took up the job I was quick calm because by now hesitate and I feel like Eileen Chang is my sister I know her so well. When I shoot the movie I've already know what this film has to deliver.*<sup>156</sup>

*Tuttavia, le circostanze dicevano che dovevo accettare il lavoro. Quando ho accettato il lavoro mi sono subito tranquillizzata perché ormai esito e mi sento*

---

<sup>154</sup> Tra il 2019 e il 2020 sono iniziate nella città di Hong Kong tutta una serie di manifestazioni per combattere la proposta da parte della Cina di una legge sull'extradizione. La vicenda che ha fatto partire la richiesta di legge, è stata un omicidio di un uomo nei confronti della partner, commesso ad Taiwan ma denunciato ad Hong Kong. Attraverso l'approvazione della legge la Cina avrebbe potuto incriminare molti dei suoi dissidenti politici che si trovavano fuori dai confini dello stato. Come era prevedibile, la proposta ha creato forte indignazione tra gli abitanti di Hong Kong che si sono riversati in piazza manifestando e scontrandosi con le autorità cinesi.

<sup>155</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

<sup>156</sup> *Ibidem*.



*come se Eileen Chang fosse mia sorella, la conosco così bene. Quando ho girato il film sapevo già cosa doveva offrire questo film.*

Anche questa, come la maggior parte delle novelle della scrittrice, risulta molto attuale e racconta una storia d'amore, che prosegue seguendo un percorso molto tragico e traumatico. La storia inizia con l'arrivo della protagonista, Ge Weilong 葛薇龙, alla porta della lussuosa villa della zia, Madame Liang 梁太太, per chiederle di ospitarla ed aiutarla economicamente a portare a termine il suo anno scolastico, che sarebbe stato perso nel caso avesse deciso di seguire i genitori, sul punto di lasciare Hong Kong e tornare a Shanghai.

Arrivata alla porte della villa capisce che la zia non è in casa. Viene accolta in modo molto ambiguo dalle governanti, che le suggeriscono di tornare un'altra volta. La "Young Mistress" arriva però poco dopo, quando la ragazza sembra ormai aver rinunciato nell'intento. La donna sembra essere molto arrabbiata e delusa per una vicenda che le era capitata poco prima: durante un appuntamento con un uomo chiamato George Qiao 乔琪乔, quest'ultimo si era presentato con un'altra donna, sua rivale. Ge Weilong assiste alla scena di rabbia della zia, che si accorge di lei in un secondo momento e capisce fin da subito che la nipote si trova lì per chiederle un favore. Decide così di farla accomodare nel suo appartamento in modo che abbia la possibilità di spiegare meglio il motivo della sua visita. Inizialmente non sembra intenzionata ad assecondare le richieste della ragazza, soprattutto per il cattivo rapporto che aveva con il fratello, padre di Weilong, ma successivamente si lascia convincere dalla nipote, ed accoglie le sue richieste. Dopo esser riuscita nell'intento, dopo aver persuaso anche i suoi genitori con delle mezze verità, arriva con tutto l'occorrente a casa della zia.

Nella villa c'è una festa e Madame Liang decide di accogliere la ragazza la mattina successiva e di farla accomodare nella "stanza blu" che aveva già fatto preparare dalle sue cameriere. Le due si incontrano la mattina successiva, quando di nuovo la ragazza assiste ad una scenata di gelosia da parte della zia, venuta a sapere del rapporto tra la governante e il solito George Qiao, uomo che da molto tempo la stava mettendo in difficoltà dal punto di vista sentimentale.

George Qiao e Ge Weilong si conoscono per la prima volta alla festa che aveva organizzato la zia con due fini: far ingelosire il suo amante e conoscere un amico della nipote. George, però, sfrutta l'occasione per fare le prime "avance" a Weilong, che subisce il fascino dell'uomo, ma non crede inizialmente di potersene innamorare. I due continuano a vedersi anche durante altre feste, e la passione inizia con il tempo a crescere. Lo si vede in particolare una sera, quando, rientrando a casa dopo una festa, ripensa con dolcezza ad alcune movenze tipiche di George. La sua resa completa verso il sentimento amoroso nei confronti dell'uomo arriva durante una passeggiata assieme ad altri amici. Nel tragitto i due si fermano e iniziano a discutere del loro rapporto, Weilong ammette e confessa il suo grande amore, ma com'era presumibile egli non le lascia intravedere alcuno spiraglio di possibilità sul matrimonio e nemmeno riguardo la fedeltà. Tutto questo manda in crisi la ragazza, che si sottometterà al sentimento accettando tutte le sofferenze che comporterà amare una persona del genere. I due si rivedono la sera stessa, in segreto nella camera di lei, dove trascorrono la notte insieme. La mattina seguente, sul momento di uscire dalla camera di lei, George viene visto da una delle cameriere di casa, che cerca inizialmente di fermarlo, ma poi si lascia convincere attraverso un ricatto, ad avere un rapporto sessuale con lui. Rapporto che viene scoperto la mattina seguente da Ge Weilong che sfoga la rabbia sulla domestica, a cui era molto legata. Ovviamente la zia non rimane all'oscuro di tutto ciò, esprimendo tutta la sua delusione per la nipote, cercando di comprendere più a fondo tutte le dinamiche della vicenda. Weilong decide di tornare a casa dai genitori a Shanghai, per la vergogna e la complessità della situazione in cui si era cacciata. Ma all'ultimo momento

cambia idea e ritorna al cospetto della zia, con cui si accorda affinché convinca George a sposarla.

La zia arriva ad un buon compromesso, convince lui a sposare la nipote, che avrebbe accettato di mantenerlo economicamente senza opporre resistenza. Nonostante il matrimonio George non rinuncerà al suo stile di vita e continuerà a far soffrire la ragazza, che come stabilito provvederà a mantenere la coppia lavorando per la zia. Capirà e avrà chiara la sua condizione, solamente tempo dopo durante una gita con il marito in occasione del Capodanno Cinese. Nel passeggiare vede alcuni stranieri avvicinarsi a delle prostitute. Vedendo la scena Weilong si rattrista per la loro condizione che non dista così tanto rispetto alla sua, che ha deciso di fare quella vita per scelta, al contrario di loro che ne sono state costrette.

Alla finalizzazione del prodotto hanno collaborato importanti artisti, con cui la regista voleva lavorare da tempo.

Il primo è Christopher Doyle, famoso direttore della fotografia australiano. La sua collaborazione più nota è quella con il regista Wong Kar-Wai, per il quale “ha creato una fotografia spuria, che si giova di tecniche, livelli di definizione cromatica e movimento del tutto eterogenei”<sup>157</sup>. Wong Kar-Wai e Doyle hanno collaborato per la prima volta nel 1990, quando il regista stava lavorando alle riprese del suo film *Āfēi zhèngzhuàn* 阿飛正傳 *Days of Being Wild*. I due si sono trovati fin da subito in sintonia perché il modo di girare del regista si adattava molto bene al suo modo di fotografare. A partire da questa prima collaborazione hanno continuato a lavorare insieme in gran parte dei film successivi, raggiungendo l’apice della qualità nella collaborazione con il film *Huāyàng niánhuá* 花样年华 *In the Mood for Love*.

Nel 2020 la regista Ann Hui gli ha chiesto di curare la fotografia del film *Love after Love* perchè il fotografo in precedenza aveva curato un altro film tratto da una novella di Zhang Ailing, *Hóng méiguī bái méiguī* 红玫瑰白玫瑰 *Red Rose White Rose*, girato da Stanley Kwan nel 1994. All’interno di un’intervista<sup>158</sup> la regista ammette di esser stata da sempre molto affascinata dal lavoro del fotografo, ma non aveva mai trovato il prodotto che si adattasse nel modo giusto alla sua estetica. Di Doyle, continua Ann Hui all’interno dell’intervista, apprezza in modo particolare la sua fluidità e il suo modo originale di catturare la luce e le ombre. Credeva profondamente che questo film avesse fatto al caso suo, essendo la storia piena di passione e contornata allo stesso tempo da un ambiente tropicale, che ritroviamo anche nei film di Wong Kar-Wai.<sup>159</sup>

Oltre a tessere le lodi del fotografo all’interno dell’intervista, la regista menziona il nome di un’altra collaboratrice illustre, che l’ha aiutata a rendere nel miglior modo possibile la storia dal punto di vista estetico. Si tratta della designer Emi Wada, vincitrice di un Oscar nel 1984 per i costumi di *Run* film di Akira Kurosawa. È nata a Tokyo, da una famiglia agiata. Prima di diventare una designer, voleva fare la pittrice, ma poi conobbe e sposò il regista Ben Wada che la coinvolse a lavorare per lui. Oltre alla collaborazione con Akira Kurosawa, ha lavorato anche con il regista Inglese Peter Greenway nel film *Prospero’s Book* e con Zhang Yimou nel film *La Foresta dei Pugnali Volanti*. *Love after Love* è stato l’ultimo film a cui ha partecipato, prima

---

<sup>157</sup> Stefano Murri, Christopher Doyle, *Enciclopedia Treccani del Cinema*, 2003

[https://www.treccani.it/enciclopedia/christopher-doyle\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/christopher-doyle_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

<sup>158</sup> Leonardo Goi, Once Upon a Time in Hong Kong: Ann Hui on "Love After Love", *Mubi Notebook*

*Interview*, 2 Dicembre 2020 <https://mubi.com/it/notebook/posts/once-upon-a-time-in-hong-kong-ann-hui-on-love-after-love>

