



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

A chi appartengono i nostri corpi?

Un'analisi dei documentari di attivismo Queer
in Cina continentale

Relatore

Ch. Prof. Federico Picerni

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureanda

Federica Bucciano
Matricola 893483

Anno Accademico

2022 / 2023

序言

当你试对中国大陆的酷儿纪录片电影进行研究时，你会遇到几个问题，其中最主要的问题就是所分析的纪录片难以获得。在 Pollacchi 教授举办的“艺术、电影和娱乐”课程中，该课程涉及中国纪录片电影，更具体地说，是 80 年代末在中国诞生的“新纪录片运动”。我发现了张震和安吉拉·紫的“DV 中国制造”（英国名字：“DV- Made in China”）手册。本手册不仅描绘了 1997 年中国数码相机问世后的中国电影变革，而且写这篇论文也很重要，因为它包含了 Luke Robinson 教授的一篇文章，题为《我们的身体属于谁？：中国 DV 纪录片中的酷儿》。这位学者提出了一种理论，根据这种理论，如果所谓的“新纪录片运动”将发声和面对社会中最边缘化的现实置于其项目的中心，那么即使是当时新生的纪录片电影《酷儿》也必须成为同一潮流的一部分。Luke Robinson 的分析从一个非常具体的问题开始：“我们的身属于谁？”。因此，我选择将这篇最终论文的标题归因于这篇论文并不是随机的：我提出的论点是想回答这个问题，试图解释 LGBTQIA+ 身是如何通过“酷儿纪录片人的一代”的镜头来表现的。

首先，我决定处理中国独立纪录片电影诞生和发展的历史背景。通过导演吴文光的声音，我试图重建“新纪录片运动”的不同阶段，强调数码相机在这一过程中所起的中心作用。根据几位学者的分析——比如：Chris Berry、崔子恩、Lisa Roefel、Luke Robinson、Lu Xingyu、张震等等——数码相机也成为了中国酷儿群体的一种有效手段。同性恋直到 1997 年才被合法化，直到 2001 年才被列为精神疾病，但仍然被认为是一种强烈的耻辱。

这本论文共分三章：第一章题为“行动主义的纪录片电影”，展示了所谓的“相机行动主义”是如何诞生的，以及谁可以被认为是它的先驱。第一章分为三个部分。第一章第一节介绍张远导演的纪录片《疯狂英语》。此外，我还描述了学者双申的分析，他指出，第一代和第二代中国纪录片的区别在于更投入的拍摄模式。在第二节中，介绍了胡杰和艾晓明：这两位非常重要的纪录片活动家，他们被称为“影像忍者”，因为他们通过数码相机对以前较少代表的社区做出了贡献。最后，在第二章的第三节中，介绍了纪录片《性，性别与权利》艾晓明导演。这部纪录片是在网上找到的原始语言，我自己把它从中文翻译成了意大利语，并创建了一个单词列表，其中包含了与 LGBTQIA+社区有关的主要词。

第二章提出了对所谓“酷儿代”的分析。“酷儿代”是酷儿电影制作人的运动，致力于制作只与 LGBTQIA+社区相关的纪录片。在第二章中，我还介绍了崔子恩导演《夜景》（2005）和 Queer China ‘Comrade’ China《杂志社》（2008），两部酷儿纪录片。导演可以通过 YouTube 多媒体平台或其他在线流媒体网站访问这些纪录片。在第二章的第三节中，介绍了导演范及其纪录片。他的纪录片讲述了影响中国大陆酷儿群体的几个问题。比如，在《新前门大街》，(2009) 讲述了中国大陆同性婚姻的合法化，或者还描述了三部曲中出现的过程，其中包括：《中国衣橱》（2009），《彩虹妈妈》（2012）和《彩虹爸爸》（2016）。

最后一章介绍了北京酷儿电影节。本章分析了纪录片《我们的故事：北京酷儿影展十年游击战》。对于这部纪录片，我在网上联系了导演范波波，与他讨论了 BJQFF 的情况，并允许我观看这部纪录片。

对于本论文的写作来说，插入我分析的纪录片中的快照和序列是至关重要的。论文中包含的照片的目的是，当提供了理应属于他的工具时，读者可以感知到成功获得LGBTQIA+社区的赋权：只有这样，我们才能说“中国大陆的酷儿革命终于胜利了”。

Abstract

Il presente elaborato finale si pone l'obiettivo di intraprendere una ricerca sul cinema documentarista Queer in Cina continentale. Per la seguente trattazione sono stati di fondamentale importanza diversi manuali, cito tra tutti "DV- Made in China" delle autrici Zhang Zhen e Angela Zito, perché al suo interno è contenuto un articolo redatto dal professor Luke Robinson, dal titolo "To Whom Do Our Bodies Belong?: Being Queer in Chinese DV Documentary". Lo studioso presenta la teoria secondo cui, se il cosiddetto "Nuovo Movimento Documentarista" pone al centro del proprio progetto dare voce e volto alle realtà più emarginate della società, anche l'allora nascente cinema documentarista Queer doveva far parte della medesima corrente. L'analisi che compie Luke Robinson va ben oltre la succitata teoria e parte da una domanda ben precisa: "a chi appartengono i nostri corpi?". Il titolo della presente tesi vuole quindi sviluppare un'argomentazione che spieghi in che modo viene rappresentato il corpo LGBTQIA+ attraverso le videocamere della "Generazione di documentaristi Queer" (kùér jìlùpiàn dài 酷儿纪录片代).

Parole chiave: Nuovo Movimento Documentarista, Generazione di documentaristi Queer, questioni di genere, *Queer agency*, *coming out*, Beijing Queer Film Festival

Indice delle Illustrazioni

Figura 1: A sinistra Li Yang che intona lo slogan “Crazy English, crazy work, crazy study, I love this crazy game”, a destra un gruppo di studenti nello stadio dove Li Yang teneva lezione. Fonte: Documentario Crazy English.	22
Figura 2: Hu Jie ripreso nell'incipit del suo documentario. Fonte: Documentario “In Search For Lin Zhao’s Soul”.....	24
Figura 3: Prima istantanea del documentario. Fonte: Documentario Sex, Gender and Rights in Asia.....	28
Figura 4: A sinistra Xiaoqun e Xiaoling che si tengono per la mano dopo aver fatto la spesa, a destra Xiaoqun che spiega a Xiaoling che gli elefanti asiatici femmine non posseggono zanne. Fonte: Fish and Elephant.	39
Figura 5: Sequenza iniziale, un ragazzo viene ripreso mentre confessa le sue sensazioni riguardo al primo rapporto sessuale con un cliente. Fonte: Documentario Night Scene.	48
Figura 6. Fonte: Documentario Night Scene.	50
Figura 7: "mosaico di interviste". Fonte: Documentario Queer China ‘Comrade’ China.....	52
Figura 8: Fan Popo indossa una maglietta che recita lo slogan "Vogliamo guardare film Queer" Fonte: Pagina personale del regista e attivista Fan Popo.....	62
Figura 9: lato superiore sposa B, segue sposo A, entrambi intenti nel farsi truccare. Fonte: Documentario New Beijing, New Marriage.....	65
Figura 10: Bride A che conversa con un'altra volontaria mentre si prepara all'evento. Fonte: documentario New Beijing, New Marriage.....	67
Figura 11: A sinistra, l'istantanea che precede l'inizio del racconto della prima <i>drag queen</i> , a seguire Ziqi durante una sua performance.....	78
Figura 12: Ziqi durante l'intervista con Fan Popo.	80
Figura 13: Lijun mentre racconta la sua esperienza nella comunità <i>drag</i> del Chun'ai bar, sullo sfondo diverse performance di Lijun.....	81
Figura 14: Mama Zhao durante l'iniziale confessione. Fonte: documentario Mama Rainbow.	85
Figura 15: Meiyi che racconta a Fan Popo la sua esperienza con i vicini. Fonte: documentario Mama Rainbow.	86
Figura 16: Zhang Lixuan che condivide alcuni dei riscontri iniziali ricevuti dalla famiglia....	87

Figura 17: Mama Wu racconta il rapporto con la sua famiglia in un'intervista frontale. Fonte: documentario Mama Rainbow.	91
Figura 18: istantanea iniziale. Fonte: Documentario Papa Rainbow.	94
Figura 19: Conversazione tra Papa Li e Momo. Fonte: documentario Papa Rainbow.	96
Figura 20: Discorso finale durante la settima conferenza nazionale di PFLAG Cina.	98
Figura 21: A sinistra Yang Yang e la sua opinione sulla prima edizione del BJQFF, a destra disegno degli organizzatori.	106
Figura 22: Li Xianting interviene durante la quarta edizione del BJQFF. Fonte: documentario Women de gushi.	114
Figura 23: Cui Zi'en durante la sua intervista per il progetto "Our Journey: Oral histories". Fonte: pagina web CIFA.	116

Introduzione metodologica

Quando si prova a intraprendere una ricerca sul cinema documentarista Queer in Cina continentale, ci si imbatte in svariati problemi, il principale dei quali è sicuramente la difficile reperibilità delle fonti, sia cartacee che multimediali. Tuttavia, sono riuscita a rintracciare il manuale di Zhang Zhen e Angela Zito, dal titolo “DV- Made in China” all’interno del corso di “Arti, cinema e spettacolo” tenuto dalla professoressa Pollacchi, il quale trattava di cinema documentarista cinese e, più specificatamente, del “Nuovo movimento documentarista”¹ (xīn jìlùpiàn yùndòng 新纪录片运动), sorto in Cina alla fine degli anni Ottanta. Il manuale ritrae con chiarezza il panorama cinematografico cinese e le trasformazioni avvenute dopo l’avvento delle cineprese digitali in Cina del 1997; è stato inoltre di fondamentale importanza per l’elaborazione e la stesura della presente tesi, poiché al suo interno è contenuto un articolo redatto dal professor Luke Robinson, dal titolo “To Whom Do Our Bodies Belong?: Being Queer in Chinese DV Documentary”. Lo studioso presenta la teoria secondo cui, se il cosiddetto “Nuovo Movimento Documentarista” pone al centro del proprio progetto dare voce e volto alle realtà più emarginate della società, anche l’allora nascente cinema documentarista Queer doveva far parte della medesima corrente. Leggendo più volte lo stesso articolo, mi sono resa tuttavia conto che l’analisi che compie Luke Robinson va ben oltre la succitata teoria e parte da una domanda ben precisa: “a chi appartengono i nostri corpi?”. Il titolo che ho scelto di attribuire al presente elaborato finale non è stato quindi casuale: l’argomentazione che propongo vuole provare a rispondere alla domanda, tentando di spiegare in che modo viene rappresentato il corpo LGBTQIA+ attraverso le videocamere della “Generazione di documentaristi Queer” (kù'ér jìlùpiàn dài 酷儿纪录片代).

¹ Anche conosciuto con l’appellativo inglese “The New Documentary Movement”. Nel presente elaborato scritto verrà utilizzato l’appellativo italiano.

Non per altro, ho deciso di trattare in primis il contesto storico in cui nasce e si sviluppa il cinema documentarista cinese indipendente. Partendo dalla voce fuori campo del regista Wu Wenguang (吴文光) – agli occhi del quale, durante gli anni Novanta, l’individuo smette di essere soggetto e diviene oggetto di ripresa - provo a ricostruire le diverse fasi del “Nuovo Movimento Documentarista”, sottolineando il ruolo centrale che ha svolto la videocamera digitale in questo processo. Secondo l’analisi di diversi studiosi – cito i più prolifici sull’argomento: Bao Hongwei, Chris Berry, Cui Zi’en (崔子恩), Lisa Roefel, Luke Robinson, Lu Xinyu, Zhang Zhen e altri – le cineprese digitali divennero un mezzo efficace anche per la comunità cinese Queer che, proprio alla fine degli anni Novanta, iniziò a manifestare contro la condizione di marginalità e abbandono in cui si trovava. Depenalizzata solo nel 1997 ed etichettata come malattia mentale fino al 2001, l’omosessualità viene tutt’ora considerata un forte stigma che ha minato e continua a minare i diritti della comunità LGBTQIA+ in Cina continentale.

Il presente elaborato consta di tre capitoli. Il primo, dal titolo “Il cinema documentarista di attivismo”, illustra come nasce il cosiddetto “attivismo da cinepresa” e chi possono essere considerati i suoi precursori. Il primo capitolo è a sua volta suddiviso in tre sezioni: la prima si concentra nel descrivere la teoria proposta dalla studiosa Shuang Shen, secondo cui, ciò che distingue la prima dalla seconda generazione di documentaristi cinesi, è una modalità di ripresa più impegnata; viene inoltre proposta l’analisi del documentario *Crazy English (Fēngkuáng yīngyǔ 疯狂英语, 1999)* del regista Zhang Yuan (张元). Nella seconda sezione vengono invece presentati Hu Jie (胡杰) e Ai Xiaoming (艾晓明), due documentaristi attivisti di così fondamentale importanza da essere definiti “ninja video warriors” (yǐngxiàng rěnzhe 影像忍者), per il contributo fornito tramite la loro cinepresa digitale alle comunità fino ad allora rappresentate in minor misura; nella terza sezione viene proposta una tabella terminografica

delle principali espressioni lessicali riguardanti la comunità LGBTQIA+, tratte dal documentario *Sexuality, Gender and Rights in Asia* (Xìng, xìngbié yǔ quánlì 性, 性别与权利) della regista Ai Xiaoming, reperito in rete in lingua originale (pǔtōnghuà 普通话) e ancora mai tradotto in inglese.

Il secondo capitolo propone invece l'analisi della cosiddetta "Generazione Q" (kù'ér dài 酷儿代). Quest'ultima fa riferimento al movimento di registi Queer che si è dedicato a realizzare prodotti inerenti solo alla comunità LGBTQIA+, mettendo in discussione la rappresentazione, considerata fino ad allora fuorviante, del corpo Queer. All'interno del capitolo presento il regista Cui Zi'en e i suoi due prodotti *Night Scene* (*Yè jǐng*, 夜景, 2005). e *Queer China 'Comrade China'* (*Zhì tóng zhì*, 志同志, 2008), resi espressamente accessibili dal regista tramite la piattaforma multimediale YouTube o tramite altri siti di streaming online. La terza sezione è invece dedicata interamente al regista Fan Popo (范坡坡); i suoi documentari offrono un'attenta prospettiva su diverse questioni che interessano la comunità Queer in Cina continentale: dalla legalizzazione delle unioni civili delle coppie omosessuali con il documentario *New Beijing, New Marriage* (*Xīn Qiánmén dà jiē*, 新前门大街, 2009), alla percezione del corpo *drag* nel documentario *Be a Woman* (*Wǔ niáng*, 舞娘, 2011), al processo di coming out presentato nella trilogia che comprende: *Chinese closet* (*Guì zú*, 柜族, 2009), *Mama Rainbow* (*Cǎihóng bàn wǒ xīn*, 彩虹伴我心, 2012) e *Papa Rainbow* (*Cǎihóng lǎo bà*, 彩虹老爸, 2016).

Il terzo e ultimo capitolo verte sul Festival cinematografico Queer di Pechino (Běijīng kùér yǐngzhǎn 北京酷儿影展)². Nella prima sezione viene presentata la teoria di Ragan Rhyne insieme a quella di Skaidi Lost sulla nascita dei Festival cinematografici Queer nel mondo; viene successivamente offerta la prospettiva di Bao Hongwei per analizzare il BJQFF. La seconda sezione viene invece dedicata all'analisi del documentario *Our Story: The Beijing Queer Film Festival's 10 years of "Guerrilla Warfare"* (Wǒmén de gùshì : Běijīng kùér yǐngzhǎn shí nián yóujīzhàn 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战). Per il documentario in questione è stato di fondamentale importanza l'aiuto fornito dal regista Fan Popo, contattato online, con il quale ho discusso circa il BJQFF e che mi ha concesso la visione, a fini di ricerca e non divulgativi, del documentario.

In ultima istanza, vorrei specificare che l'inserimento di istantanee e sequenze provenienti dai documentari analizzati, non vuole essere di mero scopo riempitivo, bensì l'intenzione è che il lettore, lettrice o lettore che si imbatte nel presente elaborato possa percepire, anche solo in parte, *l'empowerment* che riesce ad acquisire la comunità LGBTQIA+, nel momento in cui vengono forniti gli strumenti che gli spettano di diritto: solo allora potremmo affermare che "la rivoluzione Queer in Cina continentale ha finalmente trionfato".

² D'ora in poi citato con l'abbreviazione BJQFF.

Avvertenze

Nel presente elaborato per l'annotazione alfabetica del cinese si utilizza la trascrizione fonetica Hanyu Pinyin (汉语拼音); mentre i caratteri utilizzati sono quelli del cinese semplificato (jiǎntǐzì 简体字), in uso nella Repubblica Popolare Cinese.

Per facilitare il lettore nel reperire i documentari citati e analizzati all'interno del presente elaborato, si è scelto di non tradurre il loro titolo in italiano, bensì di riportarli con il titolo internazionale, seguito dal titolo in lingua cinese.

“My camera doesn’t lie”³: cenni sulla storia del cinema documentarista indipendente cinese

Alla fine degli anni Ottanta, subito dopo le modernizzazioni economiche, politiche e sociali promosse da Deng Xiaoping (邓小平), la Cina si ritrovò ad affrontare una situazione di forte instabilità. Al centro del dibattito vi erano questioni come l’aumento della migrazione dalle campagne alle città, il rapido cambiamento del contesto urbano, nonché una costante preoccupazione per il futuro della nazione: è proprio in questo momento che inizia ad emergere il cinema documentarista, che riesce a colmare le lacune lasciate dalla storiografia contemporanea cinese. Il “Nuovo Movimento Documentarista, come definito dal professor Chris Berry, dalla professoressa Lu Xinyu e dall’antropologa Lisa Roefel, sfida la narrazione ufficiale ponendosi come obiettivo di dare voce alle storie di quei personaggi che altrimenti sarebbero rimasti emarginati.⁴

Difatti, fino alla fine degli anni Ottanta, i documentari venivano prodotti dal governo cinese ed avevano il solo e unico obiettivo di divulgare una narrazione ufficiale fondata sui principi del Partito Comunista Cinese. L’idea quindi del nuovo movimento documentarista era quella di ribellarsi al monopolio dei *media* dell’epoca, i cosiddetti *special topic programs* (zhuāntípian 专题片), ossia programmi creati ad hoc per motivi propagandistici.⁵ Nel 1990 la voce fuori dal coro di Wu Wenguang, a quell’epoca impiegato alla CCTV, decide di produrre un documentario senza alcun tipo di ausilio economico, con una

³ Lou Ye 娄烨, *Suzhou he* 苏州河 (La donna del fiume Suzhou), documentario, 83 min., 2000.

⁴ Tamara Valerie Courge, “Contemporary Chinese Independent Cinema: Urban Spaces, Mobility, Memory” (Phd diss., University of Reading, Sept. 2016), 24-33.

⁵ Chris Berry, Xinyu Lu, Lisa Roefel. *The New Chinese Documentary Film Movement: For The Public Record* (Hong Kong University Press, 2010), 16.

cinema a nastro presa in prestito: con il suo lavoro *Bumming in Beijing: The Last Dreamers* (*liúlàng Běijīng*, 流浪北京, 1990) ci mostra la quotidianità di poeti, artisti e pittori che vogliono evadere dalla realtà *mainstream* proposta dal “sogno cinese,” e, parafrasando le parafrasando le parole di Tolkien, urlare a gran voce che: “non tutti quelli che vagano si sono persi”⁶. All’interno del suo documentario il regista non ha fatto uso di alcun tipo di illuminazione artificiale e il suono veniva acquisito totalmente in presa diretta, in modo tale da restituire l’immagine e l’audio i più vicini possibile alla realtà: questo stile di registrazione possedeva delle caratteristiche così uniche che venne denominato *realismo on-the-spot* (*jíshí zhǔyì* 及时主义).

Tuttavia, anche lo stesso Wu Wenguang fatica a definire “nuovo” il movimento documentarista, che poteva essere considerato tale solo se messo a confronto con i programmi propagandistici dell’epoca. Eppure la “novità” risiedeva nel fatto di ricercare l’essenza dell’esistenza umana, concentrandosi sull’individualità del soggetto ripreso.⁷ L’eco delle grida lanciate dal regista venne accolto da un gruppo di giovani documentaristi; cito tra tutti Duan Jinchuan (段锦川), Jiang Yue (蒋樾) e Zhang Yuan (张元). Ciò che li accomuna è l’incessante desiderio di ricerca della verità, nonché l’elaborazione di un contro discorso che si allontana il più possibile dalla narrazione ufficiale:

⁶ Xinyu Lu, trans. by Katharina Schneider-Roos, “Documenting China: The Contemporary Documentary Movement in China” Dockbox Books, last modified 2003.

⁷ Hung Wu e Guangdong-Meishuguan, a c. di, «Just on the Road: A Description of the Individual Way of Recording Images in the 1990s - Wu Wenguang, 吳文光», in *The First Guangzhou Triennial - Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990 - 2000)*; [Exhibition «The First Guangzhou Triennial - Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art 1990 - 2000» at the Guangdong Museum of Art from November 18, 2002 to January 19, 2003] (Exhibition The First Guangzhou Triennial - Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art 1990 - 2000, New York, NY: Art Media Resources [u.a.], 2002), pp.132–40.

They believed that the search for a new kind of reality in their films would generate new social meanings and therefore new ways of dealing with social problems.⁸

All'interno della corrente del Nuovo Movimento Documentarista possiamo riconoscere due diverse fasi: la prima che va dal tardo 1980, fino alla metà del 1990, e la seconda dalla metà del 1990 in poi. Oltre alla diversa natura degli argomenti trattati, ciò che riesce a tracciare una labile linea di confine tra le generazioni è l'avvento delle cineprese digitali. Nel 1997, circa, apparvero le prime *mini DV* che vennero accolte dai documentaristi cinesi come strumenti utili ad intensificare la testimonianza della realtà, non solo consentendo ai registi di girare tutte le ore che consideravano necessarie, ma anche lasciando l'immagine e la risoluzione totalmente inalterate, creando una sequenza di *frame* che conservano la natura cruda e imperfetta della quotidianità che i soggetti che vengono ripresi sono costretti a subire:

DV technology has allowed them to pursue low-budget, Individual efforts that remain unadorned by smooth camerawork or postproduction polish, but also unfettered by government censorship.⁹

Il vero e proprio punto di svolta avvenne in quello che viene riconosciuto come il primo documentario interamente girato con una macchina da presa digitale: *Old Man* (老头 *Lǎo Tóu*, 1999). In effetti, il capolavoro dell'allora attrice e ballerina Yang Lina (杨荔钠), neolaureata all'Accademia di Belle Arti dell'esercito popolare di liberazione (zhōngguó rénmin jiěfàngjūn yìshù xuéyuàn 中国人民解放军艺术学院), ha un tono alquanto personale. Stanca di rappresentare ruoli creati solo per scopi propagandistici, decide di acquistare una cinepresa digitale e iniziare a filmare i rapporti che intercorrono tra le persone a lei vicine. Nel 1996 la

⁸ Berry, Lü, e Rofel, *The new Chinese documentary film movement*, 18.

⁹ Zhen Zhang e Angela Zito, a c. di, *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*, Critical interventions (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015), 73.

regista si trasferisce nel distretto di Qing Ta a Pechino, dove inizia a osservare le vite di un gruppo di anziani soliti incontrarsi su un marciapiede per sconfiiggere la noia della vecchiaia. Yang Lina inizia a riprenderli nelle loro attività quotidiane; tuttavia a un occhio inesperto le riprese della giovane regista potrebbero risultare solo colme di monotonia, proprio perché la vita dei pensionati è di carattere routinario: si incontrano presto la mattina, tornano a casa per pranzare verso le undici circa, si rincontrano il pomeriggio e alle cinque tornano a casa per cena.¹⁰ Eppure è proprio questo carattere ciclico, completamente privo di dinamicità, che contraddistingue il documentario in questione: nonostante non lavorino più per la loro nazione, gli anziani non riescono a evadere da uno schema quotidiano affrontato in anni e anni di vita attiva. Risulta quindi estremamente curioso il motivo per cui la regista scelga i suoi soggetti, come se essi non potessero vedersi al di fuori di un vero e proprio modello, perché vittime della tradizione; altrettanto interessante è come, invece, lei osservandoli con un occhio più giovane, veda in loro un “inno all’indipendenza”: non sembra quindi casuale che questo sia il primo prodotto documentarista in digitale.

Il lavoro di Yang Lina viene particolarmente apprezzato dal regista Wu Wenguang che nota nelle sue scelte cinematografiche un chiaro cambio di prospettiva nonostante la sua inesperienza:

I discovered that the pictures were unique to a small video camera and an individual point of view. . . As a veteran, I could not imagine such scenes being seen through the lens of a large intimidating camera.¹¹

Difatti, anche lo stesso “pioniere” Wu Wenguang, definì le cineprese digitali come uno strumento rivoluzionario e salvifico, proprio grazie alla loro duttilità e maneggevolezza. Wu

¹⁰ «Icarus Films: Old Men», consultato 17 marzo 2023, <https://icarusfilms.com/if-old>.

¹¹ Zhang e Zito, *DV-Made China*, 323.

nel 2001 pubblica un articolo dal titolo “DV: prospettive personali” (DV: yī gè rén de yǐngxiǎng DV: 一个人的影响)¹² dove spiega in che modo le cineprese digitali hanno trasformato totalmente il suo modo di fare cinema: non solo per le loro caratteristiche tecniche all’avanguardia, ma soprattutto per la loro natura pratica che permetteva di abbattere i confini tra regista e soggetto ripreso, avvicinandosi sempre di più alla sfera privata del singolo, plasmando uno spazio comune e allo stesso tempo individuale, che andasse a demolire ogni gerarchia di potere, ma che allo stesso tempo lasciasse il regista libero di riprendere qualsiasi particolare, anche il più inaspettato.¹³ Questa caratteristica la ritroviamo anche nel lungometraggio di Wang Bing *West of Tracks* (*Tiěxī qū 铁西区*, 2002), dove per la prima volta Wang prende in mano una cinepresa digitale, affittata per riprendere lo smantellamento del complesso industriale di Shenyang nel distretto di Tiexi. Il documentario è suddiviso in tre parti: “ruggine”, “resti” e “rotaie”. Nella prima delle tre, come osservato anche dallo studioso Luke Robinson nel suo articolo dal titolo “From public to private”, viene ripresa inconsapevolmente una delle scene portanti del documentario: mentre Wang sta filmando un operaio che racconta la sua storia, un collega entra nella stanza e afferma che l'addetto alla gestione della fabbrica gli ha comunicato che due giorni dopo avrebbero chiuso quello stabile:

This moment is extremely important. Although when we see it now we are prepared for it, at the time of filming there was no way to know [it was coming]. You [the viewer] and he [the worker] experience the moment together; you will remember it very clear.¹⁴

Lo spettatore, il soggetto ripreso e il regista, risultano inaspettatamente parte attiva di un cambiamento sociale, acquisendo quindi un certo tipo di *agency* non ricercata, ma imposta:

¹² *Ibidem.*

¹³ Berry, Lü, e Rofel, *The new Chinese documentary film movement*, 9.

¹⁴ *Ivi*, p. 190.

mentre tutto crolla i lavoratori restano lì, questo è il loro “attivismo”. Bisogna riservare una particolare attenzione all’uso che si fa della parola “attivismo”: in questo caso non va inteso come una serie di “azioni” legate a un movimento o gruppo politico, bensì come un atteggiamento che risulta “inter-attivo” e “pro-attivo” al mutamento dell’organizzazione sociale. Tutto ciò viene reso possibile grazie all’avvento delle cineprese digitali, che hanno fatto sì che i documentaristi potessero rivolgere il proprio sguardo verso coloro che vengono riconosciuti appartenenti ad uno strato sociale più marginale, o meglio, fino ad allora ignorato.

In questa cornice, le macchine da presa digitali divennero un mezzo efficace anche per la comunità Queer che, proprio nello stesso periodo, stava iniziando a dar voce alla medesima condizione di emarginazione e abbandono. Nel 2000 Cui Zi’en e Shi Tou, entrambe attiviste dei diritti LGBTQAI+, sono state invitate alla Hunan Satellite Television per partecipare a un’ intervista nel programma 有话好说 (Tell It Like It Is); questo evento ha rappresentato, come anche affermato dallo studioso Hongwei Bao, un vero e proprio “coming out” della comunità omosessuale di fronte al pubblico cinese.¹⁵ L’anno successivo ebbero luogo due eventi di estrema importanza nell’arco di poco tempo: il primo fa riferimento alla pubblicazione della terza edizione della Classificazione dei Disturbi Mentali (zhōngguó jīngshén jíbìng fēnlèi fāng'àn 中国精神疾病分类方案)¹⁶ dove l’omosessualità non veniva più riconosciuta come patologia psichiatrica, il secondo invece ha a che vedere con la prima edizione del *Beijing Queer Film Festival (BJQFF)*. Quest’ ultimo ha generato un duplice effetto: ha fatto sì che i soggetti appartenenti alla stessa comunità potessero finalmente uscire allo scoperto, inoltre la comunità Queer ha contribuito a costruire nel tempo un vero e proprio cambiamento sociale in Cina. Grazie alla creazione di uno spazio innanzitutto “privato” ma anche “comune,” reso possibile

¹⁵ Hongwei Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation», in *Chinese Film Festivals*, a c. di Chris Berry e Luke Robinson (New York: Palgrave Macmillan US, 2017), 79–100, https://doi.org/10.1057/978-1-137-55016-3_5.

¹⁶ *Ibidem*.

dal documentarismo digitale, anche soggetti a cui veniva negato persino il diritto di esistere poterono, finalmente affiorare:

Chinese digital cinema embodies a utopia, which Ou Ning connects with other forms of activism, such as land reclamation in urban or rural settings. This is also why it has become the tool of choice for some disenfranchised populations, such as the LGBT community. Cui Zi'en's impressive output is a good example: make one film after another, after another; something will remain, something will be seen. . .¹⁷

¹⁷ Zhang e Zito, *DV-Made China*, 210.

1. *Per le masse o con le masse: da spettatori ad attivisti*

Per comprendere appieno i documentari realizzati da Cui Zi'en e Fan Popo, che verranno illustrati nel capitolo successivo, è necessario innanzitutto introdurre come nasce il cinema di attivismo, in cui essi vengono inclusi. Difatti, all'interno del cinema documentarista cinese indipendente, come spiega anche la ricercatrice e regista Yu Tianqi (余天琦), spesso il cinema di attivismo risulta essere un argomento ricercato e discusso in minor misura.¹⁸ Tuttavia, come anche illustrato nella sezione introduttiva, la tecnologizzazione ha permesso quello che anche la stessa ricercatrice definisce “camera activism”, ossia una documentazione provocatoria creata attraverso il digitale.