<sup>159</sup> *Ibidem*

di morire nel Novembre del 2021. A lei la regista è da sempre legata e nonostante l'età ha accettato la sua richiesta. Per rendere nel modo migliore i costumi dei personaggi, Wada ha letto tutti i racconti della scrittrice e anche in questa occasione è riuscita a interpretare in modo impeccabile la maggior parte degli abiti descritti nella novella.<sup>160</sup> Forse il più rappresentativo e iconico è quello che indossa Madame Liang all'inizio del libro e del film, descritto da Zhang Ailing in questo modo:

*The car door opened and a small slender woman in Western clothes stepped out. She was dressed all in black, with a green veil hanging from her black straw hat. Pinned to the veil an emerald spider, with the size of a fingernail slashed in the sunlight and climbed up her cheek. When it gleamed it looked like a trembling teardrop that was just about to fall; when it darkened it looked like a green mole. The veil, several feet long, was wrapped around her shoulder like a scarf, and it floated and fluttered about her.<sup>161</sup>*

*La portiera dell'auto si aprì e ne uscì una piccola e snella donna vestita all'occidentale. Era vestita completamente di nero, con un velo verde che pendeva dal cappello di paglia nero. Appuntato al velo, un ragno smeraldino, grande come un'unghia, si è aperto alla luce del sole e si è arrampicato sulla sua guancia. Quando brillava sembrava una lacrima tremante che stava per cadere; quando si scuriva sembrava un neo verde. Il velo, lungo diversi metri, era avvolto intorno alla sua spalla come una sciarpa, e fluttuava e svolazzava intorno a lei.*

Il vestito corrisponde più o meno a quello della pellicola, le uniche differenze sono che il velo della zia è di colore nero e il ragno che nel libro è posto sul velo, nel film è attaccato al vestito sul petto di Madame Liang. La regista dedica al gioiello un'intera ripresa per segnalarne la sua bellezza.

Altro illustre collaboratore è Ryuichi Sakamoto. Il compositore ha origini Giapponesi ed è considerato un pioniere musicale per esser riuscito a fondere la musica etnica orientale e le sonorità di quelle occidentali. È riconosciuto in tutto il mondo per la sua vasta discografia che comprende generi diversi, ma si è fatto conoscere in particolare per le sue famosissime colonne sonore che hanno fatto da sfondo a importantissime pellicole, come *Furyo*, *Il Tè nel Deserto* e *L'ultimo Imperatore*, film con cui vincerà l'Oscar per la colonna sonora nel 1988.

In questa pellicola è la prima volta in assoluto che collabora con una regista di Hong Kong. Anche in questo film, la melodia, composta da un duo romantico di pianoforte e archi, si sposa benissimo con l'atmosfera romantica, ma allo stesso drammatica della storia d'amore, in cui Weilong non riesce a trattenere le sue pulsioni amorose provate nei confronti dell'amante. Tra le note più solenni si distingue in maniera esplicita la minaccia di un inganno, che accompagnerà la protagonista per tutta la durata del film.

Sakamoto anche in questa occasione riesce però con estremo minimalismo, tipico della sua musica, a risolvere in maniera impeccabile la complessità dei sentimenti legati alla trama. come nella traccia *Qiao Gate Piano*, composta da accordi semplici ma che non sembrano volersi staccare l'uno dall'altro. Il suono che ne viene fuori tende proprio a descrivere un amore malinconico, sicuramente destinato a non essere corrisposto. I pezzi d'arco che accompagnano il pianoforte tendono non a lenire, bensì amplificare queste sensazioni, come succede con i

---

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Zhang Ailing 张爱玲, "Love in A Fallen City" , *Penguin Books*, 2007 p.12

caratteristici rigonfiamenti all'interno della traccia *Flash Back Strings*, che salgono e scendono riproponendo la tensione che mano a mano si insinua all'interno della pellicola.<sup>162</sup>

*Love after Love* diventa anche in questo caso testimone e portatore di un'altra delle eccellenti colonne sonore del maestro Sakamoto.

Come è stato per il direttore della fotografia, anche il musicista è stato da sempre "oggetto" di desiderio da parte della regista, che all'interno della conferenza stampa fatta a Venezia ha rivelato il suo interesse non solo per la musica di Sakamoto ma anche per le sue doti attoriali:

*When he was twenty-seven years old I tried to get him into one of my films, I even went to Tokyo to convince him, but his manager told me, he wanted to concentrate only on music he didn't want to be an actor anymore*

*Quando aveva ventisette anni ho cercato di farlo entrare in un mio film, sono andata addirittura a Tokyo per convincerlo, ma il suo rappresentante mi ha detto, vuole concentrarsi solo sulla musica non vuole più fare l'attore<sup>163</sup>*

La regista ha aggiunto inoltre che la sua musica ha sicuramente contribuito a rendere ancora meglio l'ambiguità che voleva rappresentare all'interno del film, che senza la colonna sonora del musicista non sarebbe mai arrivata ad una conclusione valida.

Infine riguardo alla sceneggiatura si è affidata alla scrittrice e sceneggiatrice Wang Anyi, famosa autrice cinese, nata a Nanchino nel 1954, conosciuta per aver scritto romanzi, sceneggiature e novelle. A causa della Rivoluzione Culturale la sua carriera da scrittrice inizia molto tardi, precisamente nel 1970. Tra le sue opere, quella considerata più importante è *The Song of Everlasting Sorrow*, un romanzo che venne adattato sia per la televisione che per il teatro. È sicuramente una delle autrici più influenti dell'epoca Post-Mao. Viene spesso comparata a Zhang Ailing, forse è per questo motivo che la regista l'ha contattata per scrivere la sceneggiatura di questo film.

Non è la prima volta che la regista Ann Hui si fa aiutare da un autore o un'autrice esterno per la stesura della sceneggiatura. Durante la collaborazione tende sempre a utilizzare lo stesso metodo di approccio: ponendosi soprattutto come supervisore, dando solamente dei piccoli dettagli che possano aiutare lo sceneggiatore o la sceneggiatrice a capire la sua idea di film. Nell'intervista fatta per il sito di streaming MUBI ha detto:

*I find that when I work with writers of Anyi Wang caliber, I better leave them to themselves. I mean, obviously I can still tell them what I'd like to focus on, which aspect of the story I'm more drawn towards. There are just parts you're more interested in, and ideas that you think would fit the narrative best. But we discuss all this in the abstract and never break it down in terms of scenes, or specific details. Those things those minutiae – I trust they'll be the ones to provide them! Working with Anyi Wang, We did research together and then she brought me an outline, first, and once we discussed that she got to work on the first draft.<sup>164</sup>*

---

<sup>162</sup> JIAO Liu 胶流, Ryuichi Sakamoto: Love After Love, *Bleep.com*, 18 Novembre 2022  
<https://bleep.com/release/344715-ryuichi-sakamoto-love-after-love>

<sup>163</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020,  
<https://youtu.be/5NNfVayr694>

<sup>164</sup> Leonardo Goi, Once Upon a Time in Hong Kong: Ann Hui on "Love After Love", *Mubi Notebook Interview*, 2 Dicembre 2020 <https://mubi.com/it/notebook/posts/once-upon-a-time-in-hong-kong-ann-hui-on-love-after-love>

*Quando lavoro con scrittori del calibro di Anyi Wang, trovo che sia meglio lasciarli a se stessi. Voglio dire, ovviamente posso ancora dire loro su cosa vorrei concentrarmi, su quale aspetto della storia sono più attratto. Ci sono parti che ti interessano di più e idee che pensi si adattino meglio alla narrazione. Ma discutiamo di tutto questo in astratto e non lo scomponiamo mai in termini di scene o di dettagli specifici. Queste cose, queste minuzie, confido che saranno loro a fornirle! Lavorando con Anyi Wang, abbiamo fatto ricerche insieme e poi mi ha portato una bozza, e una volta che ne abbiamo discusso si è messa al lavoro sulla prima stesura.*

Dalla collaborazione tra la regista e la scrittrice è nata una trama che si avvicina molto al contenuto della storia originale. Alla domanda di un giornalista curioso su quanta flessibilità si fosse concessa nell'adattamento, la regista ha risposto:

*In all fairness, I had very little space. The text on which the film is based is actually fairly short, a novella, and I chose to stick to it as much as possible, down to the dialogues, almost. That said, we did fill a lot of gaps. We ended up adding about a third of what you see on the film, which you wouldn't have in the book. Especially in the second part, after the marriage. But I was very happy with the way the "new" text merged with Chang's.* <sup>165</sup>

*In tutta onestà, avevo poco spazio a disposizione. Il testo su cui si basa il film è in realtà piuttosto breve, una novella, e ho scelto di attenermi ad esso il più possibile, quasi fino ai dialoghi. Detto questo, abbiamo colmato molte lacune. Abbiamo finito per aggiungere circa un terzo di quello che si vede nel film, che nel libro non c'era. Soprattutto nella seconda parte, dopo il matrimonio. Ma sono stato molto contento del modo in cui il "nuovo" testo si è fuso con quello di Chang.*

Perciò sebbene, abbiano entrambe deciso di attenersi alla trama principale, hanno comunque aggiunto alcune modifiche per rendere il racconto di Zhag Aiing più completo.