L'obiettivo ultimo dei registi appartenenti al “Nuovo Movimento Documentarista”, era quindi quello di rappresentare i soggetti ripresi nel modo più fedele possibile, cercando di rimuovere i filtri imposti dal realismo socialista. Difatti, i primi documentaristi cinesi, tra cui Wu Wenguang, Zhang Yuan e Wang Xiaoshuai (王小帅), con i loro lavori rispettivamente, *Bumming in Beijing: The Last dreamers, Beijing Bastards* (Běijīng zázhǒng 北京杂种, 1993) e *The Days* (dōngchūn de rìzi 冬春的日子, 1993), si concentrano su tre tipi di soggetti in particolare: artisti freelance, rocker e pittori, cercando di fornire una prospettiva il più individualista e soggettiva possibile. Eppure, se riserviamo una particolare attenzione a questi prodotti cinematografici noteremo che i registi intrattengono, con i soggetti ripresi, un rapporto unidirezionale, privo di dialoghi e di qualsiasi tipo di reciprocità. Per quanto lo spettatore, attraverso le storie dei personaggi rappresentati, ascolti opinioni diverse e riesca a percepire questo senso di “vagabondaggio”, è proprio questo meccanismo di *laissez-faire* che, se spinto

¹⁸ Tianqi Yu, «Camera Activism in Contemporary People's Republic of China: Provocative Documentation, First Person Confrontation, and Collective Force in Ai Weiwei's *Lao Ma Ti Hua*», *Studies in Documentary Film* 9, fasc. 1 (2 gennaio 2015): 55–68, <https://doi.org/10.1080/17503280.2014.1002251>.

all'eccesso, tende a riprodurre le stesse strutture "collettiviste" utilizzate dai *zhuantipian*.¹⁹ Per decostruire questa teoria collettivista, bisogna innanzitutto abbandonare l'iniziale strategia di ripresa che vede il regista realizzare un prodotto di carattere prettamente autobiografico, come discusso anche nella tesi della dottoressa Beretta, grazie allo scambio di opinioni che quest'ultima ha intrattenuto con il regista Xue Jianqiang, :

Nelle conversazioni, così come nelle opere e nelle pratiche, non si smentiva l'importanza e l'esigenza di filmare il presente, di essere sulla scena, ma l'interesse di giovani e amatori era rivolto non più alla marginalità e subalternità sociale, quanto a sé stessi.²⁰

È tuttavia estremamente difficile, come anche spiegato dalla studiosa Shuang Shen, tracciare una linea netta tra lavori che sembrano possedere una natura estremamente referenziale ed altri che invece presentano un graduale avvicinamento ad una rappresentazione più dinamica e interattiva tra regista e soggetto. Questo progressivo cambiamento venne definito dalla studiosa come un passaggio da un modello "decostruzionista" ad un vero e proprio "attivismo". Mettendo a confronto due prodotti di natura diversa, come *Crazy English* di Zhang Yuan e la produzione in formato digitale di Ai Xiaoming, Shuang Shen sottolinea un particolare estremamente rilevante: se entrambi si battono per decostruire una "rappresentazione ufficiale", i lavori di Ai Xiaoming sembrano avvicinarsi tuttavia ad un nuovo concetto di rappresentazione della collettività, lottano non solo *per* loro ma anche e soprattutto *con* loro.²¹ Difatti, l'approccio documentarista di *Crazy English*, soprattutto per l'argomento trattato, differisce ampiamente dai lavori di Ai Xiaoming nel modo di rappresentare il popolo, proprio perché, prima di arrivare a

¹⁹ Shuang Shen, "From Deconstruction to Activism: The Chinese Independent Documentary and the Crowd", *Modern China* 41, fasc. 6 (novembre 2015):1- 24, <https://doi.org/10.1177/0097700414555476>.

²⁰ Sara Beretta, «"Vita, niente di più" Video e soggettività nella Cina contemporanea» (Università degli Studi di Milano Bicocca, 2012).

²¹ Shen, «From Deconstruction to Activism».

dei lavori di attivismo, vi è una presa di coscienza da parte dei documentaristi della necessità di decostruire l'immaginario socialista cinese. Per farlo, in *Crazy English*, Zhang Yuan sfrutta la figura di Li Yang, un insegnante di inglese che dopo aver guadagnato cifre esorbitanti con il suo lavoro di interprete, decide di dedicarsi all'insegnamento della lingua in un modo alquanto stravagante. Difatti, come mostrato sin dalle scene iniziali, Li Yang utilizza delle "tecniche didattiche" che ricordano il modo in cui Mao Zedong (毛泽东) si rivolgeva alla folla, quali ad esempio l'intonazione di uno slogan che recita: *Crazy English, crazy work, crazy study, I love this crazy game* o il fatto che tenga le sue lezioni in uno stadio gremito di ragazzi e ragazze.



Figura 1: A sinistra Li Yang che intona lo slogan “Crazy English, crazy work, crazy study, I love this crazy game”, a destra un gruppo di studenti nello stadio dove Li Yang teneva lezione. Fonte: Documentario *Crazy English*.

Tuttavia, l'approccio pedagogico che usa Li Yang, sembra informarci che il protagonista ha un atteggiamento nettamente superiore rispetto ai suoi allievi, con i quali difatti non vuole intraprendere alcun dialogo, né tantomeno, creare alcun tipo di rapporto. Eppure, gli

studenti che partecipano alle sue lezioni sono costretti ad indossare un'uniforme, che li priva della propria identità individuale e li rappresenta come parte di un insieme, in cui però risulta evidente questo continuo meccanismo gerarchico, che li relega in quanto studenti ad una posizione subalterna. La personalità che emerge di più sarà proprio quella di Li Yang che viene rappresentato come un leader, un “portavoce della conoscenza della lingua inglese”, come se quel gruppo di ragazzi a cui ha provato a trasmettere la sua conoscenza della lingua, non fossero individui consapevoli, bensì una massa di persone il cui unico scopo è obbedire al potere e seguire un leader.²² Come anche mette in luce il professor Ackbar Abbas, l'obiettivo che persegue il documentario *Crazy English* è un costante desiderio di “generalizzazione”, sia da un punto di vista identitario, che di spazi. Difatti, lo sfondo è quello di uno spazio urbano, in costante evoluzione, uno spazio che però sta iniziando a prendere le stesse sembianze di quel professore di inglese *Crazy*: ossia uno spazio dove è rimasto posto solo per costruzioni mastodontiche e dove invece agli individui non resta alcun luogo per esprimersi. Come esemplificato nel testo di Ackbar Abbas, lo spazio “generico e mastodontico” può essere contrapposto al suo rispettivo contrario ossia “l'interno”. Difatti, se lo scopo dello spazio esterno era quello di concentrarsi sul potere della pragmaticità e rimodellare le nozioni di relazioni affettive ed interpersonali, lo spazio interno tenta invece di spiegare che il luogo da cui ogni regista dovrebbe partire per rappresentare i soggetti in modo consapevole è proprio la sua interiorità: sarà infatti questa condizione di impotenza, di incapacità di fuga interiore che permetterà al regista di arrivare ad una rappresentazione il più trasparente possibile.²³

²² Ivi, p. 8.

²³ Ackbar Abbas, “Affective Spaces in Hong Kong/Chinese Cinema.”, in *Cinema at the city's edge: film and urban networks in East Asia*, a c. di Yomi Braester e James Tweedie, TransAsia: screen cultures (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), 25–30.

1.2 Hu Jie e Ai Xiaoming: i “ninja video warriors”

Lo spostamento da uno spazio “esterno” e collettivo a uno spazio “interno” e individuale ce lo fornisce Hu Jie con il suo documentario *In Search of Lin Zhao's Soul* (*Xúnzhǎo Línzhāo de línghún* 寻找林昭的靈魂, 2004). Quest’ultimo racconta la storia di Lin Zhao (林昭), all’epoca studentessa di letteratura alla Peking University (*běidà dàxué* 北京大学), condannata dal PCC durante la campagna anti-destra per aver espresso le sue idee nei confronti del partito. Tuttavia, dopo essere stata incarcerata, non rinuncia ad esprimere il suo pensiero critico e le sue idee e, per quanto segregata in prigione senza fogli o penne, sostituiti da capelli e sangue con cui scriveva sopra il muro o sopra le lenzuola, non rinuncia a denunciare l’oppressione politica che hanno dovuto subire gli intellettuali durante la campagna anti-destra e durante i primi anni della Rivoluzione Culturale. Fu giustiziata nel 1968 e da allora dimenticata.

Nel 1999, Hu Jie, un ex soldato e pittore, decide di abbandonare il suo lavoro per dedicarsi a ricercare circa la figura di Lin Zhao. Il documentario è costruito tramite una serie di interviste fatte a persone che conoscevano Lin Zhao o che avevano vissuto sulla loro pelle le torture inflitte durante la campagna anti-destra e la Rivoluzione Culturale.

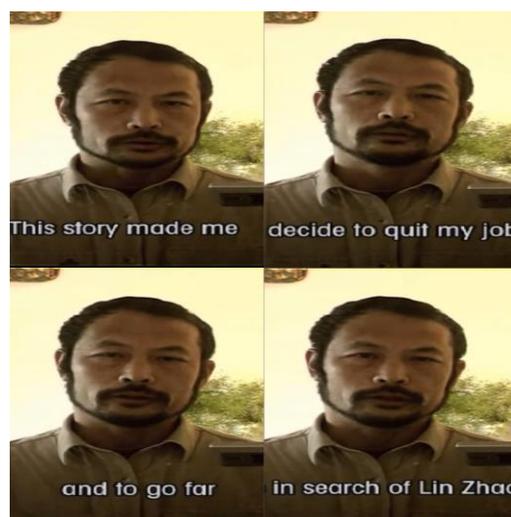


Figura 2: Hu Jie ripreso nell'incipit del suo documentario. Fonte: Documentario “In Search For Lin Zhao’s Soul”.

Come spiega la studiosa Ying Qian, Hu Jie inizia a mostrare la bozza del lavoro intorno al 2003 e attira subito l'attenzione di svariati accademici, tra cui Cui Weiping (崔卫平), Lu Xuesong (卢雪松) ed Ai Xiaoming. La prima, professoressa alla *Beijing Film Academy* (Běijīng diànyǐng xuéyuàn 北京电影学院), lo difende dalle iniziali critiche dato che, secondo alcuni accademici, il documentario non faceva altro che rappresentare nuovamente la figura di “un’eroica martire”. Tuttavia, Cui sostiene che la rappresentazione eroica che fornisce Hu Jie di Lin Zhao, non ha nulla a che vedere con le figure obbedienti che vengono mostrate nel cinema del Realismo Socialista, dove l’eroe viene visto come una figura positiva che incarna i valori della società, mentre la figura di Lin Zhao non fa altro che ricordarci che “gli eroi solo sono esseri umani”.²⁴ Un ennesimo intervento importante venne fatto dalla professoressa dell’Istituto d’arte di Jilin, Lu Xuesong, che afferma di aver conosciuto la figura di Lin Zhao attraverso il documentario di Hu Jie. Subito dopo, decide che anche i suoi studenti dovevano apprendere dell’esistenza di Lin Zhao e mostra il documentario in classe. Nonostante ciò, uno dei suoi studenti decide di denunciare l’accaduto e la professoressa viene costretta a trasferirsi ad una posizione amministrativa. Spinta dal messaggio di “nuovo eroismo” mosso da Lin Zhao, Lu scrive una lettera al preside dell’istituto da cui era stata costretta a dimettersi; nella lettera rivendica il fatto che, sebbene gli studenti siano costretti a vivere in un contesto che brama solo l’ordine e la coesione, gli insegnanti hanno una grande responsabilità nei confronti dei loro alunni: aiutarli a diventare persone autentiche, a sviluppare un pensiero critico, a lottare per una vita libera.²⁵

²⁴ Qian Ying, «Working with Rubble: Montage, Tweets and the Reconstruction of an Activist Documentary», in *China's iGeneration: cinema and moving image culture for the twenty-first century*, a c. di Johnson, Keith B. Wagner, e Kiki Tianqi Yu (New York: Bloomsbury, 2014), 181–95.

²⁵ «EastSouthWestNorth: The Case of Lu Xuesong», consultato 30 marzo 2023, http://www.zonaeuropa.com/20050804_1.htm.

La storia di Lin Zhao mostra non solo una testimonianza collettiva, costruita tramite lo sforzo di Hu Jie e di tutti e tutte coloro che hanno partecipato alla realizzazione del documentario, bensì anche una mobilitazione della comunità accademica, che attraverso le cineprese vede uno strumento di ricerca della verità.

[...]Whether you shoot or not makes a huge difference. If you don't shoot, then nothing remains.²⁶

Tra di loro vi è la figura di Ai Xiaoming, che merita di essere citata non solo per i suoi ampi contributi al cinema attivista cinese, bensì anche perché tra le lotte che combatte tramite i suoi documentari vi è anche quella con e per la comunità Queer. Il critico cinematografico Cao Kai, include Ai Xiaoming nella stessa categoria di Hu Jie, ossia quella dei “ninja video warriors”: documentaristi che attraverso il maneggevole formato delle cineprese digitali si fanno porta voci di quelle comunità fino ad allora rappresentate in minor misura.²⁷

1.3 Sexuality, Gender and Rights in Asia (性, 性别与权利 Xing, Xingbie yu quanli)

Ai Xiaoming era professoressa di letteratura dell'Università Sun Yatsen e, mossa dalla visione del documentario di Hu Jie, decide di contattarlo per farsi aiutare nella stesura di un suo progetto: la traduzione della pièce di Eve Ensler *The Vagina Monologues* che si trasformerà poi nel suo primo documentario *The Vagina Monologues: Backstage Stories* (*Yǐndào dúbái: mùhòu gùshì* 隐道独白: 幕后故事 2004). Ai Xiaoming abbraccia da allora la lotta per far riconoscere i diritti in primis delle donne e, in secundis, di tutte quelle realtà che fino ad allora erano rimaste

²⁶ Chang Tieh- Chih e Qian Ying, «Ai Xiaoming: The Citizen Camera», *New Left Review*, fasc. 72 (1 dicembre 2011): 63–79.

²⁷ Zhang e Zito, *DV-Made China*, 318.

emarginate. Il suo secondo progetto, co-diretto con Hu Jie, dal titolo *Garden in Heaven* (*Tiāntáng huāyuán 天堂花园*, 2005), porta alla luce la storia di Huang Jing, una professoressa di musica alla scuola elementare di Xiangtan, sita nella provincia dell'Hunan, trovata morta nel suo dormitorio. Dopo anni di ricerche e di interviste i due registi portano avanti l'idea che la professoressa non sia morta di arresto cardiaco, come affermato dal preside della scuola, bensì di violenza sessuale di gruppo:

The investigations and trials concerning Huang Jing's murder unfolded over three years. I was involved as both a director and an activist. Through this film, I aspired to write the first page of the history of feminist documentary-making in China.²⁸

Le sue successive ricerche si concentrano su progetti attivisti di diversa natura: dagli abusi subiti da contadini nelle zone rurali che si vedono privati delle loro terre per la costruzione di zone industriali, ai cittadini dell'Henan che avevano contratto l'AIDS durante donazioni di sangue e trasfusioni, ai bambini deceduti durante il devastante terremoto del 2008 del Sichuan. Tra questi, si distingue un documentario poco dibattuto all'interno della sua filmografia, sebbene di estrema importanza per questo elaborato: *Sexuality, Gender and Rights in Asia* (*Xìng, xìngbié yǔ quánlì 性, 性别与权利*, 2006). Quest'ultimo è un documentario di circa 30 minuti che testimonia la prima conferenza internazionale di Studi Asiatici Queer che si tenne a Bangkok nel 2005.

²⁸ «Garden in Heaven 天堂花园», SFMOMA, consultato 30 marzo 2023, <https://www.sfmoma.org/event/garden-heaven/>.



Figura 3: Prima istantanea del documentario. Fonte: Documentario *Sex, Gender and Rights in Asia*.

Tale lavoro è di minor importanza all'interno della produzione della regista, per cui esiste online solo in lingua originale (pǔtōnghuà 普通话). Data però la sua importanza, in vista della seconda sezione di questo elaborato, che si concentrerà esclusivamente sui documentari appartenenti alla comunità Queer, ho tradotto in lingua italiana le principali espressioni lessicali della comunità Queer e il suo significato, con l'obiettivo di creare un glossario che renda più accessibile la comprensione dell'elaborato. Attraverso l'analisi testuale del documentario si riscontra senz'altro la difficoltà traduttiva di determinati termini. Il problema risiede nel fatto che molti termini, non avendo un corrispettivo in lingua cinese poiché ancora privi di riconoscimento da parte dell'opinione pubblica, osservano la modalità traduttiva di traslitterazione fonetica.

CINESE	PINYIN	TRADUZIONE ITALIANA	SIGNIFICATO
性	xìng	Sesso	Concetto biologico secondo cui l'uomo viene genotipicamente

			ricosciuto come XY e la donna come XX. ²⁹
性别	xìng bié	Genere	L'insieme di ruoli e aspettative di comportamento connesse al sesso, frutto di una costruzione sociale basata su stereotipi. ³⁰
权利	quán lì	diritti di genere	
跨性别	kuà xìng bié	transgender o transgenere	Persone che non si riconoscono nel genere assegnato alla nascita che desiderino o meno modificare il proprio corpo o il proprio aspetto. ³¹
跨性别群体	kuà xìng bié qún tǐ	Comunità transgender	La parola 群体 che definisce appunto una “comunità”, possiede al suo interno il carattere 体 che denota le differenze corporee dei soggetti appartenenti a tale comunità.
双性恋	shuāng xìng liàn	Bisessuale	Orientamento sessuale di chi prova attrazione per persone di due o più generi. ³²
无性恋	wú xìng liàn	Asessuale	Orientamento sessuale di chi non prova desideri sessuali per alcuna

²⁹Gaetano Berruto e Massimo Cerruti, *Manuale di sociolinguistica* (Torino: UTET, 2015), 17-18.

³⁰ Ibidem.

³¹Arianna Cavallo, Ludovica Lugli, e Massimo Prearo, *Questioni di un certo genere: le identità sessuali, i diritti, le parole da usare: una guida per saperne di più e parlarne meglio* (Milano: Iperborea, 2021), 19.

³² Cavallo, Lugli, e Prearo, *Questioni di un certo genere*, 21.

			persona. ³³
同志 同性恋 同性爱	tóng zhì tóng xìng liàn tóng xìng ài	Omosessuale	Orientamento sessuale di coloro che provano attrazione per individui dello stesso sesso. ³⁴
男女同志身份	nán nǚ tóng zhì shēn fèn	Identità omosessuale	
LGBT/ LGBTQIA+		Termine invariato	Sigla usata per descrivere la comunità formata da chi ha identità sessuali non conformi e nel tempo è stata allungata per descrivere più persone: fu introdotta tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, inizialmente comprendeva solo lesbiche, gay, bisessuali e transessuali, più di recente sono state aggiunte la Q di Queer, la I di intersessuale e la A di asessuale. ³⁵
彩虹族群	cǎi hóng zú qún	Comunità arcobaleno	Il termine "arcobaleno" fa riferimento ai colori della bandiera associata alla comunità LGBTQIA+. Nel 1978 l'artista e attivista Americano

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ivi*, p. 22.

			Gilbert Baker creò la bandiera arcobaleno, quest'ultima rappresentava la gioia per l'amore e per la vita condivisa da tutta la comunità Queer. ³⁶
出柜	chū guì	(lett. uscire dall'armadio) Coming Out	Espressione con cui si descrive l'atto di rivelare il proprio orientamento sessuale o la propria identità di genere agli altri. ³⁷
酷儿	kù ér	Queer	Parola di provenienza inglese, originariamente usata con un'accezione negativa (lett. "strano"). Oggi dopo un processo di riappropriazione è usata dalle identità che si riconoscono in tale accezione per comprendere tutte le identità sessuali non conformi. ³⁸
酷儿社团	kù ér shè tuán	Comunità Queer	Comunità che comprende tutte le identità sessuali non conformi.
酷儿理论	kù ér lǐ lùn	Teorie Queer	Filosofie legate alla prospettiva delle persone Queer. ³⁹
酷儿议题	kù ér yì tí	Questione Queer	
酷儿研究	kù ér yán jiū	Studi Queer	Il termine fa riferimento allo

³⁶ *Ivi*, p. 224.

³⁷ *Ivi*, p. 22.

³⁸ *Ivi*, p., 21.

³⁹ *Ibidem*.

			studio di tematiche legate all'identità di genere o all'orientamento sessuale.
酷儿文化	kù ér wén huà	Cultura Queer	L'insieme delle tradizioni e delle lotte affrontate dalla comunità Queer.
酷儿电影	kù ér diàn yǐng	Cinematografia Queer	Complesso di film e/o documentari che descrivono o riprendono la quotidianità degli individui appartenenti alla comunità LGBTQIA+.
性取向	xìng qǔ xiàng	orientamento sessuale	Indica l'attrazione emozionale e sessuale nei confronti di persone dello stesso sesso (omosessuale), di sesso opposto (eterosessuale), per entrambi i sessi (bisessuale) o per alcun sesso (asessuale). ⁴⁰
同性恋的族群	tóng xìng liàn de zú qún	comunità omosessuale	A differenza di 社区 (lett. comunità) la parola 族群 fa piuttosto riferimento a una minoranza etnica.
争取同志的权利	zhēng qǔ tóng zhì de quán lì	Lotta per i diritti LGBTQIA+	
性教育	xìng jiào yù	Educazione sessuale	Insieme di regole e comportamenti che contraddistinguono il

⁴⁰ «Orientamento sessuale», *Società Italiana Sessuologia ed educazione Sessuale* (blog), 17 settembre 2014, <https://www.societasessuologia.it/orientamento-sessuale/>.

			rispetto per il proprio corpo e per il corpo di altri soggetti, siano essi di sesso maschile, femminile o asessuale.
性健康	xìng jiàn kāng	Salute sessuale	Intesa come la necessità di impartire un'educazione sessuale che comprenda anche la salute dei soggetti appartenenti a tali comunità per prevenire la diffusione di virus, quali ad esempio l'infezione da HIV.
性的流动性	xìng de liú dòng xìng	Fluidità di genere o genderfluid	Descrive le persone di genere non binario che si riconoscono nel genere femminile o in quello maschile in certi periodi della vita e non in altri. ⁴¹
异性恋	yì xìng liàn	Eterosessuale	Orientamento sessuale di coloro che si sentono attratti esclusivamente dal sesso opposto al loro. ⁴²
性别身份	xìng bié shēn fèn	Identità sessuale	Complesso degli aspetti che descrivono la sessualità di una persona, dunque il sesso, il genere, l'orientamento sessuale e l'identità di genere. ⁴³
性角色变化	xìng jiǎo sè biàn huà	(lett.) Cambiamento di ruoli sessuali	Indica lo scambio di ruoli durante i

⁴¹ Cavallo, Lugli, e Prearo, *Questioni di un certo genere*, 23.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

			rapporti sessuali.
骄傲节	jiāo ào jié	(lett. mese dell'orgoglio omosessuale)	Il mese dell'orgoglio omosessuale, anche conosciuto con l'accezione di "Pride Month", si tiene ogni anno a giugno, venne ufficializzato in America solo nel 1999. Durante il Mese del Pride la comunità LGBTQIA+ commemora la storica manifestazione avvenuta nel 1969 di fronte al bar Stonewall Inn, attraverso una serie di attività che culminano nella rinomata marcia del Pride. ⁴⁴

Come si può notare dalla tabella presentata il termine dove si riscontra maggiore difficoltà traduttiva è la parola "omosessualità": questo perché, come spiega anche il professor Hongwei Bao, le parole 同志, 同性恋, 同性爱 e 酷儿 posseggono accezioni diverse perché tentano di descrivere le molteplici sfaccettature della comunità Queer.⁴⁵ A questo proposito, la scrittrice J.L. Austin ci ricorda che "le parole non denotano un atto meramente constativo, bensì performativo"⁴⁶: quando una parola entra a far parte di un vocabolario diventa di uso comune, rendendo reale la presenza di diverse soggettività che fino ad allora non solo non possedevano alcuna voce, bensì neanche un appellativo.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Bao, «Queer as Catachresis».

⁴⁶ John L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2. ed., reprint (Oxford: Oxford Univ. Press, 2009).

2. La “Generazione Q”

Come analizzato nella sezione introduttiva, all'interno del cinema documentarista cinese, il documentario osservativo (come nel caso dei prodotti di Wu wenguang, Zhang Yuan, Duan Jinquan) e quello di modalità partecipativa (come invece nel caso di Hu Jie e Ai Xiaoming) seppur efficace nell'esaminare i cambiamenti avvenuti nella società cinese contemporanea, si rivela ingannevole se applicato a situazioni che coinvolgono complesse interazioni non solo tra i soggetti ripresi ma anche tra il regista e il soggetto.⁴⁷ Questo perché, come spiega anche la dottoressa Qi Wang nella sua opera prima “Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema”, la rappresentazione di una qualsivoglia comunità, sia essa Queer, di donne o di minoranze etniche, da parte di un membro esterno, risulta agli occhi del pubblico estremamente fuorviante e potrebbe altresì far scaturire una reazione opposta: invece di spingere l'osservatore a porsi delle domande ancora mai affrontate, lo porterebbe piuttosto ad estraniarsi. Risulta invece estremamente utile analizzare prodotti creati da membri interni, appartenenti a tali comunità, proprio perché cercano di sfidare il confine che si suole imporre tra regista e soggetto, tra cinema osservativo e partecipativo ma soprattutto tra documentario e finzione. Tracciando questa labile linea di confine, tali autori non solo riescono a fornire immagini e voci fino ad allora rappresentate in modo passivo, ma soprattutto danno vita ad un importante controdiscorso che inevitabilmente implica il coinvolgimento sia da parte dei membri interni che del resto della società.⁴⁸

Questo è senz'altro il caso dei documentaristi che andrò ad analizzare: Cui Zi'en e Fan Popo. Questi ultimi, difatti, rispetto a documentaristi coevi, tendono ad utilizzare la fotocamera

⁴⁷ Qi Wang, «Embodied Visions: Chinese Queer Experimental Documentaries by Shi Tou and Cui Zi'en», *Positions: Asia Critique* 21, fasc. 3 (1 agosto 2013): 659–81, <https://doi.org/10.1215/10679847-2144878>.

⁴⁸ Qi Wang, «Performing Bodies in Experimental and Digital Media», in *Memory, subjectivity and independent Chinese cinema*, Edinburgh studies in East Asian film (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 155.

ed il loro stesso corpo in modo alquanto distintivo: attraverso una modalità di ripresa chiaramente impegnata, sfidano la modalità osservativa impiegata fino ad allora, creando un discorso provocatorio che fornisce allo spettatore gli strumenti per analizzare in modo critico ciò che sta osservando. Il professor Hongwei Bao, come anche la studiosa Zhang Zhen, spesso includono i documentari di Cui Zi'en, come anche quelli di Fan Popo, in una sottocategoria della "Generazione Underground" definita "Documentari di attivismo Queer" o "Documentari sulla comunità Queer"; durante lo Shanghai Film Festival del 2018 è emerso un nuovo termine, quello di "Generazione Q" (Kùér dài 酷儿代), termine scelto anche in questo elaborato per definire il collettivo. Difatti, i documentari appartenenti alla "Generazione Q" condividono dei tratti comuni con la "Generazione Underground", quali ad esempio l'ampio spettro di dinamicità e di flessibilità reso possibile anche grazie all'avvento delle cineprese digitali.⁴⁹ In effetti, in un'intervista del 2010 condotta da Jane Zheng, il regista Cui Zi'en spiega l'utilità della maneggevolezza del formato digitale, tuttavia rifiuta ampiamente il concetto estetico di alta definizione, perché secondo il regista sconvolgerebbe la realtà ripresa:

Now even small cameras have HD format, but I still use the most common DV format for my films, because I want to preserve the natural and rough quality of DV camera, which better presents the scene of Chinas development today. I want to show the dust of Beijing Station, not a perfect visual experience made up with artificial light. So I still havent tried HD yet.⁵⁰

Tuttavia, rispetto alla "Generazione Underground", la "Generazione Q" possiede delle caratteristiche distintive: in primis, gran parte degli individui si identifica nella comunità

⁴⁹ Chao Shi-Yan, «Coming out of The Box, Marching as Dykes», in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, a c. di Chris Berry, Xinyu Lü, e Lisa Rofel (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), 77–97.

⁵⁰ Jane Zheng, Meet the Filmmakers: Cui Zi'en, trad. da Yuqian Yan, febbraio 2010, https://www.youtube.com/watch?v=e-3JHQI5ayw&ab_channel=alsolikelife.

LGBTQIA+, in secundis i loro prodotti documentano principalmente la quotidianità che devono subire le minoranze sessuali della Cina continentale. Inoltre, la maggior parte dei documentaristi condivideva lo spazio urbano della Pechino di inizio XXI secolo ma, soprattutto, la stragrande maggioranza di essi si ispirava direttamente o indirettamente a Cui Zi'en, uno dei primi registi e attivisti Queer cinesi. Quest'ultimo, dopo aver partecipato al programma "Approaching Homosexuality" mandato in onda sulla *Hunan Satellite Television*, dove ha apertamente dichiarato la sua identità sessuale, si è dedicato a curare la rassegna cinematografica del "China Homosexual Film Festival", che verrà identificato successivamente come il "Beijing Queer Film Festival".

All'interno di questa rassegna cinematografica vennero portati titoli come *East Palace*, *West Palace* (*Dōng gong, xī gong* 东宫西宫, Zhang Yuan, 1996) primo film sulla comunità omosessuale maschile, *Fish and Elephant* (*Jīnnián xiàtiān* 今年夏天, Li Yu, 2001), altro importante prodotto a tema LGBTQIA+, che vede come protagonista l'artista lesbica Shi Tou. Sin dal primo Beijing Queer Film Festival, molti giovani che si riconoscevano all'interno della comunità LGBTQIA+ hanno lavorato a stretto contatto con Cui Zi'en per realizzare e divulgare opere filmiche a tema Queer. Molti di loro vivevano a Pechino, alcuni possedevano anche un background artistico, come Shi Tou (石头), altri invece erano studenti di Cui alla Beijing Film Academy, come nel caso di Fan Popo. Ad ogni modo, oltre ad identificarsi all'interno del medesimo gruppo, vi è una caratteristica altrettanto importante: tutti loro scelgono come forma di attivismo e di espressione artistica il modello documentarista.⁵¹

⁵¹ Hongwei Bao, «The 'Queer Generation': Queer Community Documentary in Contemporary China», *Transnational Screens* 10, fasc. 3 (2 settembre 2019): 201–16, <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1662197>.

I prodotti cinematografici della Generazione Q si concentrano principalmente sulle problematiche che deve affrontare un individuo Queer all'interno della società cinese contemporanea, quali ad esempio: il "coming out", il rapporto tra genitori e figli, le pressioni ricevute per contrarre matrimoni eterosessuali e la necessità di far accettare il compagno o la compagna alla famiglia. Seppur non può essere incluso all'interno della corrente documentarista, il primo film sulla comunità lesbica *Fish and Elephant*, cerca di toccare tutti questi argomenti. La storia racconta di due ragazze lesbiche: Xiaoqun, che lavora come guardiana allo zoo e Xiaoling, proprietaria di un negozio di vestiti dove le due ragazze si incontrano. Dopo un breve periodo di frequentazione decidono di andare a convivere. Tuttavia, la convivenza viene scossa dall'arrivo della madre di Xiaoqun che, non sapendo nulla, visita la figlia a Pechino per incoraggiarla a sposarsi. La trama prende tuttavia una piega diversa quando compare l'ex ragazza di Xiaoqun, Junjun, suscitando la gelosia di Xiaoling, che si sente tradita, fino a quando alla fine del film le due si riconcilieranno. La parte più complessa resta comunque la confessione alla madre della propria omosessualità, che in un primo momento non viene compresa ma verrà poi accettata. *Fish and Elephant* risulta un prodotto innovativo sia per le scelte narrative che per quelle cinematografiche. Riguardo le prime, la regista Li Yu non ritiene di dover giustificare l'orientamento delle sue protagoniste, come invece fa Ying Weiwei nella sua opera *The Box* (*hézi* 盒子, 2001); racconta piuttosto una storia d'amore come tante altre, lasciando dedurre al pubblico che non vi è alcuna differenza tra le problematiche che può affrontare una coppia eterosessuale, rispetto a quelle di una coppia omosessuale. Difatti, un osservatore attento noterà che le scene che vengono proiettate cercano di amplificare il concetto di ordinarietà della vita delle protagoniste, dove non vi è nulla di diverso rispetto alla quotidianità di una coppia eterosessuale.



Figura 4: A sinistra Xiaoqun e Xiaoling che si tengono per la mano dopo aver fatto la spesa, a destra Xiaoqun che spiega a Xiaoling che gli elefanti asiatici femmine non posseggono zanne. Fonte: Fish and Elephant.

Per quanto invece concerne le scelte cinematografiche, la regista realizza un gioco di inquadrature alquanto peculiare: sin dall'inizio delle riprese, notiamo che le protagoniste vengono inquadrate sempre da lontano, la macchina da presa non si avvicina mai al loro volto, non vi sono primi piani né inquadrature a mezzo busto. I piani di ripresa che compie Li Yu impediscono all'osservatore di avvicinarsi alle vite delle protagoniste. Questa scelta, come noteremo poi durante lo sviluppo del film, acquisisce un duplice significato: da un lato cerca di inserire le protagoniste all'interno di un contesto di vita quotidiana, difatti le riprende mentre vanno a fare la spesa o mentre passeggiano tra le altre persone, volendo intendere che loro costituiscono parte della società, che "sono tra di noi". Dall'altro lato, la distanza che la cinepresa mantiene rende impossibile al pubblico distinguere i dettagli dei loro lineamenti. La regista, privandole del loro volto, vuole intendere che per quanto l'omosessualità esista nella nostra società non viene in alcun modo riconosciuta dall'opinione pubblica.⁵²

⁵² Liang Shi, «Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film "Fish and Elephant" », *Film Criticism* 28, fasc. 3 (2004): 21–36.