Riguardo ciò ne parla un articolo di giornale: Lùn zhāng'àilíng "dì yī lú xiāng" de yǐngshì gǎibiān 论张爱玲《第一炉香》的影视改编 (Riguardo l'adattamento cinematografico e televisivo di "Aloeswood Incense" di Zhang Ailing) <sup>166</sup>. L'autore dopo aver raccontato in breve il contenuto della novella cerca di mettere in risalto le differenze tra i due prodotti: quello cinematografico e quello letterario, andando a mettere in evidenza quelle che secondo lui sono le differenze principali tra il testo della scrittrice e il film.

Nel romanzo, infatti, gran parte dei personaggi si perdono nel materialismo: il desiderio di ricchezza lascia però un senso di grande tristezza alla fine del racconto. Nel film di Ann Hui questa alienazione e annullamento non arriva a conclusione, e i suoi personaggi rimangono intrisi di una certa umanità e sensibilità.

In Madame Liang questa contrapposizione è evidente nel libro. Nel libro essa vede la nipote o chi lavora per lei come un vero e proprio capitale da poter barattare alla miglior offerta, fatta dal migliore acquirente. Il suo modo di pensare viene fuori in molti dei dialoghi, forse quello più spregiudicato è quello fatto con George per convincerlo che alla fine il matrimonio con Weilong non è stato un cattivo affare. La nipote, spiega la zia vedendolo titubante, a differenza delle altre donne di alto lignaggio, si sottoporrà al sostentamento economico del matrimonio e si adegnerà al suo stile di vita senza opporre troppa resistenza.

---

<sup>165</sup> *Ibidem.*

<sup>166</sup> Wei Hongye 魏宏业, Lùn zhāng'àilíng "dì yī lú xiāng" de yǐngshì gǎibiān 论张爱玲《第一炉香》的影视改编, 辽宁师范大学 辽宁大连 Liáoníng shīfàn dàxué liáoníng dàlián, 2022

*George was still apprehensive about the marriage but Madame Liang gave him a talking to. "You should make the best of things! You want to marry a rich girl, but you have set your sight too high- if she's not high enough on the social register, you turn up your nose. A girl from a really rich family is used to getting her way, not nearly so easy to bring around as Weilong. You would have to put up with all sort of restriction. The reason you want money is to have a good time, and if you are not having a good time, what's the point of money? Weilong's earnings will decline sharply, of course, seven or eight years from now. When she can't bring in enough money to pay bills, get a divorce. Obtaining a divorce in the British legal system, is quite difficult; the only legal grounds are adultery. How hard will it be to find evidence of that?"*<sup>167</sup>

*George era ancora preoccupato per il matrimonio, ma Madame Liang gli fece un discorsetto. "Dovresti fare le cose al meglio! Vuoi sposare una ragazza ricca, ma hai puntato troppo in alto, se non è abbastanza in alto nel registro sociale, storci il naso. Una ragazza proveniente da una famiglia molto ricca è abituata a farsi strada, non è così facile da portare in giro come Weilong. Dovresti sopportare ogni tipo di restrizione. Il motivo per cui si vogliono i soldi è per divertirsi, e se non ci si diverte, a cosa servono i soldi? I guadagni di Weilong diminuiranno drasticamente, naturalmente, tra sette o otto anni. Quando non riuscirà a guadagnare abbastanza per pagare le bollette, chiederà il divorzio. Ottenere il divorzio nel sistema legale britannico è piuttosto difficile; l'unico motivo legale è l'adulterio. Quanto sarà difficile trovare le prove di questo?"*

Nel film, come raccontato dalla regista stessa, Madame Liang è invece molto più umana e vittima della società del quel tempo:

*The part of the maliciousness of the aunt, i made a more sympathetic character, I've tried to make her a victim of society at that time.*<sup>168</sup>

*La parte della cattiveria della zia, l'ho resa un personaggio più simpatico, ho cercato di renderla una vittima della società dell'epoca.*

La debolezza e i momenti di sofferenza di Madame Liang sono visibili soprattutto nei due momenti di flashback, importanti per capire quanto anche la zia sia stata usata dalla società a cui adesso appartiene. Nel primo la si vede piangere al funerale dell'uomo che amava e di cui era stata concubina. Il secondo invece avviene in occasione del matrimonio tra la nipote e George Qiao: l'evento fa ricordare a Madame Liang del suo matrimonio con il marito defunto, durante la cerimonia le si chiede di inchinarsi di fronte alle donne presenti, appartenenti alla famiglia del marito, in segno di rispetto e sottomissione. Oltre all'utilizzo del flashback, la regista fa uso all'inizio del film, di un'altra tecnica a lei molto cara, di cui aveva fatto soprattutto uso nel film *Eighteen Springs*: il voiceover. In questo film viene utilizzato solo una volta, per introdurre la storia e il movente che porta Weilong alla porta della villa della zia per chiederle aiuto. Nella scena in questione la ragazza viene ripresa mentre percorre il viale che porta a casa di Madame Liang, mentre pensa al discorso per convincerla ad ospitarla. Oltre a chiederle di ospitarla e pagarle l'anno di studi, ha in mente di scusarsi con lei per il comportamento del padre, con cui la zia aveva litigato e con cui la stessa Weilong non va d'accordo a causa della sua mentalità eccessivamente retrograda e chiusa:

---

<sup>167</sup> Zhang Ailing 张爱玲, "Love in A Fallen City" , Penguin Books, 2007 p.72

<sup>168</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

来到香港多时，没有跟姑妈请安，实在失礼。两年前，因为上海专说有战事，我一家大小避到香港来。我就进了这儿的南英中学，如今我爸爸的一点积蓄，实在难以维持下，想想还是回上海。可是我自己盘算着，在这里书念的好好，明年夏天就能够毕业了。回上海，晚学堂，又要吃亏一年，可是若是一个人留在香港，不但生活费成问题，只怕学费也出不起了。我想来想去，还是来找姑妈，爸爸书呆子脾气，说话又不经重，难怪姑妈生气。姑妈得意给我赎罪的机会，把我教育成人了，我就是您的孩子，以后慢慢的报答<sup>169</sup>

*I've been in Hong Kong for a while now, but I haven't call on you Madame Liang, that's rude of me. Two years ago, there was talk of war in Shanghai, so we moved to Hong Kong, and I enrolled in high school. But Dad's saving are meager, so he can't support us. They have decided to go back to Shanghai, as I understand it if I'm good student I can graduate next summer, if i go back to Shanghai I'll lose one year. If I stay behind, I couldn't afford to live or pay the school fees. I hesitated and I've decided to ask Gu Ma for help. Da, he doesn't know what he was saying, I see why you are cross with him, if you could give a chance and bring me up, I could be like your own child and repay your kindness<sup>170</sup>*

In Ge Weilong il passaggio e la rassegnazione alla mentalità e allo stile di vita della zia, avviene quando sceglie, dopo che è stato scoperto il suo legame con George, di non tornare a casa e rimanere a Hong Kong cercando di non sfuggire al sentimento amoroso. Nel dialogo la zia mette in risalto tutte le sue vulnerabilità caratteriali: è troppo debole e deve cambiare atteggiamento qualora volesse ottenere i favori e le ricchezze per continuare a sopravvivere in quell'ambiente.

*Weilong hung her head. She sat in the dark, saying nothing. "You shouldn't think just because a person reasonably good-looking, knows how to make chitchat and sing a few English songs, that people are going to come running to give her stacks and stacks of money. Speaking as a member of the family, and mincing my words, I'd say you too bashful, too weak, and too bad tempered; you are indecisive and you get too emotion involved—you're not at all suited this sort of things"*

*Weilong let out a long, slow high " Give me a chance to learn!"*

*"You have a lot to learn, that's for sure! Well why not give it a try"*

*And Weilong give it a try. She gave it her best effort, and with Madame Liang at her side to offer expert advice, the results were nothing short of excellent.<sup>171</sup>*

*Weilong abbassò la testa. Rimase seduta al buio, senza dire nulla. "Non dovresti pensare che solo perché una persona ragionevolmente di bell'aspetto, che sa chiacchierare e cantare qualche canzone inglese, la gente corra a darle pile e pile di soldi. Parlando da membro della famiglia, e senza giri di parole, direi che sei troppo timida, troppo debole e di pessimo carattere; sei indecisa e ti fai coinvolgere troppo dalle emozioni... non sei per niente adatta a questo genere di cose".*

---

<sup>169</sup> Ann Hui 许鞍华 Love After Love 第一炉香, 2020

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> Zhang Ailing 张爱玲 "Love in A Fallen City", Penguin Books, 2007 p.71

*Weilong emise un lungo e lento sospiro: "Dammi la possibilità di imparare!"*

*"Hai molto da imparare, questo è certo! Perché non provarci?"*

*E Weilong ci provò. Si impegnò al massimo e, con Madame Liang al suo fianco che le offriva consigli da esperta, i risultati furono a dir poco eccellenti.*

Nonostante la determinazione al cambiamento, Weilong non riuscirà mai a diventare veramente come Madame Liang, l'ambiente non offuscheranno completamente la sua personalità, che rimarrà fino alla fine attaccata ad una certa sensibilità. Dopo il matrimonio è a conoscenza dei tradimenti del marito, che continuerà a farla soffrire, non avendo paura di nascondere il suo stile di vita. La ragazza si vede ancora più infelice di chi è costretta a vivere una vita non scelta, la rivelazione di ciò scatta alla visione delle prostitute.

*"Those drunken mudfish" George said with a smile "What do they take you for?"*

*"But how am I any different from those girls?"*

*Steering with one hand, George reached out with the other to cover her mouth "Talk nonsense again and----"*

*"Yes yes! I was wrong, I admit it," Weilong apologized. "How could there not be any difference between us? They don't have a choice—I do it willingly!"<sup>172</sup>*

*"Quei pesci di fango ubriachi" disse George con un sorriso "per chi ti hanno preso?"*

*"Ma come faccio a essere diversa da quelle ragazze?"*

*Dirigendosi con una mano, George allungò l'altra per coprirle la bocca "Dici ancora sciocchezze e----".*

*"Sì sì! Ho sbagliato, lo ammetto", si scusò Weilong. "Come potrebbe non esserci alcuna differenza tra noi? Non hanno scelta: lo faccio volentieri!"*

*"Quei pesci di fango ubriachi" disse George con un sorriso "per chi ti hanno preso?"*

*"Ma come faccio a essere diversa da quelle ragazze?"*

*Dirigendosi con una mano, George allungò l'altra per coprirle la bocca "Dici ancora sciocchezze e...".*

*"Sì sì! Ho sbagliato, lo ammetto", si scusò Weilong. "Come potrebbe non esserci alcuna differenza tra noi? Non hanno scelta: lo faccio volentieri!"*

---

<sup>172</sup> Ivi p.76



Nel film, suggerisce ancora l'autore dell'articolo, viene molto più approfondito il rapporto tra George Qiao e la sorella Zhou Jijie<sup>173</sup>. I due appaiono insieme in diverse scene del film, incentrate a mettere in risalto il loro legame.

La scena che forse fa meglio capire il tipo di rapporto tra fratello e sorella, avviene all'inizio del film. Dopo una cena organizzata da Madame Liang, George raggiunge Zhou Jijie che si sta preparando per la notte, durante la conversazione vengono fuori importanti caratteristiche riguardo il carattere sia di lui che di lei: George è fissato con il proprio aspetto e con il denaro, sa benissimo che la sorella, al contrario, riceve uno stipendio dal padre e ogni volta accetta di dividerli con lui. Jijie è molto intelligente, sa di essere molto bella ma fatica a trovare un partner, per la mancanza di fedeltà che secondo lei accomuna tutti coloro che hanno genitori appartenenti a etnie differenti.

Un'altra scena importante, legata a questo argomento, avviene il giorno dopo la festa che la zia di Ge Weilong organizza per conquistare il compagno di scuola della nipote Lu Zhaolin. Weilong si reca a casa dei due fratelli su commissione di Madame Liang e approfitta della visita per prendere un tè con Zhou Jijie. La sorella capisce che Ge Weilong è venuta in realtà per vedere il fratello, e l'avverte di stare attenta al suo carattere poco fedele raccomandandole di non innamorarsi. Durante la conversazione entra in scena George Qiao, che si inventa una scena divertente per intrattenere le due. Si comporta in questo modo solo per attirare l'attenzione di Weilong, ma la scena ci dà anche un'idea del rapporto che ha con la sorella Jijie. I due hanno un carattere molto simile e si comprendono facilmente l'uno con l'altra. Nella scena fratello e sorella iniziano a litigare scherzosamente prendendosi in giro e lottando su chi avrebbe dovuto aprire la bottiglia di Champagne, che George aveva portato per intrattenere e far bere le due ragazze.

All'interno del racconto scritto da Zhang Ailing, il forte legame tra i due fratelli non è così rilevante. Jijie appare solamente una volta, durante la festa organizzata dalla zia. Weilong si accorge della ragazza affascinata dalla sua bellezza e cerca di avvicinarsi a lei per conoscerla. Nel momento in cui iniziano a scambiare le prime parole, entra in scena George Qiao, che cerca di sgattaiolare all'interno della festa nonostante Madame Liang stesse facendo il possibile per tenerlo fuori. Le due ragazze Jijie e Weilong, iniziano a parlare di lui, ma dalle parole e dai comportamenti della sorella, non trapela l'intimità, ed il legame che c'è nel film.

*Just then, a small scuffle broke out at the iron gate. Glint, all smiles, was barring the way to a man who was trying to get in. In the end, however, she couldn't prevent his entry; he strode right into the party. Weilong nudged Zhou Jijie. "Look, look, it's your brother, isn't it? I didn't know you had an older brother". Jijie glared at her. Then her brow softened and she spoke in deceptively pleasant manner. "I really don't like hearing that I look like George. If I had a face like his, I'd marry a Muslim straight off, and spent my life behind a veil!"<sup>174</sup>*

*Proprio in quel momento scoppiò una piccola rissa al cancello di ferro. Glint, tutta sorridente, stava sbarrando la strada a un uomo che cercava di entrare. Alla fine, però, non riuscì a impedirgli l'ingresso e lui entrò nella festa. Weilong diede una gomitata a Zhou Jijie. "Guarda, guarda, è tuo fratello, vero? Non sapevo che avessi un fratello maggiore". Jijie la guardò con occhiataccia. Poi la sua fronte si ammorbidì e parlò in modo ingannevolmente. "Non mi piace affatto sentire che*

---

<sup>173</sup> Wei Hongye 魏宏业, Lùn zhāng'àilíng "dì yī lú xiāng" de yǐngshì gǎibiān 论张爱玲《第一炉香》的影视改编, 辽宁师范大学 辽宁大连 Liáoníng shīfàn dàxué liáoníng dàlián, 2022

<sup>174</sup> Zhang Ailing 张爱玲, "Love in A Fallen City", Penguin Books, 2007 p.39

*assomiglio a George. Se avessi un viso come il suo, sposerei subito un musulmano e passerei la mia vita dietro a un velo!"*

Dalla conversazione sembra proprio che la sorella non apprezzi George non solo dal punto di vista caratteriale, ma anche da quello estetico. Della stessa idea non sembrano essere ne' la scrittrice ne' la regista. La prima, utilizzando il punto di vista di Weilong, descrive George come un uomo bello e affascinante, mettendo in evidenza le sue guance, meno colorate di quelle della sorella, le sue labbra bianche come il gesso e i suoi occhi "like young fields of young rice when the wind blows across them and reveals, in flashes, the green gleam of water between the rice shoots" (Simili i campi di riso giovane quando il vento li attraversa, che rivelano a sprazzi, il verde luccichio dell'acqua tra i germogli di riso) <sup>175</sup>. La regista invece fa interpretare il suo ruolo a Eddie Peng, famoso attore e sex symbol taiwanese, il cui aspetto non sembra corrispondere né con quello descritto dalla sorella Jijie, né con quello suggerito dalla scrittrice.

Inoltre nel libro il rapporto tra Jijie e George è tutt'altro che positivo. La sorella non sembra particolarmente legata al fratello, anzi è contraddetta dal suo comportamento nei confronti della loro sorella minore Jimiao, che non viene per nulla menzionata all'interno del film. Questo risentimento fuoriesce in particolare in due conversazioni con Weilong. In entrambe esprime risentimento verso il fratello che avrebbe diffuso delle voci false ai danni della sorella.

Prima conversazione:

*"Is George studying at South China?"*

*"Him! He's the Qiao family's most illustrious good-for-nothing. He got into the univeristy five years ago but quit after only half a year. He went back last year because of my sister Jimiao, and what he did then stirred up a lot of talk. It's a good thing he's his father least favorite son; otherwise the old man would have been furious"*<sup>176</sup>

*"George studia a South China?"*

*"Lui! È il più illustre buono a nulla della famiglia Qiao. È entrato all'università cinque anni fa, ma ha lasciato l'università dopo solo mezzo anno. L'anno scorso è tornato per via di mia sorella Jimiao, e quello che ha fatto ha suscitato un sacco di chiacchiere. È un bene che sia il figlio meno preferito di suo padre, altrimenti il vecchio si sarebbe infuriato".*

Seconda conversazione:

*"You are getting really emotional" She Waited a moment, then asked " So what happened then?"*

*"When" Jijie was confused*

*"George Qiao and your sister."*

---

<sup>175</sup> Ivi p.41

<sup>176</sup> Ivi p.44

*"Oh you mean them. Well, after that, a lot of ridiculous things happened! He made my sister really angry. You don't know what loose tongue that George has. He spread all kinds of rumor..."<sup>177</sup>*

*"Stai diventando molto emotiva" Aspettò un attimo, poi chiese "Allora, cos'è successo?"*.

*"Quando?" Jijie era confuso.*

*"George Qiao e tua sorella".*

*"Oh, vuoi dire loro. Beh, dopo sono successe un sacco di cose ridicole! Ha fatto arrabbiare molto mia sorella. Non sai che lingua lunga abbia George. Ha diffuso ogni tipo di pettegolezzo..."*.

Oltre al rapporto con il fratello Ann Hui ha approfondito molto di più il personaggio di Zhou Jijie rispetto alla scrittrice. La rende partecipe di diverse scene che ci aiutano a capire la sua mentalità. Tra queste, una scena importante, è quella del pranzo insieme a Weilong, in cui spiega alla ragazza, che si dispera con lei per il comportamento immorale di George, il motivo per cui la maggior parte delle persone di razza mista sono molto più propense al tradimento rispetto agli altri.

葛薇龙：他从这个床爬到那个床爬，也不见的累

吉婕：你不知道，我们混血儿，荷尔蒙你们纯种人旺盛。 我也是的。一般男孩子都对付不了我

*Ge Weilong: He never tires of climbing, form one bed into another*

*Zhou Jijie: You don't understand, we mixed race people, have more hormones than you pure-bloods. I am the same, An average boy doesn't satisfy me <sup>178</sup>*

Nella storia la regista inserisce anche una scena che fa intuire l'inaspettato destino che prende ad un certo punto la vita di Jijie. Durante la scena di un matrimonio, forse della sorella minore, nel momento dello scatto della foto di famiglia Jijie si mostra con la testa coperta da un velo e il corpo nascosto sotto un abito monacale, quasi a far intendere come la sua vita abbia preso una piega ecclesiastica e che si sia fatta suora. Nel libro la ragazza non prende assolutamente questa decisione, tra i suoi progetti c'è invece quello di andare via da Hong Kong e fare l'università all'estero.