In questa sede il caso di *Fish and Elephant* risulta utile per introdurre il concetto dell'accettazione da parte dell'opinione pubblica della comunità Queer. Difatti, nonostante la depatologizzazione dell'omosessualità avvenuta nel 2001, i diritti Queer nella Repubblica Popolare Cinese risultano ben lungi dall'essere garantiti. L'autorità che regola i media cinesi, ossia l'Amministrazione Statale di Radio, Film e Televisione cinese (*Guójiā Guǎngbò Diànyǐng Diànshì Zǒngjú* 国家广播电影电视总局) vieta la produzione e la diffusione di qualsivoglia tipo di materiale cinematografico a tema Queer. Per questo motivo, la maggior parte delle opere sulla comunità Queer vien prodotta in modo indipendente, senza alcun tipo di sostegno economico da parte del governo centrale, negando la possibilità ai registi di distribuire il film o il documentario in televisione o nei cinema.⁵³ Howard Chiang, nel suo articolo "Gay and Lesbian Communities in Urban China" spiega che il motivo principale dell'avvento di film Queer va ricercato nello sviluppo della comunità LGBTQIA+ della Cina urbana. Difatti, sin dall'inizio degli anni '90, la comunità omosessuale cinese soleva riunirsi in quelli che venivano riconosciuti come "spazi queer", ossia parchi pubblici, centri commerciali ed altre tipologie di locali, quali ad esempio bar, club e saune. Successivamente, grazie all'arrivo di internet in Cina avvenuto a metà anni '90, sono emersi svariati siti web Queer e "chat room" online: questi hanno finalmente creato uno spazio sicuro per la comunità Queer, permettendogli di incontrare più individui e di condividere informazioni. Quanto più la comunità LGBTQIA+ prendeva forma, e con essa le identità che vi si riconoscevano, tanto più cresceva la necessità di essere rappresentati ed il bisogno di battersi per i propri diritti.⁵⁴ All'interno di questo contesto, i film e soprattutto i documentari diverranno un mezzo di rappresentanza sempre più rilevante per i soggetti Queer, fino ad allora vittime di ritratti

⁵³ Bao, «The 'Queer Generation'».

⁵⁴ Howard Chiang, «Gay and Lesbian Communities in Urban China», in *Handbook on Urban Development in China*, a c. di Ray Yep, Jun Wang, e Thomas Johnson, Handbooks of Research on Contemporary China (Cheltenham, UK; Northampton, MA: Edward Elgar Publishing, 2019), 187–201.

negativi e stereotipati. Difatti, gli attivisti Queer cinesi trovano nell'attivismo culturale, in questo caso inteso come cinematografia Queer o festival cinematografici a tema LGBTQIA+, uno dei modi più efficaci e sensibili per la rappresentazione della loro comunità, soprattutto se messo a confronto con altri atti più inclini all'attivismo politico quali ad esempio la “marcia dell'orgoglio omosessuale” (jiāoào yóuxíng 骄傲游行), considerata potenzialmente rischiosa nel contesto della RPC. Le proiezioni di film o documentari Queer risultano quindi più inclusivi, non solo perché creano uno spazio più sicuro dove ognuno può esprimersi come meglio crede, ma soprattutto perché chiunque può partecipare, indipendentemente dal proprio orientamento sessuale o identità di genere; esse permettono uno scambio di opinioni estremamente funzionale alla costruzione dell'identità comunitaria Queer.⁵⁵ Il nuovo millennio fa emergere la necessità di prodotti provenienti da membri interni, perché solo l'esperienza personale può rappresentare appieno gli sforzi per la conquista dei diritti LGBTQIA+.

2.1 Cui Zi'en

Cui Zi'en (Harbin, 1958) è ampiamente conosciuto per essere un regista, ricercatore, scrittore, nonché professore associato alla Beijing Film Academy e attivista Queer. La sua produzione cerca di dar voce alle realtà sessuali rimaste più marginali della Cina continentale. Difatti, dopo la sua prima apparizione sulla *Hunan Satellite Television* ha figurato in altri programmi televisivi, forum di blog online e articoli di giornale divenendo, almeno in un primo momento, il portavoce della comunità Queer cinese. La sua carriera da regista indipendente inizia nel 1999, anno in cui scrive la sceneggiatura per il lungometraggio di Liu Bingjian (刘冰鉴) *Uomini e Donne* (*Nan nan nü nü* 男男女女, 1999), uno dei primi film a tema gay che viene realizzato

⁵⁵ William F. Schroeder, «On Cowboys and Aliens», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 18, fasc. 4 (1 ottobre 2012): 425–52, <https://doi.org/10.1215/10642684-1600689>.

dalla comunità Queer stessa.⁵⁶ Dopo svariate parti da attore in cui interpreta soggetti omosessuali, per esempio i film *I love Beijing* (*Xiari nuanyangyang* 夏日暖洋洋, 2000) e *Welcome to Destination* (*mùdìdì shànghǎi* 目的地上海, 2003) si afferma da subito come regista Queer. Nel 2002 porta sullo schermo *Enter The Clowns* (*chǒujiǎo dēngchǎng* 丑角登场, 2002) e *The Old Testament* (*jiù yuē* 旧约, 2002), l'anno successivo *Feeding Boys, Aiyaya* (*Āi yā yā , qù bǔ rǔ* 哎呀呀, 去哺乳, 2003). L'obiettivo dei prodotti iniziali era quello di decostruire la tradizione cinematografica, il regista difatti con i suoi primi film stravolge qualsivoglia regola. Nel 2005, realizza un film dal titolo *Star Appeal* (*xīngxīng xiāng xī xī* 星星相吸惜, 2005) in cui un individuo proveniente dal pianeta Marte trova assurdo che i terrestri si dividano in sesso maschile e sesso femminile e ritengano che l'amore debba essere primariamente eterosessuale.⁵⁷ Cui Zi'en durante la sua carriera ha realizzato solamente tre documentari: *Night Scene* (*Yè jǐng*, 夜景, 2003), *We are the...of Communism* (*wǒmén shì gòngchǎn zhǔyì de shěnglüè hào* 我们是共产主义的省略号, 2007) e *Queer China 'Comrade' China* (*Zhì tóng zhì, 志同志*, 2008). Il primo, è un docudrama che presenta la vita dei lavoratori di sesso maschili in un *Fish Bar* di Pechino. *We are the...of Communism* narra invece l'obbligo di chiusura di un asilo per bambini migranti poco prima dell'inizio delle Olimpiadi di Pechino del 2008. Seppur questo sia uno dei pochi lavori non a tema Queer, la storia narrata presenta un forte parallelismo con la chiusura forzata del Beijing Queer Film Festival, che coincide con l'anno in cui il regista stava realizzando il documentario in questione. *Queer China 'Comrade' China*, invece, ripercorre la storia della comunità LGBTQIA+ dal 1990 fino al 2008 ed è costruito tramite una

⁵⁶ Chris Berry, «The Sacred, the Profane, and the Domestic in Cui Zi'en's Cinema», *Positions: Asia Critique* 12, fasc. 1 (1 febbraio 2004): 195–201, <https://doi.org/10.1215/10679847-12-1-195>

⁵⁷ Zhang Jie, «Cui Zi'en's "Night Scene" and China's Visual Queer Discourse», *Modern Chinese Literature and Culture* 24, fasc. 1 (2012): 88–111.

serie di interviste faccia a faccia con diversi accademici e figure di spicco all'interno della comunità Queer cinese.

Una caratteristica che ricorre all'interno sia dei film che dei documentari di Cuizi⁵⁸, come ci rivela in una sua intervista con Fan Popo, è il ridotto budget di cui si avvale per la realizzazione dei suoi prodotti filmici. Difatti il regista afferma: “potrei ultimare un film in poche settimane o addirittura in pochi giorni per qualche migliaio di RMB.”⁵⁹. Tuttavia, questo atteggiamento non va in alcun modo inteso come passivo nei confronti di ciò che sta riprendendo, è piuttosto una scelta voluta dal regista. Da un lato perché sia nei suoi documentari che nei suoi film di finzione ricerca uno stile simile al neorealismo italiano e al *cinéma vérité*, costruito da trame incoerenti e monotone, girato con telecamere portatili e riprese infinite:

I've always thought of my creations as doing and thinking at the same time. I couldn't complete a script and go shoot it. Since I started making moving images, none of them have been made with a completed screenplay in advance. They were all made on site with a script and a rough outline, according to the resources we had available and the composition of the crew. So, for example, whether we shot in three days or five, what sort of location we used, all was ad hoc, and the dialogue was improvised. Or on a morning I would write an approximation for the daytime actors and then send them off to find their own method of dialogue and shoot it that way. No piece I've shot has relied mechanically on a script.⁶⁰

⁵⁸ Il professor Hongwei Bao ci rivela in un suo articolo dal titolo «Digital Video Activism: Narrating History and Memory in Queer China, 'Comrade' China» che Cuizi è l'appellativo con cui preferisce essere riconosciuto il regista.

⁵⁹ Elisabeth L. Engebretsen et al., «Interview with Cui Zi'en», in *Queer-Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Gendering Asia 11 (Copenhagen: NIAS press, 2015), 252.

⁶⁰ *Ivi*, p.253.

Dall'altro perché il processo di realizzazione delle sue opere filmiche viene inteso più come un processo comunitario che individuale, facilitato non solo dall'accesso a materiale gratuito fornito dalla Beijing Film Academy, ente in cui il regista insegnava, ma anche dall'aiuto non retribuito dei suoi colleghi accademici, amici registi e individui interni alla comunità Queer. Difatti in un'altra intervista condotta da Jane Zheng e pubblicata su dGenerate Films nel 2010, il regista ci rivela la sua visione nei confronti del processo di produzione:

I see myself more as an organiser than a director. Forming a film crew is almost like having a party with my friends. My role is to gather people for a big twenty-day party, like a party host. Everyone brings cheese and wine. Of course, in our party they bring a DV camera, tapes and costumes.

In quest'ultima citazione possiamo riconoscere un ennesimo tratto distintivo della sua produzione: il mutamento dei rapporti gerarchici tra regista e troupe. Cui durante il processo produttivo cerca altresì di modificare la tradizionale visione costruita in modo verticale che vede il regista in una posizione nettamente superiore rispetto al resto del cast, trasformandola piuttosto in una prospettiva orizzontale, in cui le decisioni vengono prese da tutta la troupe e dove viene rispettata la creatività di ogni singolo individuo.⁶¹

All'interno di questa complessa cornice, i lavori documentaristi che andrò ad analizzare successivamente (*Night Scene e Queer China 'Comrade' China*) risultano estremamente significativi proprio perché, per la prima volta conferiscono alla comunità Queer la possibilità di autodeterminarsi, senza fornirsi di alcun tipo di legittimazione altrui. Questo concetto viene chiarito in un articolo dal titolo "Filtered Voices: Representing Gay People in Today's China",

⁶¹ Bao, «The 'Queer Generation'», 11.

che Cui Zi'en pubblica nel novembre del 2002, dove espone il concetto secondo cui l'omosessualità viene considerata legittima solo se inclusa in un dibattito di ricerca scientifica; si ricorda infatti che il vero e proprio "coming out" della comunità Queer nella società cinese fu reso possibile solo dopo che l'omosessualità non venne più riconosciuta come disturbo psichiatrico. Mentre, all'interno della "creazione artistica", rimane ancora una questione illegittima, non tanto da un punto di vista giuridico o accademico, quanto più comunitario:

From the 1990s to the present, every representation of homosexuality in China has necessitated legitimization by the 'academic cause'. No lesbian- or gay-themed book or magazine, radio or television show, etc., can ever be allowed unless the 'academic cause' is brought in. The academic empire thus becomes a mirror of the political one. Under such circumstances, homosexuals and homosexual culture continue to be systematically objectified and made into 'others'. If homosexuals want to voice their subjectivity, the process must necessarily be filtered by 'experts'; or alternatively, homosexual people have to disguise themselves as the experts. Still now, any representation of homosexuality (in fiction, film, drama, academic research, magazines, websites, and so forth) carried out by openly homosexual people is regularly pushed underground.⁶²

2.1 .1 Night Scene

Night Scene è uno dei pochi prodotti, insieme a *Queer China 'Comrade' China* che Cui Zi'en stesso considera un documentario.⁶³ La trama appare, in un primo momento, molto complessa: un giovane di nome Yangyang scopre casualmente che suo padre è gay e dopo l'accaduto avrà

⁶² Zi'en Cui, «Filtered Voices: Representing Gay People in Today's China», trad. da Ta-wei Chi, *International Institute of Administrative Science* 29 (novembre 2002): 1.

⁶³ Voci Paola, «Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone», in *The new Chinese documentary film movement: for the public record*, a c. di Chris Berry, Xinyu Lü, e Lisa Rofel (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), 99–115.

modo di confrontarsi con il compagno del padre, Xiaoyong, da cui però non riceve alcuna spiegazione. Questa scoperta lo spinge a dubitare della sua stessa sessualità. Di lì a poco, si innamora anche lui di un uomo, Haobin. Tuttavia, quando scopre che Haobin è un lavoratore del sesso la loro storia subisce una crisi. In realtà, come ci rivela lo scrittore Nicholas de Villiers, dopo una sua intervista con il regista, la trama risulta soltanto un pretesto perché “venne richiesta appositamente dall’agente di Cui Zi’en che si occupava di distribuire il film, dato che il suo interesse era principalmente vendere il prodotto alle sale cinematografiche”.⁶⁴ Tuttavia, l’obiettivo del regista era un altro: raccontare la vita che devono affrontare i lavoratori del sesso a Pechino in modo alquanto intimo. Difatti, la narrazione si concentra sulla figura dei sex workers di sesso maschile, anche definiti dal regista “money boys”. Questi ultimi costituiscono il più ampio gruppo di Sex Workers maschili in Cina continentale, luogo in cui l’omosessualità viene spesso associata al denaro, al consumo ma anche all’oggettificazione dei corpi. Sebbene la comunità “tongzhi”, fornisca degli strumenti utili a rafforzare le dinamiche interne e la libertà di identificazione, spesso questi strumenti non vengono utilizzati da tutti i membri della comunità nel medesimo modo. I “money boys” sono individui spesso disprezzati non solo dal resto della società cinese, perché appartenenti alla classe rurale, ma anche all’interno della stessa comunità “tongzhi”, dove viene considerato immorale combinare le prestazioni sessuali con il denaro e quindi accusati di corrompere l’immagine del “bravo omosessuale”⁶⁵.

Il documentario è costruito da una serie di interviste rivolte a sex workers maschili, difatti il progetto iniziale era quello di compilare un libro con le storie che questi ultimi raccontavano al regista. Presto però, Cui Zi’en si rende conto che la prima idea era irrealizzabile, perché lo sfondo in cui vengono ripresi gli intervistati è quello di parchi di Pechino e famosi

⁶⁴ Nicholas De Villiers, «Gray Mornings of Tolerance: Cui Zi’en’s Night Scene and Queer China, “Comrade” China», in *Sexography: sex work in documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 127–35.

⁶⁵ Victor Minichiello, a c. di, «Male Sex Work in China», in *Male sex work and society* (New York, NY: Harrington Park Press, 2014), 347–75.