*"Are you planning to go to the university after you graduate next year?"*

*"What I'd really like to get as far away from here as possible, go to university in Australia maybe, or Hawaii. I'm sick of Hong Kong"<sup>179</sup>*

*"Hai intenzione di andare all'università dopo il diploma l'anno prossimo?"*.

---

<sup>177</sup> Ivi p.45

<sup>178</sup> Ann Hui 许鞍华, "Love after Love 第一炉香", 2020

<sup>179</sup> Ivi p. 44

*"Quello che vorrei davvero è andare il più lontano possibile da qui, andare all'università in Australia magari, o alle Hawaii. Sono stufo di Hong Kong"*

Altro personaggio di rilevanza nel film, molto più che nel romanzo è Situ Xie.<sup>180</sup> Egli è un anziano signore, proprietario di una facoltosa azienda di ceramiche nello Shantou, dotato di un incredibile talento nel compiacere le fanciulle. Nella novella viene scritto che Madame Liang è legata a lui da una profonda amicizia, lunga più di vent'anni, in cui entrambi hanno sempre dimostrato di sapersi comprendere l'uno con l'altra, dimostrandosi da sempre reciproco rispetto.

*He was Situ Xie, a rich boss from Shantou, the owner of a factory that made ceramic toilets. Although Madame Liang knew a lot of people, she preferred local Hong Kong's local big shots, members of the gentle-manly class who had ties to officialdom. Nonetheless, she'd been quiet taken with this businessman, for he was an expert charmer, with a talent for pleasing the ladies. They'd known each other for a long time now, with Madame Liang always walking in slight fear of him, letting him have his way and keeping herself in check. If twenty years had passed like a single day for Situ Xie and Madame Liang, it was because he understood her all too well, and paid her plenty of attention; besides, although she didn't pick up the tab for him, he didn't have to spend money on her either.*<sup>181</sup>

*Si trattava di Situ Xie, un ricco boss di Shantou, proprietario di una fabbrica che produceva servizi igienici in ceramica. Sebbene Madame Liang conoscesse molte persone, preferiva i pezzi grossi locali di Hong Kong, membri della classe gentile che avevano legami con l'ufficialità. Ciononostante, era rimasta tranquillamente conquistata da questo uomo d'affari, che era un esperto ammaliatore, con un talento nel piacere alle signore. Si conoscevano ormai da molto tempo e Madame Liang aveva sempre avuto un leggero timore di lui, lasciandolo fare e tenendosi sotto controllo. Se vent'anni erano passati come un solo giorno per Situ Xie e Madame Liang, era perché lui la capiva fin troppo bene e le prestava molte attenzioni; inoltre, anche se lei non pagava il conto per lui, lui non doveva spendere soldi per lei.*

Tra le prime pagine del libro, Zhang Ailing racconta anche che al momento dell'arrivo di Weilong a casa della zia, nella villa si sta preparando una festa per celebrare il futuro matrimonio di Situ Xie con una ragazza dello Shantou. E la zia, per paura che egli si invaghisca della nipote, decide inizialmente di non farli incontrare.

*This evening party was send-off for Situ Xie himself: soon he would be returning to Shantou to marry a girl. Then again, if he were be returning to Shantou to marry a girl. Then again, if he were to take a liking to Weilong he might not go back to Shantou after all- that could get complicated*<sup>182</sup>

*Questa festa era un addio per Situ Xie stesso: presto sarebbe tornato nello Shantou per sposare una ragazza. E poi ancora, se dovesse tornare a Shantou per sposare una ragazza. E poi ancora, se dovesse prendere in simpatia Weilong, potrebbe non tornare più nello Shantou - la cosa potrebbe diventare complicata.*

Alla fine, egli conosce Weilong, se ne invaghisce e progetta -molto probabilmente assieme alla zia- un piano per conquistarla. All'interno del libro, lo vediamo attivamente protagonista

---

<sup>180</sup> WEI Hongye 魏宏业, *Lùn zhāng'àilíng "dì yī lú xiāng" de yǐngshì gǎibiān* 论张爱玲《第一炉香》的影视改编, Liáoníng shīfàn dàxué liáoníng dàlián 辽宁师范大学 辽宁大连, 2022

<sup>181</sup> Zhang Ailing 张爱玲, "Love in A Fallen City", Penguin Books, 2007

<sup>182</sup> Ivi p.27

di una sola scena, quella in cui tornando da una cena regala un braccialetto a Madame Liang e a Weilong, probabilmente sotto consiglio della prima, per rendere ufficiale il suo interessamento nei confronti della nipote. Weilong comprende che è tutto un piano escogitato dalla zia, accetta per cortesia il regalo, ma appena arrivata a casa si ritira immediatamente in camera, offesa dall'atteggiamento di entrambi.

*Weilong held Madame Liang's wrist and admired the bracelet. While she was exclaiming over it, and in far less time than it takes to tell- faster even than a detective whips out the handcuffs and claps them onto a criminal- Situ Xie put another diamond bracelet, identical to the first around Weilong's own wrist. Weilong was too startled to say a word. She fumbled in the dark, unable to find the clasp, struggling to remove the bracelet. In her impatience she started pulling at it, trying to force it over her hand. Situ Xie quickly took her hand in his "Weilong, you can't refuse this honor. Wait a moment, and I'll explain the whole thing to you."<sup>183</sup>*

*Weilong strinse il polso di Madame Liang e ammirò il braccialetto. Mentre lei ne parlava con entusiasmo in un tempo molto inferiore a quello necessario per raccontarlo - più veloce persino di quello in cui un detective tira fuori le manette e le mette al criminale - Situ Xie mise un altro braccialetto di diamanti, identico al primo, al polso di Weilong. Weilong era troppo spaventata per dire qualcosa. Annaspò nel buio, non riuscendo a trovare la chiusura, e lottò per rimuovere il braccialetto. Nella sua impazienza iniziò a tirarlo, cercando di forzarlo sulla mano. Situ Xie le prese subito la mano: "Weilong, non puoi rifiutare questo onore. Aspetta un momento e ti spiegherò tutto.*

Ritratte l'interesse dimostrato dal ricco signore, solo quando dovrà trovare le finanze per mantenere economicamente suo matrimonio.

*Weilong hung her head and continued in a tiny voice: "I don't earn any money, but...I can earn money." Madame Liang looked at her quizzically, biting her lips and smiling slightly. Weilong's face went red. She continued: "Why can't I earn money? I didn't say anything to Situ Xie and he gave me that bracelet" Laughter rose in Madame Liang's throat, and as she laughed she pointed a bloodred finger at Weilong, unable, for a moment, to get a word out. Finally, she said, "Look at this child, fancy her remembering Situ Xie at this point! He was once very kind to you, but you were too vehement in your refusal, as if diamond bracelet could bite you. If I didn't act quickly he probably would have been quite offended. And now you want him for something. With a young lady so apt to balk at anything big, he won't know what to give— candy, maybe, or roses!"<sup>184</sup>*

*Weilong abbassò la testa e continuò con un filo di voce: "Non ho soldi, ma... posso guadagnarne". La signora Liang la guardò con aria interrogativa, mordendosi le labbra e sorridendo leggermente. Il volto di Weilong divenne rosso. Continuò: "Perché non posso guadagnare soldi? Non ho detto nulla a Situ Xie e lui mi ha dato quel braccialetto". La risata di Madame Liang salì in gola e, mentre rideva, puntò un dito insanguinato contro Weilong, incapace per un attimo di dire una parola. Infine, disse: "Guardate questa bambina, che si è ricordata di Situ Xie a questo punto! Una volta è stato molto gentile con te, ma tu hai rifiutato con troppa veemenza, come se il bracciale di diamanti potesse morderti. Se non avessi agito in fretta, probabilmente si sarebbe offeso. E ora lo volete*

---

<sup>183</sup> Ivi p.48

<sup>184</sup> Ivi p.71

*per qualcosa. Con una ragazza così incline a non accettare nulla di importante, non saprà cosa regalare: forse caramelle o rose.*

Nel film invece Situ Xie compare attivamente fin dal primo incontro tra Weilong e la zia. Fin dall'inizio si innamora della ragazza, non viene menzionato il suo futuro matrimonio, e si offre come suo tutore nell'insegnamento del piano e del gioco del tennis. Inizialmente la ragazza non è a suo agio verso i suoi sentimenti e fa di tutto per respingerlo. Alla fine si fa convincere dalla sua ricchezza, che si rivelerà fondamentale nel sostentamento economico del suo matrimonio con George Qiao.

Ann Hui rispetto alla scrittrice approfondisce molto di più il suo carattere e inserisce diverse scene che descrivono esplicitamente il personaggio dal punto di vista psicologico e caratteriale, mettendo in risalto soprattutto quanto egli sia sentimentalmente legato alla ragazza. La prima è quando viene a sapere da Madame Liang del primo rapporto sessuale tra Weilong e George Qiao. La sua reazione di fronte alla notizia è tutt'altro che serena. Sbatte sul tavolo le bacchette con cui sta mangiando e chiede a Madame Liang "Can't you even take an eye on her? (Non sei capace nemmeno a tenerla sott'occhio?)". Anche nella scena successiva esplose di gelosia, quando manda via da casa Lu Zhaolin (amante di Madame Liang) scambiandolo per George Qiao. Nel film viene anche rappresentata la sua preoccupazione quando viene a sapere che Weilong ha deciso di tornare a Shanghai.

A differenza del libro, oltre a queste scene di gelosia, vengono integrate altre circostanze volte a chiarire con più precisione il suo ruolo nella vita di Ge Weilong. La regista inserisce la scena che vede Situ Xie accompagnare Weilong a far compere, e la sua partecipazione al matrimonio e durante i festeggiamenti, avvenuti su una barca in mezzo alla baia di Hong Kong. O quando chiede alla ragazza di accompagnarlo a Shanghai, per una cena, in cui avrebbe fatto da interprete per concludere un affare di lavoro importante. Questo punto del film, oltre a far capire la dipendenza economica ormai consolidata tra Weilong e lo "zio", vuole anche mettere in risalto una caratteristica di George Qiao: la gelosia, che non viene approfondita nel racconto di Zhang Ailing.

Proprio in seguito alla scena del viaggio a Shanghai, George inizia senza motivo una scenata di gelosia, cercando di impedire alla ragazza di andare e mostrandosi per la prima volta insicuro agli occhi della moglie, che incredula ascolta le sue prediche:

乔琪乔：你一定要去吗？他不知道我们在蜜月吗？

葛薇龙：他很少叫我去，我不能拒绝。

乔琪乔：他是谁的"Uncle"？我也要去上海，我还没去过上海呢

葛薇龙：你去干什么？

乔琪乔：我英文比你，我可以去当翻译

葛薇龙：什么时候都是别人替你做事，你替别人做什么事啊？

乔琪乔：他是你雇主吗？

葛薇龙：中国人有一句老话“受之以琼瑶，投之以木桃”听说过吗

乔琪乔：没听过

葛薇龙：你是外国人

乔琪乔：我是你男人

葛薇龙：我是你女人，我们是一根绳上蚂蚱

乔琪乔：我不准你去

*George "Why uncle was looking for you?"*

*Weilong" He asked me to go to Shanghai, He needs me to translate"*

*George: "You must go? Does he knows we are in honeymoon?"*

*Weilong: "Uncle seldom asks me to go, i can't refuse"*

*George: "Whose "uncle" is he anyway? I want to go to Shanghai too, I've never been there"*

*Weilong: "What would you do there?"*

*George: "My english is better than yours, i could come as a translator"*

*Weilong: "You always have people working for you, when have you ever work for the others?"*

*George: "Is he your employer?"*

*Weilong: "There is an old saying "A gift demand a like favour", have you ever heard that?"*

*George: " Never heard that"*

*Weilong: " Well, you are a foreigner"*

*George: "I'm your husband"*

*Weilong" I'm your wife, We're two ants tied on the same rope"*

*George: "I won't let you go"<sup>185</sup>*

Al di là delle evidenti differenze, alcuni aspetti e frasi rimangono simili a quelle del libro. Una è per esempio quella pronunciata da Weilong quando, colta dalla disperazione per la scoperta da parte della zia del suo rapporto con George, decide di andare via da Hong Kong usando questa espressione:

---

<sup>185</sup> Ann Hui 许鞍华, "Love after Love 第一炉香", 2020

*Weilong sighed heavily: Well, I can't do anything about it. Anyway I'm going back. I don't want to see Hong Kong ever again.*<sup>186</sup>

*Weilong sospirò pesantemente: Beh, non posso farci niente. In ogni caso, tornerò indietro. Non voglio vedere mai più Hong Kong.*

Stessa situazione la troviamo all'interno dell'inizio del primo colloquio tra Weilong e George, la regista ha infatti scelto di mantenere esattamente le stesse parole e la stessa dinamica:

*Walking toward him she held out her hand in greeting: "Are you George Qiao? We haven't been introduced." They shook hands, after which he put his hands back in pockets and examined her appearance in great detail, smiling all the while. Weilong was wearing a cheonsam of thin, porcelain-green silk, and when he stared at her with his dark green eyes, her arms grew hot, like hot milk pouring out of a green pitcher- she felt her whole body melting. She steadied herself at once. "Am I bothering you?" she asked. "Why are you staring like that? Like as if I were a thorn stuck in your eyes!" "Of course I'm staring! I don't know if that thorn will ever come out. Better save it for a souvenir."*<sup>187</sup>

*Camminando verso di lui, gli tese la mano in segno di saluto: "Lei è George Qiao? Non ci siamo presentati". Si strinsero la mano, dopodiché lui rimise le mani in tasca ed esaminò il suo aspetto nei minimi dettagli, sorridendo nel frattempo. Weilong indossava un cheonsam di sottile seta verde porcellana e, quando lui la fissò con i suoi occhi verde scuro, le sue braccia si scaldarono, come il latte caldo che sgorgava da una brocca verde: sentì tutto il suo corpo sciogliersi. Si stabilizzò subito. "Ti sto disturbando?", chiese. "Perché mi guardi così? Come se fossi una spina conficcata nei tuoi occhi!". "Certo che ti sto fissando! Non so se quella spina verrà mai via. Meglio conservarla per un souvenir."*

Dopo queste prime battute, che sono identiche, la conversazione tra i due subisce un leggero cambiamento. In entrambe però è comprensibile quanto fin da subito George cerchi di attirare l'attenzione di Ge Weilong e si dimostri interessato a lei. Inizialmente la ragazza riuscirà a trattenere l'interesse, ma alla fine cadrà anche lei nella trappola dell'uomo, che inizierà a giocare con la sua mente facendole pronunciare quella frase presente sia nel libro e nel film:

葛薇龙: “你给我快乐? 你折磨着我”

*"You're offering me happiness? You are tormenting me, more than anyone has ever had!"*<sup>188</sup>

Altro aspetto in comune è l'ambiente tropicale e selvaggio che fa da sfondo alla storia e viene rappresentato in maniera accurata dalla regista, che ne ha fatto un elemento centrale. Questo tipo di ambientazione lo troviamo descritto per esempio quando George va a visitare Weilong per la prima volta passando direttamente dal balcone cercando di nascondersi dalla servitù di madame Liang:

*George came by moonlight, and he left by moonlight. The moon was still high in the sky when he climbed from Weilong balcony to the cliff face nearby, clinging in the crooked tree branches. The wood was still thick with humidity. It was hot and damp, the insects*

---

<sup>186</sup> Zhang Ailing 张爱玲, "Love in A Fallen City" , Penguin Books, 2007 p.64

<sup>187</sup> Ivi p.40

<sup>188</sup> Ivi p. 55



*chirped, the frogs gurgled. The entire hollow was like a huge cauldron that was slowly being heated by the dark blue blaze of the moon, heated until you could hear the water boiling*<sup>189</sup>

George arrivò al chiaro di luna e se ne andò al chiaro di luna. La luna era ancora alta nella timidezza quando salì dal balcone di Weilong alla parete rocciosa vicina, aggrappandosi ai rami storti degli alberi. Il bosco era ancora denso di umidità. Era caldo e umido, gli insetti cinguettavano, le rane gorgogliavano. L'intera cavità era come un enorme calderone che veniva lentamente riscaldato dallo splendore blu scuro della luna, riscaldato fino a sentire l'acqua che bolliva.

O quando Situ Xie, Madame Liang e Weilong, escono dalla cena a cui avevano preso parte e nel mezzo del tragitto per arrivare a casa, per la pioggia primaverile, vengono investiti da un'aria umida tipica del clima tropicali:

*She and Weilong rode home with Situ Xie in his car. Half way there, a heavy rain begun to fall, It was there nearly summer, right at the start of the plum-rain season. The mountain slopes were velvet.black, and the dark, plush wind came in urgent bursts, squeezing the hot, white raindrops into a round, whirling mass as big as cartwheel; lit up by the car headlights, it rolled on ahead of them like a white-satin cover ball*<sup>190</sup>

*Lei e Weilong tornarono a casa con Situ Xie, nella sua auto. A metà strada, cominciò a piovere forte. Era quasi estate, proprio all'inizio della stagione delle piogge. I pendii delle montagne erano neri come il velluto e il vento scuro e felpato arrivava a raffiche incalzanti, schiacciando le gocce di pioggia bianche e calde in una massa rotonda e vorticosa, grande come una ruota di carro; illuminata dai fari dell'auto, rotolava davanti a loro come una palla coperta di seta bianca.*

Lo sfondo viene contrapposto ad una civiltà, che invece vista da vicino si fa sempre più elegante e raffinata, ma che allo stesso tempo è segnata dalla grande complessità dei diversi rapporti umani che ancora una volta Ann Hui è riuscita a rappresentare in maniera ottima, andando a rendere il prodotto molto più cinematografico rispetto alle ultime produzioni asiatiche, così dominate dal troppo uso degli effetti speciali. E' questo che le viene detto all'interno della Masterclass fatta al Festival del Cinema di Venezia in occasione dell'uscita del film:

*In fact as you were saying, the film remain very cinematic, and what makes it quite different from the film that we are used to watch, that come from Asia, so full of special effects. What comes out from the film is having watched it few times, is the relationship among the characters against this very special backdrop, but the relationship among the character is one of the feature of your films.*<sup>191</sup>

*In effetti, come diceva lei, il film rimane molto cinematografico, e ciò lo rende molto diverso dai film che siamo abituati a vedere, provenienti dall'Asia, così pieni di effetti speciali. Ciò che emerge dal film, dopo averlo visto poche volte, è il rapporto tra i personaggi su questo sfondo molto particolare, ma il rapporto tra i personaggi è una delle caratteristiche dei suoi film.*

---

<sup>189</sup> Ivi p.56

<sup>190</sup> Ivi p.48

<sup>191</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

Infine, insieme alla rappresentazione del background tropicale che si contrappone alla società dall'aspetto così altolocato e raffinato, è importante far notare quanto la regista tenda a sottolineare e voglia far capire ancora una volta l'estrema attualità della storia d'amore scritta da Zhang Ailing. Nonostante siano passati così tanti anni, risulta ancora normale venire a contatto con amori così travagliati, in cui la persona che ama è pronta a far di tutto pur di restare assieme alla persona amata, che invece continua a tradirla pur volendole stare accanto.