Fish Bar (definiti così perché al loro interno vi erano dei grandi acquari che contenevano pesci molto costosi e particolarmente colorati) in cui i sex workers solevano riunirsi, cosa che ha messo gli intervistati in soggezione per la paura di essere scoperti.⁶⁶ In un secondo momento, quindi, il regista compie la scelta di includere nel suo documentario sia attori professionisti provenienti dalla Beijing Film Academy, sia veri e propri lavoratori del sesso, in modo tale che lo spettatore non riesca a discernere storie reali da storie fittizie.⁶⁷ Cui Zi'en rivela che anche per un osservatore attento è quasi impossibile compiere questa distinzione, proprio perché l'atteggiamento performativo dei soggetti che vengono ripresi è un particolare emblematico del loro carattere e diviene quindi anch'esso parte del documentario. Questa scelta non è casuale, bensì ben strutturata: se in un primo momento si pensa che l'unico motivo per includere sia attori professionisti che veri sex worker sia per proteggere la loro privacy, andando avanti si noterà che queste due categorie sono alquanto fluide, perché i lavoratori del sesso si considerano "performer" nel momento in cui compiono atti sessuali con i loro clienti, questo perché i loro corpi vengono a detta loro "affittati".⁶⁸ Nella prima parte del documentario sono presenti interviste che potrebbero considerarsi più "intime", perché i ragazzi interpellati parlano della loro vita sessuale, ad esempio di quanto si sentano privi del possesso del proprio corpo nel momento in cui compiono atti sessuali con i propri clienti, o delle difficoltà che devono affrontare in una società dove autodeterminarsi risulta difficile se ricopri l'impiego del "sex worker". Gran parte delle interviste riprese nelle sequenze iniziali viene realizzata attraverso un acquario dove appaiono svariati pesci.

⁶⁶ De Villiers, «Gray Mornings of Tolerance: Cui Zi'en's Night Scene and Queer China, "Comrade" China».

⁶⁷ Voci, «Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone».

⁶⁸ De Villiers, «Gray Mornings of Tolerance: Cui Zi'en's Night Scene and Queer China, "Comrade" China».



Figura 5: Sequenza iniziale, un ragazzo viene ripreso mentre confessa le sue sensazioni riguardo al primo rapporto sessuale con un cliente. Fonte: Documentario *Night Scene*.

I pesci, a mio parere, hanno un duplice valore simbolico: da un lato l'artista, durante l'intervista del 2010 con Jane Zheng, ci rivela che “considera i suoi soggetti delle grandi onde capaci di insinuarsi in qualsiasi situazione”⁶⁹, dall'altro alla fine del documentario viene messo in risalto come il colore brillante del make-up usato dai performer sia molto simile alle squame dei pesci. Questo particolare porta lo spettatore a intuire che i pesci e i performer potranno anche essere imprigionati in un acquario o in un bar, ma la loro presenza non passerà mai inosservata. Forse il regista tramite queste due importanti caratteristiche vuole esplicitare un messaggio: seppure non veniamo inclusi nel vostro “acquario”, facciamo comunque parte della vostra società.

Altro importante particolare è la cornice in cui si sviluppa *Night Scene* ossia lo spazio urbano della Pechino dei primi anni 2000. La professoressa Paola Voci, nel suo articolo “Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone”, fornisce la sua personale opinione affermando

⁶⁹Meet the Filmmakers: Cui Zi'en Part 2 of 4, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=tI4G0eylFnA>.

che il regista decide di riprendere la città non tanto mostrando luoghi considerati più convenzionali, quando piuttosto concentrandosi sulla ripresa dei soggetti in spazi pubblici ai più sconosciuti, mostrando un lato della città che la scrittrice stessa definisce “opaco”. Questa selezione dei luoghi di ripresa fa sì che il documentario venga incluso all’interno della produzione della “Generazione Urbana”, proprio perché racconta la situazione di una realtà marginale nello spazio mastodontico di Pechino. Tuttavia, il prodotto possiede dei tratti che lo distinguono dalle opere della “Generazione Urbana”, ad esempio il fatto che il regista respinga completamente la modalità osservativa, lasciando spazio ad una modalità più pura, che non vuole in alcun modo definirsi: non può infatti essere considerata né performativa, né rappresentativa. Questo dettaglio porta Voci a definire il documentario un prodotto estremamente eterogeneo o meglio un “hybridized docu-drama with a flavour of film essay”.⁷⁰ Il rifiuto di esprimersi tramite la modalità *exposé* secondo lei ha lo scopo di porre l’accento sulla ricerca di verità nascoste, che saranno tuttavia ancor più difficili da recepire per lo spettatore perché gli intervistati sono soliti essere ripresi nella vita reale quando stanno svolgendo una performance piuttosto che quando realizzano delle confessioni personali. Questo concetto viene reiterato dalla scrittrice che descrive una scena del film; in questa sequenza appaiono quattro ragazzi che elencano la routine di uno dei loro clienti, ma dopo sembrano confessarsi e urlano di fronte alla telecamera le seguenti parole: il primo afferma “non abbiamo nulla” il secondo continua “ci spingiamo al limite”, il terzo aggiunge “così ci perdiamo” e l’ultimo conclude “e quindi non ci rimane nulla”.

⁷⁰ Voci, «Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone».



Figura 6. Fonte: Documentario *Night Scene*.

Questa sequenza ricorda vagamente le confessioni che compie il gruppo di artisti “vagabondi” nel documentario di Wu Wenguang *Bumming in Beijing: The Last Dreamers*, con l’unica differenza che mentre Wu Wenguang sceglie di adottare una modalità osservativa, prendendo in questo modo le distanze dai soggetti, Cui Zi’en è allo stesso tempo spettatore, attore, parte della comunità Queer e in ultima istanza anche regista. È spettatore quando osserva i suoi prodotti con l’occhio di un membro esterno: “I always see each of my audience as myself. I wrote a book called *The First Audience*, which means that I’m my first audience. When I watch my own film, I feel that I was watching someone else’s work. I’m always surprised by the sense of unfamiliarity.”⁷¹ Diviene attore quando appare in una breve sequenza centrale che lo vede raffigurato in *Night Scene* mentre cammina trasportando una pecora di peluche, volendo intendere che il regista deve interpretare una parte attiva all’interno dei suoi progetti, altrimenti non può in alcun modo considerarsi parte della trasformazione della società. La scelta che

⁷¹*Meet the Filmmakers: Cui Zi'en Part 2 of 4*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=tI4G0eylFnA>.

compie di interpretare un personaggio è difatti ricorrente all'interno della sua produzione cinematografica. Questo particolare non deve passare inosservato perché vuole ribadire in un certo modo che “ogni volta che appaio in un film compio un coming out diverso” e questo fa sì che in ogni suo prodotto sia i soggetti che vengono ripresi che il regista stesso hanno finalmente la possibilità di autodeterminarsi come meglio credono.

2.1.2 *Queer China 'Comrade' China*

Queer China 'Comrade' China è un documentario che ripercorre la storia della comunità *tongzhi* (lett. compagno) dal 1980 al 2008. Il lungometraggio di due ore è suddiviso in nove parti, ognuna delle quali si concentra su un aspetto diverso dell'omosessualità in Cina⁷². Senza alcun titolo o introduzione lo spettatore viene sin da subito catapultato *in medias res*: difatti il documentario si apre con il mezzo busto di un signore di mezza età, di cui però non ci viene fornito alcun nome che, seduto in quel che sembra il suo ufficio, pronuncia la seguente frase: “la parola omosessualità proviene da...”. Alla figura di quest'ultimo viene però subito sovrapposta una seconda immagine che alcuni riconosceranno come quella di Li Yinhe (李银河), sociologa, sessuologa e attivista dei diritti omosessuali, che pronuncia la frase “La parola Queer è un termine che proviene dall'Occidente”. Mentre quest'ultima è a metà frase l'immagine si riduce ad una finestra piccola e appare un terzo volto che pronuncia: “cos'è l'omosessualità?” Questa tecnica viene reiterata finché lo schermo si riempie di primi piani di persone che all'unisono discutono circa la questione omosessuale in Cina componendo quello che il professor Luke Robinson definisce come un “mosaico di intervistati”.

⁷² Luke Robinson, «“To Whom Do Our Bodies Belong?” Being Queer in Chinese DV Documentary», in *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*, a c. di Zhen Zhang e Angela Zito, Critical interventions (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015), 294–95.



Figura 7: "mosaico di interviste". Fonte: Documentario *Queer China 'Comrade' China*.

Questo “mosaico di intervistati” ha una funzione alquanto peculiare. Difatti, come spiega Luke Robinson, l’impiego del primo piano “veniva tradizionalmente associato all’esercizio del potere istituzionale incarnato nella figura dell’esperto che si occupava di annunciare la politica ufficiale”.⁷³ Tuttavia, Cui Zi’en sovrapponendo più immagini che lui stesso considera “ufficiali”, decostruisce appieno questo senso gerarchico per lasciare spazio alla partecipazione di più voci. Il “mosaico di interviste” che viene lentamente costruito non suggerisce una narrazione unica, bensì svariati punti di vista differenti, ognuno dei quali risulta della medesima importanza. Difatti, un altro elemento rilevante è il fatto che il regista durante questa prima sequenza ometta i nomi degli intervistati, facendo intendere che non vi sia alcuna distinzione tra quelle che possono essere considerate posizioni più o meno riconosciute dall’opinione pubblica. Il regista lascia quindi intendere che ciò che effettivamente conferisce *agency* agli intervistati, non è soltanto la loro conoscenza accademica o professionale, quanto

⁷³ Ivi, p. 296.

anche la sola esperienza di essere omosessuali nella Repubblica Popolare Cinese. Difatti, le voci di figure come quella dell'attivista Zhang Yi vengono affiancate e non sovrapposte in modo gerarchico a quelle dell'accademica Li Yinhe. L'obiettivo ultimo di questo "mosaico di interviste" sarà quindi quello di narrare il passato, il presente e il futuro della comunità omosessuale dal 1980 fino ad oggi, tracciando sia una linea temporale di ricerca accademica, che un insieme di esperienze della comunità LGBT+.

All'interno del documentario vengono ripercorsi degli eventi fondamentali per la costruzione della cultura omosessuale nella Cina continentale; innanzitutto, risulta estremamente rilevante la prima ricerca sociologica sulla comunità LGBT dal titolo *Tamen de shijie* 他们的世界 (Il loro mondo) svolta nel 1992 da Li Yinhe e suo marito Wang Xiaobo (王小波). Quest'opera risulterà utile all'autore Wang Xiaobo per comporre il suo primo romanzo "Sentimenti puri come l'acqua" (sì shuǐ róu qíng 似水柔情), che narra le vicende di un ragazzo omosessuale che si invaghisce di un poliziotto eterosessuale, che inizialmente non sembra incuriosito, ma in un secondo momento ricambierà l'interesse. Il romanzo diverrà poi la sceneggiatura di quello che viene conosciuto come il primo film a tema LGBT, ossia *East Palace, West Palace*.⁷⁴ In secondo luogo, un diverso prodotto di altrettanta importanza presentato all'interno del documentario è Friend Exchange, una rivista fondata da Beichuan Zhang, all'epoca professore di medicina all'Università di Qingdao. Il periodico, con frequenza di pubblicazione bimestrale, aveva lo scopo di diffondere notizie riguardo alla malattia da HIV/AIDS per prevenirne l'insorgere all'interno della comunità LGBT. Friend Exchange era una rivista che si avvaleva di finanziamenti privati, soprattutto provenienti dalla Ford Foundation; Sin dall'inizio la rivista contava oltre 100.000 lettori, fino ad arrivare alla fine del

⁷⁴ Michael Berry, *A history of pain: trauma in modern Chinese literature and film*, Global Chinese culture (New York: Columbia University Press, 2008), pp. 261-262.

1998, anno della sua fondazione, a raggiungere il milione. Seppur Friend Exchange fosse finalizzata alla prevenzione contro la malattia da HIV/AIDS, forniva altresì spunti interessanti per comprendere la comunità LGBT, nonché per salvaguardare la loro identità culturale.⁷⁵ In *Queer China 'Comrade' China* vengono altresì presentati luoghi dove la comunità soleva incontrarsi, come ad esempio il Maple Bar, primo bar lesbo aperto a Pechino dalla cantante pop Qiao Qiao. Nel 1997, avviene un ennesimo episodio che non può fare a meno di essere citato nel documentario: l'abrogazione della legge sull' "Hooliganism" (liú méng zù 流氓罪) codice legale sotto il quale veniva categorizzata l'omosessualità, nonché la conseguente esclusione dell'omosessualità all'interno delle malattie mentali avvenuta nel 2001. L'insieme di tutti questi elementi presenti nel documentario compone uno schema ben più che lineare della cultura Queer, nonché una testimonianza viva che vuole mettere in risalto la lotta per i diritti omosessuali.

Il titolo del documentario *Queer China 'Comrade' China* presenta una sfumatura che merita di essere discussa in questa sede, ossia la compresenza del termine Queer affiancato dal termine *Tongzhi*. Nell'intervista di Fan Popo a Cui Zi'en viene chiarita la motivazione che porta il regista a distinguere i suoi prodotti tra Queer e *Tongzhi*. Alla domanda: "Trovì che vi sia una distinzione tra il termine *Tongzhi* e il termine Queer?", il regista afferma che il movimento omosessuale e la teoria Queer sono per lui due concetti separati che non sempre riescono a incontrarsi. Secondo l'idea di Cuizi, se il prodotto riesce ad attirare l'attenzione di un pubblico ingente diventando "mainstream" allora verrà categorizzato sotto il termine *Tongzhi*, mentre se l'opera filmica ha un minor numero di spettatori ed è considerata di "nicchia", allora verrà inclusa sotto l'appellativo di Queer. Subito dopo, Fan Popo decide allora di porgli un'altra

⁷⁵ Cao, Jin, «The production of alternative media in mainland China: A case study of the journal friend exchange», *Harvard-Yenching Institute Working Papers Series*, 2009.

domanda che tenta di andare ad analizzare in profondità la succitata distinzione: “Consideri te stesso e i tuoi prodotti più Queer o più Tongzhi?”. Il regista dichiara allora che considera la maggior parte dei suoi prodotti più Queer che *Tongzhi*, ad eccezione del documentario *Queer China ‘Comrade’ China*. Questo perché, mentre i suoi prodotti Queer indicano un processo in continuo divenire, mai statico, in cui sia i soggetti ripresi che il regista stesso non smettono mai di esplorarsi, di decostruirsi e di rinascere in milioni di forme diverse, l’aspetto *Tongzhi* resta piuttosto immutabile in un determinato periodo di tempo (nel caso di *Queer China* quello che va dal 1980 al 2008).⁷⁶ L’azione che compie Cui Zi’en di separare i due concetti più che casuale è strategica: vuole chiarire la confusione insita nella società cinese dove l’omosessualità viene concepita come una prigione e l’essere Queer viene considerato una “stranezza”. Secondo il regista, tracciando questa distinzione terminologica, sia la parola *Tongzhi* che la parola Queer potranno finalmente essere incluse anche in un contesto sinofono in cui fino ad allora possedevano un’accezione negativa. Difatti, se la traduzione del termine Queer in cinese è una semplice traslitterazione fonetica (il termine viene infatti reso in 酷儿 kù ér), l’evoluzione della parola omosessuale appare più complessa. Inizialmente veniva tradotta in cinese come 飘飘 (piāo piāo) che letteralmente significa “galleggiare” o “vagare” e implicitamente vuole far intendere che le persone omosessuali non posseggono radici bensì fluttuano come le foglie di un albero. Inoltre il termine piao piao viene associato alla parola 嫖娼 (piáo chāng) che significa “prostituta”, ennesimo termine che possiede un’accezione negativa all’interno del contesto sinofono. Come illustra il professor Picerni, sarà solo all’inizio degli anni ’80 che, grazie alla politica di apertura e riforma (gǎi gé kāi fàng 改革开放) attuata da Deng Xiaoping, molte parole si “svuotano del precedente contenuto politico”⁷⁷; questo farà sì che emerga il primo termine

⁷⁶Engelbrechtsen et al., «Interview with Cui Zi’en», pp. 245–66.

⁷⁷Federico Picerni, «Compagn* queer. Il linguaggio omosessuale in Cina», *China Files* (blog), 11 dicembre 2018, <https://www.china-files.com/compagn-queer-il-linguaggio-omosessuale-in-cina/>.

utile a rappresentare la vera e propria identità gay: 同志 (tongzhi).⁷⁸ Difatti il termine “compagno” possiede una accezione positiva anche grazie al fatto che all’interno del contesto della Repubblica Popolare Cinese, viene associato all’ideologia comunista, difatti è presente all’interno del primo statuto del Partito Comunista Cinese, proclamato nel 1921. Infine, Cui Zi’en, includendo entrambi questi termini nel medesimo titolo, lascia intendere che nonostante il suo lavoro sia di estrema importanza per ricostruire la storia della comunità omosessuale dal 1980 fino al 2008, vi è ancora il bisogno di far passare del tempo per far sì che questi termini inizino ad acquisire un senso all’interno del mondo sinofono.