*This film is about a woman who fall in love with a man, and she is able to give everything to him, but it didn't work. This was sounds to me like a realistic portrait of fatal love and circumstances, and this kind of thing, this theme I think is eternal. So for me Eileen Chang has this attitude and modernity in how she depict love is so remarkable. And I don't know if I we successful in deliver the thing, but I think is something that is very remarkable.*<sup>192</sup>

*Questo film parla di una donna che si innamora di un uomo e che è in grado di dargli tutto, ma non ha funzionato. Mi sembra un ritratto realistico dell'amore fatale e delle circostanze, e questo genere di cose, questo tema penso sia eterno. Per me Eileen Chang ha questo atteggiamento e questa modernità nel modo di rappresentare l'amore è davvero notevole. E non so se siamo riusciti a realizzare la cosa, ma credo che sia qualcosa di davvero notevole.*

## CONCLUSIONE

Come si evince dal titolo, l'obiettivo principale della tesi era mettere in risalto l'influenza e l'importanza che la scrittrice Zhang Ailing ha avuto sulla regista Ann Hui, attraverso l'analisi e il confronto tra i tre film della regista tratti da due novelle e da un romanzo della scrittrice.

Per far comprendere al lettore tutto questo nella maniera più completa possibile è stato necessario partire da molto lontano, andando da macroargomenti e scendendo nel corso della tesi, sempre di più nel particolare. Nel primo capitolo è stato possibile analizzare la corrente cinematografica conosciuta sotto il nome di New Wave di Hong Kong, corrente di cui la regista è stata un'importante esponente, andando a descrivere soprattutto la storia e il modo in cui è riuscita ad imporsi attraverso tutta una serie di novità all'interno di un ambiente cinematografico ormai poco originale e legato a temi e contenuti ormai obsoleti. Partendo dall'analisi delle corrente in generale è risultato poi più semplice analizzare la regista non solo dal punto di vista del percorso biografico, ma anche cinematografico: dopo una generale esposizione della sua cinematografia da sempre fondata su una profonda ecletticità, si è potuto approfondire le tematiche e le tecniche cinematografiche spesso ricorrenti all'interno dei suoi film. E' stato all'interno di questo capitolo in particolare che è possibile capire, anche dalle parole utilizzate dalle regista, i vari motivi che l'hanno spinta a girare le storie raccontate dalla scrittrice. Sua lettrice fin dalla tenera età, Ann Hui è stata da sempre molto affezionata a Zhang tanto da sentirla come una vera proprio sorella. Ha ammirato e ha empatizzato con il modo in cui riusciva a rappresentare gli ambienti e la società dei tempi in cui ha vissuto e l'abilità con

---

<sup>192</sup> Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

cui riusciva a descrivere i personaggi e le loro relazioni dal punto di vista psicologico. Del primo film, *Love in a Fallen City* (1984), non è mai stata particolarmente soddisfatta, non solo perchè non era riuscita a rendere in modo adeguato l'atmosfera unica che si respira all'interno dei romanzi di Zhang (张味道), ma anche perché non utilizzò il cinese come lingua originale del film, ma il cantonese creando, racconta la stessa regista, dell'ilarità degli spettatori in sala, che si aspettavano la lingua originale e non il dialetto. Si riprese, successivamente con *Eighteen Springs*, tratto dal romanzo *Half a Lifelong Romance*, che secondo la regista riuscì molto meglio perchè essendo un romanzo, la storia era molto più lunga, con molti più eventi e meno dialoghi rispetto alle novelle. Il risultato raggiunto non fu ottimo ma positivo, al termine dell'esperienza. L'ultimo film *Love After Love*, tratto dal racconto *Aloeswood Incense: the First Brazier*, non era nei programmi della regista, ma le è stato proposto dall'esterno, inizialmente non voleva farlo ma poi ha accettato la proposta. Per quest'ultimo ha detto di essersi impegnata nella rappresentazione degli ambienti tropicali e selvaggi descritti dalla scrittrice, che andavano a coprire una civiltà estremamente raffinata, dominata dall'eleganza cercando di avvicinarsi il più possibile allo 张味道. Aldilà del forte legame non è comunque un caso che la regista abbia scelto proprio le storie della scrittrice come oggetto dei suoi film. Fin dalla giovane età Zhang Ailing è stata molto legata all'ambiente cinematografico e al cinema in generale, facendolo anche diventare una grande fonte d'ispirazione per le proprie storie. Molti definiscono i suoi film dei veri e propri "Film su Carta" (*Zhǐ shàng diànyǐng* 纸上电影)<sup>193</sup>; in cui le descrizioni degli ambienti fanno muovere l'occhio della mente di chi legge come una vera e propria telecamera. A partire dal 1948 fino al 1964 ha prodotto anche quattordici sceneggiature destinate a diventare poi dei film, contribuendo anche al rinnovamento cinematografico dell'epoca inserendo nelle trame alcuni elementi rivoluzionari, che difficilmente si erano visti fino a quel momento in altre sceneggiature. Attraverso il confronto e l'analisi dei tre film con i tre racconti e con il contributo di alcune interviste rilasciate dalla regista, mi sono fatto infine una personale idea su che cosa abbia spinto Ann Hui a voler mettere su pellicola le storie di Zhang Ailing. Oltre all'estrema attualità delle storie della scrittrice, che ha saputo fin da subito denunciare molte delle contraddizioni e dei difetti legati alla società in cui ha vissuto, facendoli risultare attuali anche per i lettori contemporanei. Credo che a spingere Ann Hui a girare i film sia stato il legame sentimentale che ha da sempre avuto con la scrittrice e la grande sfida cinematografica che la letteratura di Eileen Chang ha sempre teso verso i registi che si decidevano di trasformare le sue opere in film. Ann Hui si è sempre dimostrata amante del suo lavoro, difficilmente ha rifiutato dei progetti che le sono stati proposti, prende molto spesso il suo lavoro come una continua sfida verso se stessa che le permetta poi di migliorare e dimostrare continuamente di fare meglio. L'opportunità e la decisione di mettere in pellicola le storie di Zhang hanno secondo me permesso di alzare l'asticella della sfida personale e continuare il processo di miglioramento che la regista cerca ogni volta di portare avanti.

*"I don't like to lose out. People say you give up or you can't do the job, i hate that so i don't like to give up"*<sup>194</sup>

Nello scrivere la tesi ho avuto soprattutto difficoltà nella parte del confronto tra i racconti della scrittrice e i film della regista. Ho dovuto guardare più volte i film e leggere con attenzione tutti e tre i racconti cercando di scegliere quali fossero le parti migliori da poter confrontare,

<sup>193</sup> ELENA Pagliaricci, Zhang Ailing e il cinema: tra sceneggiature e adattamenti cinematografici, *Università Ca' Foscari Venezia*, 2016-2017

<sup>194</sup> Singapore International Film Festival, In Conversation With Ann Hui and Man Lin Chung", You Tube, 2020, <https://youtu.be/FT-7lyGwm5k>

per far capire il meglio possibile ad un ipotetico lettore come la regista avesse interpretato le storie di Zhang. In questo processo la pellicola, su cui ho riscontrato le maggiori difficoltà è stata l'ultima, *Love after Love*, perchè, essendo uscita solamente due anni fa, scarseggiavano anche le fonti che ne parlassero, ho dovuto quindi anche affidarmi alle mie personali considerazioni per arrivare trarre delle conclusioni valide . É risultato molto interessante invece approfondire l'argomento e la storia del movimento della New Wave di Hong Kong. Grazie alla ricerca non sono solo venuto a conoscenza di tanti termini cinematografici di cui non ero informato, ma sono riuscito anche a ampliare la mia personale cultura cinematografica riuscendo a vedere molti film, che sarebbero rimasti a me sconosciuti se non avessi mai deciso di scrivere questa tesi

Questo lavoro di ricerca mi ha avvicinato ancora di più ad un popolo ed una lingua che mi ha da sempre affascinato e attratto, e che ho avuto la possibilità di imparare e conoscere in questo mio percorso di studi, che ha contribuito non solo ad un mio accrescimento culturale, ma anche personale.

Uno studio e una conoscenza che sicuramente approfondirò negli anni a venire che non sarò mai stanco di imparare.

## BIBLIOGRAFIA

ANITA He, “The Chang Trap: Why Eileen Chang’s writing rarely works on the big screen”, 2021 <https://www.theworldofchinese.com/2021/11/the-chang-trap-why-eileen-changs-writing-rarely-works-on-the-big-screen/>

CAVELL, Stanley “Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage”, *Harvard University Press*, Cambridge, 1981

CORRADO Neri "L'epoca d'oro del Wuxiapian", Università Ca Foscari, 19/12/2016 [https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=1957&cHash=02422f3f9867ea1ed4396383245eb5fa](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=1957&cHash=02422f3f9867ea1ed4396383245eb5fa)

CHEUK Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Ann Hui”, Cap. 4 , Bristol, UK, Intellect Books Ltd, 2008, .

CHRIS Berry and Marry Farqhar, “China on Screen : Cinema And Nation”, Hong Kong University Press, 2006, p.158

CLIFTON Ko, Xinyidai “The Debates about the New Wave”, No. 94, 10 August 1979, p.14

C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, *Yale University Press.*, 24 Settembre 1971

DAVID Desser, "The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema's First American Reception" Cambridge , UK, Cambridge University Press, 2000.

ELENA Pagliaricci, Zhang Ailing e il cinema: tra sceneggiature e adattamenti cinematografici, *Università Ca' Foscari Venezia*, 2016-2017

ERENS, Patricia B. “ The Film Work of Ann Hui” , In P. Fu & D. Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* Cambridge: Cambridge UP pp. 176-196

FRANCESCA Massarenti, “Scoprire la prosa di Zhang Ailing”, in *Il Tascabile*, 13 June /2019

JIAO Liu 胶流 , Ryuichi Sakamoto: Love After Love, *Bleep.com*, 18 Novembre 2022 <https://bleep.com/release/344715-ryuichi-sakamoto-love-after-love>

JIAO Xiongping, “A View of Hong Kong Cinema, 1975–1986, Xianggang dianying fengmao, 1975–1986 “ , *Times Press*. 1 May 1987, p. 61.

KENNY K.K. Ng, “Romantic Comedies of Cathay-MP&GI in the 1950s and 60s”, cit., <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Ng-Cathay/text.html>, 24-01-2018.

KWONG Po-wai, "Ann Hui on Ann Hui", *Hong Kong:Kwong Po-Wai*, December 1998, p. 42.

LAI Linda. "Interview with Ann Hui: The World View of *Eighteen Springs*," *Hong Kong Panorama* 97-98, The 22nd Hong Kong International Film Festival, 1998, 51- 53

LEONARDO Gliatta, "Wong Karwai", Dino Audino Editore, Roma, 2004, cap.1, pag. 6.

LEONARDO Goi, Once Upon a Time in Hong Kong: Ann Hui on "Love After Love", *Mubi Notebook Interview*, 2 Dicembre 2020 <https://mubi.com/it/notebook/posts/once-upon-a-time-in-hong-kong-ann-hui-on-love-after-love>

LEUNG Nong-kong 'Has "the New Wave" of Hong Kong Cinema Come into Existence?' *Hong Kong Cinema* '79. 3rd Hong Kong International Film Festival. 25 June 1979, pp. 9–11.

LIU Wing-leung and Law Wai-ming, "Re-Evaluation of the New Cinema", *City Entertainment*. No. 63. 25 June 1981, pp.14.

LU Miao 鲁淼, Cóng zhāng'àilíng dào xǔ'ānhuá 从张爱玲到许鞍华 (Da Zhang Ailing a Ann Hui), 辽宁师范大学 文学院, 辽宁 大连, *today's massmedia*, 2019, pp.109

OU fan, Leo Lee, Eileen Chang and cinema, *Journal of Modern Literature in Chinese* "现代中文文学学报" 1999

SHUQI. 'The Secret: Sense and Sensibility', *City Entertainment*, No. 95. 23 September 1982, p. 33.

SUN, W. Q., & Zhang, B., "A Study on the Aesthetic Style of Hong Kong Film in the New Wave Movement, *Open Journal of Social Sciences*, 8, 53-60

TANG Funing, *Films on Paper: Adaptation of Eileen Chang's Novel*, University of Miami, May 2009

VIVIAN P.Y. Lee "The Hong Kong New Wave, A Critical Reappraisal", *The Chinese Cinema Book*, January 2011

WANG, D. L. "Artistic Color and Personality Characteristics of Karwai Wong Film Music", *Film Literature*, No. 4, 2019 36-39

WEI Hongye 魏宏业, Lùn zhāng'àilíng "dì yī lú xiāng" de yǐngshì gǎibiān 论张爱玲《第一炉香》的影视改编, 辽宁师范大学 辽宁 大连 Liáoníng shīfàn dàxué liáoníng dàlián, 2022

WONG-Ho-yin. 'Tsui Hark— an Ordinary Glutton for Work.' *City Entertainment*. No. 400. 11 August 1994, p. 27.

XUfumeizhi 徐付美智 “Xǔ'ānhuá duì zhāng'àilíng “bànshēng yuán” zhī diànyǐng gǎibiān”许鞍华对张爱玲《半生缘》之电影改编 (Adattamento cinematografico di Ann Hui del romanzo “Half a Lifelong Romance” di Zhang Ailing), 内蒙古大学文学与新闻传播学院, 呼和浩特, *Masterpiece review*, 2015

XU Xueqi,徐雪芹, 论张爱玲《倾城之恋》的电影叙事策略, *Journal of Suihua University*, 绥化学院学报, 2008/08/2015

YANG Zigang. ‘Xi “Qingchengzhilian de cangbei”’ (Analysing ‘The Whiteness of Love in a Fallen City’). *Nanbeiji* (North and South Poles). No. 72. Hong Kong. 16 September 1984,p. 81.

ZHANG Ailing, “Love In a Fallen City”, *Penguins Group*,, 2007

ZHANG Ailing "Half a Lifelong Romance" *Penguin Modern Classic*, 2014

ZHANG Liang. ‘Ann Hui’s Summer Snow and As Time Goes By’. Huang Wulan ed. *Dangdai zhongguo dianying 1995–1997 (Contemporary Chinese Cinema 1995–1997)*,Taipei: Times Press. 17 March 1998, p. 161.

ZHANG Tian. ‘Xindaoyan yizhupian’ (The Left-Out of the New Directors). *Datexie* (Close-Up). No. 20. Hong Kong Datexie Press. 9 September 1976, p. 32.

ZHANG Zijing, 张子静, *Wo de jiejie Zhang Ailing 我的姐姐, 张爱玲*(Mia sorella Zhang Ailing), 第 30 节(cap. 30), 1996, <http://yuedu.qidezao.com/book/8344/content.html>, 24-01-2018.

ZHANG Yongmei 、张永梅 “Zhang Ailing xiaoshuo de dianying gaibian” 张爱玲小说的电影改编(Adattamenti cinematografici alle opere di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 14, 2015, pp. 94-95.

## INTERVISTE ON LINE

Biennale Channel " 77.Mostra del Cinema- Ann Hui Masterclass" You Tube, Settembre 2020, <https://youtu.be/5NNfVayr694>

Singapore International Film Festival, In Conversation with Ann Hui and Man Lin Chung", You Tube, 2020, <https://youtu.be/FT-7lyGwm5k>

Venezia Biennale Cinema "Conferenza Stampa: 第一炉香 e Leone d'Oro alla Carriera 2020 ad Ann Hui" Rai Play, Settembre 2020 <https://www.raiplay.it/video/2020/09/Conferenza-stampa-DI-YI-LU-XIANG-e-LEONE-DORO-ALLA-CARRIERA-2020-ad-ANN-HUI-f3b479d2-1565-4a2c-bb67-a0aa7e842423.html>

## CINEMATOGRAFIA DELLA REGISTA

*The Secret Fēng jié 瘋劫 (1979)*

*The Spooky Bunch Zhuàng dào zhèng 撞到正 (1980)*

*The Story of Woo Viet Hú yuè de gùshì 胡越的故事 (1981)*

*Boat People Tóubèn nù hǎi 投奔怒海 (1982)*

*Love in A Fallen City Qīngchéng zhī liàn 倾城之恋 (1984)*

*The Romance of Book and Sword Shū jiàn ēn chóu lù 書劍恩仇錄 (1987)*

*Princess Fragrance Xiāng xiāng gōngzhǔ 香香公主 (1987)*

*Starry is The Night Jīnyè xīngguāng càn làn 今夜星光燦爛 (1988)*

*Song of Exile Kè tú qiū hèn 客途秋恨 (1990)*

*Zodiak Killers Jídào zhuīzōng 極道追蹤 (1991)*

*Summer Snow Nǚrén sìshí 女人四十 (1995)*

*The Stunt Woman Ā jīn 阿金 (1996)*

*Eighteen Springs Bànshēng yuán 半生緣 (1997)*

*Ordinary Heroes Qiānyán wàn yǔ 千言萬語 (1999)*



*Visible Secret* Yōulíng rénjiān 幽灵人间 (2001)

*July Rhapsody* (2002)

*Jade Goddess of Mercy* 男人四十 (2003)

*The Post Modern Life of My Aunt* Yímā de hòu xiàndài shēnghuó 姨妈的后现代生活 (2006)

*The Way We Are* Tiānshuǐwéi de rì yǔ yè 天水圍的日與夜 (2008)

*Night and Fog* Tiānshuǐwéi de yè yǔ wù 天水圍的夜與霧 (2009)

*All about Love* Déxián chǎofàn 得閒炒飯 (2010)

*A Simple Life* Táo jiě 桃姐 (2011)

*The Golden Era* Huángjīn shídài 黃金時代 (2014)

*Our Time Will Come* Míngyuè jǐshí yǒu 明月几时有 (2017)

*Love After Love* Dì yī lú xiāng 第一炉香 (2020)