All’interno dell’articolo “Digital Video Activism: Narrating History and Memory in Queer China, ‘Comrade’ China”, Hongwei Bao ci rivela la manipolazione, che Cuizi opera, della tecnica ampiamente utilizzata durante il periodo maoista: la *suku* 诉苦 (lett. Parlare in modo amaro). Quest’ultima è maggiormente conosciuta con l’appellativo inglese “Speaking bitterness”, originariamente utilizzata dal PCC durante il periodo di Yan’an (1935-1947) per spronare, o a volte anche obbligare, i contadini a dar voce alle sofferenze (ku) che dovevano subire per mano dei proprietari terrieri. La nozione del *suku* ha per la prima volta conferito *agency* a quella che veniva considerata la classe subalterna, dandole finalmente la possibilità di raccontare le proprie storie che andavano senz’altro a contraddire la narrazione ufficiale. Così, all’interno del documentario *Queer China ‘Comrade’ China* la nozione di *suku* viene totalmente stravolta dal regista; in questo caso i soggetti principali non sono poveri contadini, bensì omosessuali, costretti a vivere nell’ombra perché privi di qualsivoglia rappresentazione. Cui Zi’en, raccontando le sofferenze che ha dovuto patire la comunità omosessuale per affermare la propria identità in una società che non vuole riconoscerla, compie un atto

⁷⁸ Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder, e Hongwei Bao, «Queer Organizing and HIV/AIDS Activism: An Ethnographic Study of a Local Tongzhi Organization in Chengdu», in *Queer-Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Gendering Asia 11 (Copenhagen: NIAS press, 2015), 192–216.

estremamente rivoluzionario, perché anche solo porre su uno schermo le storie di ognuno di loro fa sì che l'identità *tongzhi* esista.⁷⁹

Vorrei concludere portando all'attenzione il processo che ha reso possibile l'internazionalizzazione del documentario *Queer China 'Comrade' China*. Quest'ultimo, infatti, seppur realizzato principalmente per gli individui appartenenti alla comunità Queer, è altresì destinato a un pubblico internazionale, non tanto per una questione di ricerca di riconoscimento altrui, bensì per un principio di *do ut des*. Cui Zi'en spiega che il processo di internazionalizzazione è il risultato di due avvenimenti storici: da un lato vi è la questione della circolazione pirata di film Queer nella RPC alla fine degli anni '90, dall'altro l'avvento dei film Queer negli anni 2000 in un contesto estero. Questi due eventi risultano estremamente rilevanti, perché secondo il regista l'economia che regola la circolazione dei documentari Queer non è un'economia di mercato, bensì un'economia del "dono", inteso come uno scambio internazionale, non commerciale tra la RPC e il resto del mondo. Così, all'interno di *Queer China 'Comrade' China*, un pubblico attento potrà notare che vi sono molti elementi che fanno sì che il documentario sia pensato per una platea internazionale: non solo includendo interviste con diversi attivisti e studiosi della cultura Queer provenienti da Hong Kong e Taiwan, ma anche compiendo il gesto rivoluzionario di interpellare attivisti Queer di stampo occidentale, cito tra tutti Lisa Rofel e Susie Jolly. Il fatto di indirizzare i documentari Queer sia ad un pubblico nazionale che ad un pubblico internazionale è utile, in primis, a riconoscere i contributi che registi esteri hanno fornito ai documentaristi queer cinesi e, cosa ancor più importante, serve a sottolineare, come afferma Hongwei Bao, una "doppia coscienza": l'identità Queer è così

⁷⁹ Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder, e Hongwei Bao, «Digital Video Activism: Narrating History and Memory in Queer China, 'Comrade' China», in *Queer-Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Gendering Asia 11 (Copenhagen: NIAS press, 2015), 35–56.

fluida che non ha confini potendosi concedere di rappresentare allo stesso tempo identità nazionali e cosmopolite.⁸⁰

⁸⁰ Hongwei Bao, «The ‘queer generation’: queer community documentary in contemporary China», *Transnational Screens* 10, fasc. 3 (2 settembre 2019): 201–16, <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1662197>, p. 21.

2.3 Fan Popo

Una delle personalità più eclettiche e prolifiche all'interno della "Generazione Q" è sicuramente quella del regista Fan Popo. Quest'ultimo, nato nel 1985 in Jiangsu, all'età di soli 38 anni ha già realizzato sette documentari sulla comunità LGBTQIA+. All'interno di questa sezione ne verranno illustrati quattro. La vita di Fan Popo ha dei connotati davvero particolari: la missione del regista sembra quella di battersi per costruire una più dettagliata cultura Queer cinese e decostruire i discorsi *mainstream* che ruotano attorno ad essa. In un'intervista con il giornalista e scrittore Nigel Collett, Fan Popo rivela che ebbe la sua prima "esperienza gay" all'età di tre anni: "I remember sitting on my mother's lap watching TV and seeing a handsome guy. I was attracted to boys all the way through school; I had very strong emotions and told many of them I loved them!"⁸¹. Il suo incontro con la cinematografia fu piuttosto casuale, difatti come riferisce lui stesso durante una delle sue proiezioni all'università di Tufts in Massachusetts, quando si iscrisse alla Beijing Film Academy non solo non aveva avuto, fino ad allora, alcuna esperienza all'interno del mondo del cinema, ma non era neanche interessato a diventare regista; difatti scelse il programma di regia solo perché voleva evadere dalla materia più temuta dalla stragrande maggioranza di studenti cinesi, e non: la matematica. Durante il suo primo anno di studi, iniziò a dubitare di aver fatto la scelta giusta, ma la conferma che il programma scelto faceva al caso suo la ebbe il secondo anno quando condivise la stanza, e anche la televisione, con un compagno di classe omofobo. In questa circostanza Fan iniziò a mostrargli film a tema LGBTQIA+ e se da un lato il suo collega iniziò ad essere più tollerante, Fan ci rivela aver appreso una lezione: "This is something I discovered about film: it won't change your sexual orientation, but it will give you

⁸¹ Nigel Collett, «Getting behind the Camera: Fan Popo», *Fridae: Connecting gay Asia*, consultato 19 aprile 2023, <http://www.fridae.asia/gay-news/2010/04/19/9830.getting-behind-the-camera-fan-popo>.

a wider view of the world”.⁸² Da questo momento il suo atteggiamento iniziò a mutare e abbracciò una vera e propria lotta per i diritti Queer.

All’epoca in cui il regista frequentava l’Accademia di cinema di Pechino non vi era nessuna fonte da consultare sulla cinematografia queer in Cina continentale; proprio per questo motivo lui stesso ha iniziato a redigere articoli che, grazie anche all’incoraggiamento del professor Cui Zi’en, pioniere della cinematografia Queer, vennero poi raccolti in un libro che pubblicherà, solo due mesi prima di laurearsi nel 2007, dal titolo “Felici insieme: Cento Film Queer” (chūnguāng zhàxiè: bái bù tóngzhì diànyǐng quánjìlù 春光乍泄：白部同志电影全记录). Mentre si dedicava alla stesura del suo libro, lavorava come sceneggiatore in diversi programmi televisivi e questo impiego gli concesse alla fine del suo percorso accademico di acquistare una cinepresa digitale. Così, nel 2007, con il sostegno di Aizhixing⁸³, una ONG attiva a Pechino che si occupa di fornire ausilio ai soggetti affetti da HIV/AIDS, si recò a Taiwan per collaborare con il movimento per i diritti LGBT di Taipei e da questa collaborazione nacque il primo cortometraggio di Fan: *Taipei: The City of Rainbow* (Táiběi : cǎihóng zhī chéng 台北：彩虹之城, 2007). Il regista ricopre altresì un ruolo importante all’interno dell’organizzazione del Beijing Queer Film Festival, il più importante festival cinematografico in Cina continentale a offrire proiezioni a tema LGBTQIA+, workshop e discussioni che esplorano la sessualità e l’identità di genere e del Beijing Queer Film festival Tour, incaricato di proiettare film e documentari Queer in tutta la Cina continentale:

“We show films in many different venues: gay and lesbian clubs, LGBT cultural centres, straight film salons and even universities. We used to have to beg for places to take our shows; now

⁸² Jei-Jei Tan, «Queer Chinese Filmmaker Popo Fan Discusses Work, Life», *The Tufts Daily* (blog), 21 settembre 2016, <https://tuftsdaily.com/news/2016/09/21/queer-chinese-filmmaker-popo-fan-discusses-work-life/>.

⁸³ La Trobe University Politics Program, «National Centre of AIDS and STD - Government Agency - Hivpolicy.Org», Document (hivpolicy.org), consultato 23 aprile 2023, <https://www.hivpolicy.org/biogs/HPE0148b.htm>.

they are asking us to come. We hold talks after the films about LGBT subjects and try to educate our audiences, many of whom are heterosexual.”⁸⁴

Il 2009 è un anno molto prolifico per il regista, che realizza i suoi primi due documentari a tema LGBTQIA+: *New Beijing, New Marriage* (xīn qiánmén dà jiē 新前门大街, 2009) co-diretto con il regista David Zheng, che si pone l’obiettivo di sensibilizzare il pubblico nei confronti delle unioni civili omosessuali in Cina continentale e *Chinese Closet* (guì zǔ 柜组, 2009), un viaggio nelle vite dei soggetti omosessuali e nelle loro esperienze di coming out. Nel 2011 riuscirà a portare sul grande schermo un altro capolavoro dal titolo *Be a Woman* (wǔ niáng 舞娘, 2011), un documentario di 86 minuti che racconta le storie di quattro performer *drag queen* impiegate nel drag bar “Only Love” della città di Nanning, situata nella provincia meridionale del Guangxi. L’anno successivo, Fan Popo, ci rivela che il suo iniziale prodotto *Chinese Closet* fa in realtà parte di una trilogia, che include i suoi successivi prodotti *Mama Rainbow* (cǎihóng bàn wǒ xīn 彩虹伴我心, 2012) e *Papa Rainbow* (cǎihóng lǎo bà 彩虹老爸, 2016). I tre prodotti hanno come scopo quello di raccontare il rapporto che i soggetti Queer hanno in primis con la propria identità sessuale e, in secundis, con la loro famiglia, facendo un’ennesima distinzione tra rapporto che intercorre con la madre e quello che invece li lega al padre, due figure che in Cina posseggono autorità molto diverse.

Oltre ai suoi rilevanti prodotti cinematografici Queer, Fan Popo è un rinomato attivista dei diritti LGBTQIA+. Il caso di spicco che gli fece guadagnare reputazione presso un pubblico sia nazionale che internazionale avvenne nel Dicembre del 2014, anno in cui il regista si rese conto che il suo documentario *Mama Rainbow* era stato rimosso da alcune delle principali

⁸⁴ Collet, «Getting behind the Camera».

piattaforme di streaming online della Cina continentale, tra tutte Tudou, Youku e 56.com.⁸⁵ Gli amministratori delle piattaforme spiegarono a Fan che la decisione di rimuovere i suoi prodotti era stata presa dall' Amministrazione Statale per la pubblicazione, stampa, radio, cinema e televisione cinese, anche conosciuta come SAPRFT (guójiā guǎngbō diànyǐng diànshì zǒngjú 国家广播电影电视总局), precedentemente indicata con l'acronimo di SARFT. Successivamente, il regista denuncia l'amministrazione per avergli negato la libertà di espressione e informazione, e decide di portare il caso in tribunale. Nel 2015 la richiesta di Fan viene accolta e diviene così il primo soggetto a vincere una causa contro la SAPRFT. Nonostante la sua vittoria, non gli viene concesso alcun tipo di risarcimento ma, ancor più rilevante, i suoi documentari non sono tutt'ora disponibili nelle succitate piattaforme.



Figura 8: Fan Popo indossa una maglietta che recita lo slogan "Vogliamo guardare film Queer" Fonte: Pagina personale del regista e attivista Fan Popo.

Tuttavia, la battaglia di Fan Popo venne accolta molto positivamente dalle comunità Queer cinesi che, per la prima volta, videro un individuo appartenente alla stessa comunità lottare per

⁸⁵ Hongwei Bao, «Performing Queer at the Theatre- Documentary Convergence: Mediated Queer Activism in Contemporary China», in *The Sage handbook of global sexualities*, a c. di Zowie Davy et al., 1st ed (Thousand Oaks: SAGE Inc, 2020), pp. 963–65.

la libertà d'informazione e vincere la sentenza contro un governo apertamente ostile alla conquista dei diritti Queer. Il coraggio che Fan mostra sia nei suoi documentari che durante le sue lotte da attivista, seppur questi due elementi possano rientrare entrambi nella medesima categoria, servirà da esempio alle presenti e future generazioni Queer, ma anche a tutti coloro che decidono di portare avanti delle lotte per la giustizia sociale in Cina.

2.3.1 New Beijing, New Marriage

Nell'anno 2003, Li Yinhe, rinomata sociologa e sessuologa, durante la Conferenza Politica Consultiva del Popolo Cinese (zhōngguó rénmin zhèngzhì xiéshāng huìyì 中国人民政治协商会议) e il Congresso Nazionale del Popolo (zhōnghuá rénmin gònghéguó quán guó rénmin dàibiào dà huì 中华人民共和国全国人民代表大会), che si riuniscono tradizionalmente in concomitanza, avanzò per la prima volta la proposta di legalizzazione dei matrimoni omosessuali nella RPC attraverso dei membri del congresso. Seppur quell'anno Li Yinhe non ottenne i trenta voti necessari per l'approvazione, non si lasciò scoraggiare in alcun modo: ogni anno dal 2003, ripropone la medesima richiesta che viene tuttavia sempre respinta.⁸⁶ Fino a quel momento, la Cina continentale non aveva implementato alcuna campagna nazionale paragonabile a quelle portate avanti in Occidente per la legalizzazione dei matrimoni tra persone dello stesso sesso. Questo perché, all'inizio del XX secolo, l'attenzione della comunità LGBTQIA+ era piuttosto rivolta alla diffusione del virus da HIV/AIDS che alla legalizzazione dei matrimoni omosessuali, difatti durante l'assemblea annuale di Global Found, un'organizzazione intergovernativa che si occupa della lotta per combattere il virus da HIV/AIDS, tubercolosi e malaria, la comunità Queer si è riunita per opporsi ad una legge del

⁸⁶ Timothy Hildebrandt, «Same-sex marriage in China? The strategic promulgation of a progressive policy and its impact on LGBT activism», *Review of International Studies* 37, fasc. 3 (2011): 1313–33.

governo che vietava l'entrata dei sieropositivi in Cina continentale. Tuttavia, prima ancora che le comunità si esprimessero al riguardo, il governo annunciò che avrebbe modificato la normativa.⁸⁷ Questo caso serve da esempio per spiegare la logica governativa che si cela dietro alle politiche implementate all'interno della RPC per i diritti Queer. Come illustra il professor Timothy Hildebrandt, implementare politiche a favore della comunità LGBTQIA+ è un meccanismo utilizzato all'interno della RPC in modo strumentale e manipolatore: garantire il diritto di matrimonio alle coppie omolesbiche compirebbe un cosiddetto "rainbow washing", consentendo finalmente alla RPC di eliminare la reputazione che li vede come violatori dei diritti umani, accrescendo inoltre la propria legittimità internazionale. Tuttavia, come aggiunge lo stesso professor Hildebrandt, garantire i diritti alle coppie omolesbiche è un processo che non può e non deve partire "dall'alto al basso", bensì dovrebbe seguire una direzione contraria.⁸⁸

È proprio all'interno di questa cornice - che vede la "Generazione Q" e in particolare il regista Fan Popo, guidare un attivismo che parte dal basso- che si posiziona il cortometraggio definito una "pietra miliare"⁸⁹ all'interno del cinema documentarista cinese Queer: *New Beijing*, *New Marriage*. Quest'ultimo racconta la storia di due coppie omolesbiche, identificate all'interno del documentario con i nomi "Sposa A", "Sposa B", "Sposo A" e "Sposo B", che compiono il loro percorso verso l'altare il 14 febbraio del 2009, giorno di San Valentino. All'inizio del documentario vengono rappresentati all'interno di una stanza dove, insieme ad altri amici e parenti, le coppie sono intente a truccarsi e vestirsi.

⁸⁷ *Ivi*

⁸⁸ Hildebrandt, «Same-sex marriage in China? The strategic promulgation of a progressive policy and its impact on LGBT activism».

⁸⁹ Grace Xia, «New Beijing, New Marriage: A Milestone Film in China's LGBTQ Movement», Actipedia, 9 febbraio 2015, <https://actipedia.org/project/new-beijing-new-marriage-milestone-film-china%E2%80%99s-lgbtq-movement>.



Figura 9: lato superiore sposa B, segue sposo A, entrambi intenti nel farsi truccare. Fonte: Documentario New Beijing, New Marriage.

La scena si sposta, in un secondo momento, su un taxi dove gli sposi esprimono le loro preoccupazioni per il servizio fotografico che si svolgerà di lì a poco nella famosa strada Qianmen (qián mén dà jiē 前门大街), situata nel cuore di Pechino. Le inquietudini degli sposi derivano dal fatto che la strada Qianmen, essendo ricca di bar, negozi, alimentari e altri locali, attira l'attenzione di tutti, da residenti a turisti. Durante il servizio fotografico, difatti, molti individui si sono fermati a guardare la scena di entrambe le coppie di sposi che si scambiavano effusioni in pubblico. Nell'ultima parte il soggetto del documentario si sposta, concentrandosi piuttosto sul pubblico che sugli sposi; i registi presentano allora delle domande, agli spettatori che stavano assistendo al servizio fotografico, sull'approvazione dei matrimoni omosessuali in Cina e su quanto i soggetti intervistati si trovino più o meno d'accordo. Il documentario si conclude con un inno all'amore:

People should be born equal. Love should not have any boundaries. We are gays and lesbians. We hope to have love and people's blessings. We hope to have our relations and marriages recognized by law. Please support all the people in love. Please support the campaign for social equality organized by gays and lesbians in China.⁹⁰

Hongwei Bao, in un suo articolo, ci fa notare che l'evento documentato venne successivamente pubblicizzato attraverso diverse piattaforme online. Difatti, pochi giorni dopo sono iniziati ad emergere svariati articoli che documentavano l'accaduto sulle principali testate della Cina continentale e non, tra cui il New Beijing Daily (xīn jīng bào 新京报), il Southern Metropolis Weekly (nándū zhōukān 南都周刊), il China Times (zhōngguó shíbào 中国时报), il Wen Hui Pao di Hong Kong e il quotidiano inglese China Daily, cosicché tutti riconobbero l'importanza del matrimonio come un accaduto fondamentale all'interno della storia dell'attivismo Queer cinese.⁹¹ Dopo poco si è tuttavia appreso che l'evento era stato orchestrato da un'organizzazione non governativa di nome Tongyu (通语), che letteralmente si tradurrebbe come "lingua comune", il cui obiettivo è incrementare la consapevolezza circa le questioni Queer in Cina.⁹²

⁹⁰ Citazione finale del documentario *New Beijing, New Marriage*.

⁹¹ Hongwei Bao, «"New Beijing, New Marriage": Performing a same-sex wedding in central Beijing.», in *Queer China: lesbian and gay literature and visual culture under postsocialism*, Literary cultures of the global south (London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020), p. 111.

⁹² Bao, «Performing Queer at the Theatre- Documentary Convergence: Mediated Queer Activism in Contemporary China», p. 945.



Figura 10: Bride A che conversa con un'altra volontaria mentre si prepara all'evento. Fonte: documentario *New Beijing, New Marriage*.

Le coppie non erano quindi giovani neo sposi, bensì volontari che si sono prestati a performare un matrimonio in una delle strade più frequentate di Pechino. La questione dell'atto performativo, come ci suggerisce nuovamente Hongwei Bao, sembra infatti un elemento principale all'interno di questo evento. Se si provasse a riscrivere la trama tenendo in mente che l'evento era un atto orchestrato si noterebbero svariati punti in comune con la preparazione che si compie prima di salire su un palcoscenico; nella prima scena, ad esempio, dove le due coppie si stanno preparando per il servizio fotografico, alcuni volontari aiutano gli sposi e le spose a truccarsi, mentre altri sono intenti a preparare le rose da regalare al pubblico in strada. Questa sinfonia di movimenti e di scambi di sguardi complici, di coloro che di lì a poco avrebbero provato a riscrivere un pezzo di storia attraverso il proprio corpo, da un lato ricorda la stessa preparazione di costumi e trucchi che mettono in atto le cosiddette 反穿 (fǎn chuān), ossia le *Drag Queen* che riprende Fan Popo nel documentario *Be a Woman*, che illustrerò nella sezione successiva di questo elaborato, ma anche lontanamente la preparazione psicologica che utilizza l'attrice della *Venere in Pelliccia* di Roman Polanski per immedesimarsi nel personaggio di Vanda. Come quest'ultima, i volontari devono immergersi nella performance che stanno mettendo in atto per rendere l'atto il più realistico possibile. In questo modo,

attraverso il linguaggio, i gesti e la natura corporale che vede il soggetto occupare uno spazio politico che prima negava la sua legittimità, affiorano finalmente le identità Queer. Difatti, come mette in risalto Hongwei Bao, gli individui, in questo caso i volontari, che agiscono all'interno del documentario e mettono in atto determinati scenari o impersonano determinati ruoli, altro non fanno se non trasformare in tangibile ciò che prima era considerato un mero concetto astratto (ossia l'omosessualità).⁹³ Come ci fanno notare il professor Chris Berry e la professoressa Mary Farquhar, la compresenza di teatro e cinema non è tuttavia una pratica sconosciuta in Cina. Difatti, il cinema, emerso in Cina tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, veniva inizialmente definito “gioco d'ombre” (yǐng xì 影戏) come il tradizionale spettacolo teatrale di “gioco d'ombre” che intratteneva il pubblico cinese durante l'epoca imperiale. Successivamente, durante il periodo Repubblicano (1911-1949), il cinema si è sempre più legato alla performance teatrale, divenendo un mezzo di espressione utile a registi e artisti.⁹⁴ Teatro, cinema, internet e la compresenza di altre industrie mediatiche, quali ad esempio i social media, si traduce in quello che l'autore Robert Jenkins definisce “cultura della convergenza” ossia l'insieme di strumenti mediatici che fa sì che il messaggio che si vuole far passare risulti amplificato:

By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who would go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they wanted.⁹⁵

⁹³ Bao, «“New Beijing, New Marriage”: Performing a same-sex wedding in central Beijing.», p. 116.

⁹⁴ Chris Berry e Mary Farquhar, «Operatic Modes», in *China on Screen, Cinema and Nation* (Columbia University Press, 2006), 47–74, <http://www.jstor.org/stable/10.7312/berr13706.8>.

⁹⁵ Henry Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006), p. 16.

L'attivismo messo in atto da Fan Popo e David Zheng, co-direttore di *New Beijing, New Marriage*, dove coesistono performance teatrale e cinema documentarista, è quindi uno dei modi più efficaci visti fino ad ora per far emergere le identità Queer in Cina continentale. Questo perché, secondo Hongwei Bao, teatro e cinema non solo corrispondono ad un tipo di attivismo considerato più "culturale" e meno "politico" rispetto ad atti performativi quali la marcia del Pride e quindi visto come meno suscettibile a censura da parte del governo, ma anche perché la compresenza delle due amplifica la nozione di autenticità dell'atto in sé: non importa se i due volontari sono davvero promessi sposi o se ciò che viene ripreso sia più o meno veritiero, ciò che interessa è che l'evento attragga visibilità, che l'atto performativo venga interpretato come un vero e proprio "coming out".⁹⁶ La domanda che sorge ora spontanea è: come reagisce lo spettatore a questo atto performativo? E di nuovo: Quanto è considerato fondamentale il riconoscimento dell'opinione pubblica per modellare l'identità Queer?

La risposta ci viene forse fornita in un articolo del professor Luke Robinson dal titolo "Chinese Documentary as Public Culture", in una sezione dove spiega le differenze che distinguono i primi documentari della "Generazione Q" dai successivi. L'autore afferma che la prima differenza si può notare in un modello di ripresa meno sperimentale; difatti, mentre i primi documentaristi, quali ad esempio Cui Zi'en, si erano formati in scuole di cinema e avevano da subito preso in mano la cinepresa digitale, altri sono considerati più autodidatti. Fan Popo, ad esempio, sebbene si fosse formato alla Beijing Film Academy, ha iniziato a praticare solo dopo la laurea, quando riuscì a permettersi di acquistare una cinepresa.⁹⁷ Questo atteggiamento si rivede nel modo in cui i documentaristi trattano la nozione di finzione all'interno dei prodotti che portano in scena e di come questi prodotti si rapportano poi con lo

⁹⁶ Bao, «Performing Queer at the Theatre- Documentary Convergence: Mediated Queer Activism in Contemporary China», p. 949.

⁹⁷ Collet, «Getting behind the Camera».

spettatore. Risulta ad esempio chiaro che la mancata autenticità nel costruire la trama del primo documentario di Cui Zi'en, *Night Scene*, è un meccanismo voluto per proteggere le identità dei soggetti; il risultato però potrebbe apparire ad un occhio meno allenato relativamente fuorviante, perché sembra confondere più che chiarire gli obiettivi che vuole conquistare la comunità Queer. Diverso è invece il caso di *New Beijing, New Marriage*, in cui viene adottato uno stile più realista che però non confonde in alcun modo lo spettatore, al quale risulta chiaro che ciò che viene riportato sullo schermo e ciò che viene rappresentato in strada non è altro che la verità: due persone dello stesso sesso si stanno sposando e lo stanno facendo in pubblico. La prima nozione identifica i soggetti, la seconda identifica invece lo spazio che occupano ed è attraverso il pubblico che acquisiscono *agency*, sarà il riconoscimento delle diverse identità da parte del pubblico che farà sì che queste vengano successivamente rappresentate come gli spetta. Difatti, seguendo il succitato schema, la seconda nozione che distingue i primi documentari Queer dai successivi è quella dello spazio che occupano gli attori. In *Night Scene* vi è un movimento non lineare, che alterna interno ed esterno a seconda di quello che vogliono esprimere i soggetti, se considerato dal regista più intimo sarà realizzato all'interno, se considerato invece più performativo, verrà ripreso all'esterno. In *New Beijing, New Marriage* invece, Luke Robinson nota che il movimento della cinepresa inizia all'interno, in uno spazio privato, quello della stanza dove si stanno truccando e preparando le due coppie di sposi, poi si sposta in uno spazio semi-privato, quello del taxi dove vengono ripresi solo gli sposi che mostrano le loro preoccupazioni nei confronti dell'impatto che l'evento potrebbe avere con il pubblico, per concludersi in uno spazio collettivo, quello del centro della strada Qianmen. Questo movimento si carica di valore simbolico nel momento in cui raggiunge lo spazio collettivo perché i registi stessi smettono di riprendere gli sposi e si concentrano nel porre delle domande agli spettatori. Il fatto di rivolgere le domande agli spettatori da dietro la telecamera non solo fa sì che l'identità dei registi sia in linea con quella della coppia di sposi, ma inoltre implica un quarto tipo di

movimento: ciò che prima veniva considerato un argomento *inter nos*, quindi solo appartenente alla comunità Queer, raggiunge uno spazio ancor più universale, in cui il pubblico diverrà solo allora parte della stessa performance. È proprio quest'ultimo connotato che differenzia principalmente i primi prodotti Queer dai successivi: la compresenza di così tante soggettività che modellano la narrazione attorno ai matrimoni omosessuali proprio nell'istante della ripresa. Il documentario si conclude con una serie di istantanee che raffigurano diversi matrimoni omosessuali in altri paesi, quest'ultima caratteristica avvalorata la tesi che il pubblico che conferisce *agency* ai soggetti ripresi non sarà solamente un pubblico locale, bensì cosmopolita. Proprio nell'esatto momento in cui si conclude il documentario sembra quasi di sentir risuonare le parole che Jean Paul Sartre riporta nella sua biografia "The Words", con l'unica differenza che l'identità di quest'ultimo affiora nel momento della scrittura, mentre l'identità della comunità omosessuale troverà la sua piena realizzazione solo nell'atto performativo:

I was beginning to find myself. I was almost nothing, at most an activity without content, but that was all that was needed. I was escaping from play-acting. I was not yet working, but I had already stopped playing. The liar was finding his truth in the elaboration of his lies. I was born of writing. Before that, there was only a play of mirrors. With my first novel I knew that a child had got into the hall of mirrors. By writing I was existing.⁹⁸

Nel 2016, solo un anno dopo che Fan Popo aveva vinto la causa contro la SAPRFT, vengono emanate ulteriori linee guida relative alla fruizione dei contenuti a tema omosessuale in Cina continentale. In queste ultime viene vietato qualsiasi prodotto mediatico che raffiguri "prostituzione, stupro e altri comportamenti considerati sgradevoli", si vieta altresì di rappresentare "comportamenti sessuali anomali, quali ad esempio incesto, omosessualità, abuso

⁹⁸ Jean-Paul Sartre, *The Words: The Autobiography of Jean Paul Sartre* (New York: George Braziller, 1964), p. 79.

sessuale e violenza sessuale”⁹⁹. In questo modo i documentaristi Queer in Cina continentale si ritrovarono in una situazione alquanto sfavorevole, non solo per la censura esercitata sui loro prodotti e quindi la conseguente impossibilità di fruizione, bensì anche perché l’emendamento del 2016 impedisce ai documentaristi Queer di potersi avvalere di fondi pubblici per la realizzazione delle opere. Lo stesso Fan Popo considera la mancanza delle risorse finanziarie come uno dei principali problemi che devono affrontare i documentaristi Queer in Cina continentale. Di conseguenza, i prodotti vengono sponsorizzati da finanziamenti internazionali, il documentario di Cui Zi’en *Queer China ‘Comrade’ China* ad esempio, così come i primi prodotti di Fan Popo, sono stati finanziati dalla Ford Foundation, organizzazione sita a New York il cui obiettivo è portare avanti iniziative filantropiche.¹⁰⁰

Vorrei concludere questa sezione portando all’attenzione la condizione dei matrimoni omosessuali in Cina in seguito all’uscita del documentario. Il 17 maggio del 2019 a Taiwan vengono legalizzate le unioni civili tra persone dello stesso sesso¹⁰¹, diventando il primo paese a legalizzare il matrimonio omosessuale in Asia.¹⁰² Lo stesso non si può affermare della Cina continentale dove invece la questione rimane ancora irrisolta. Difatti, sebbene da un lato l’omosessualità non sia vietata dalla legge, non vi era fino ad allora, alcun tipo di diritto che proteggesse gli interessi delle coppie omosessuali. Il 13 aprile del 2016 un caso ha scosso l’opinione pubblica: due ragazzi, Sun Wenlin e Hu Mingliang, durante il giorno del loro

⁹⁹ Zhang Shutong 张舒彤 e Wu Guoping 吴国平, «Tongxinglian qunti yi ding jianhu de falu shiyong wenti tan zhe» 同性恋群体意定监护的法律适用问题探析 (Un’analisi dell’applicazione della legge sulla tutela volontaria per i soggetti omosessuali), in *Aixia Faxue*, 2019, 2, pp. 70–77.

¹⁰⁰ Gareth Shaw e Xiaoling Zhang, «Cyberspace and Gay Rights in a Digital China: Queer Documentary Filmmaking under State Censorship», *China Information* 32, fasc. 2 (luglio 2018): 270–92, <https://doi.org/10.1177/0920203X17734134>.

¹⁰¹ Lu Jiahong 吕嘉鸿 e Li Zongxian 宗宪李, «同性婚姻: 台湾通过亚洲首部专法 同志结婚登记亮绿灯» (Matrimonio omosessuale: Taiwan è la prima in Asia ad approvare le unioni civili), *BBC News Zhongwen*, 17 maggio 2019, <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-48306662>.

¹⁰² Federico Boni, «Taiwan, il matrimonio egualitario sarà legge dal 24 maggio: oltre 4.000 coppie pronte a sposarsi - Gay.it», *Gay.it: Make it as you like*, 24 aprile 2019, <https://www.gay.it/taiwan-matrimonio-egualitario-legge>.

anniversario si sono recati in municipio a registrare la loro intenzione di unirsi in un'unione civile. Tuttavia, le autorità hanno rifiutato la richiesta della coppia di far riconoscere la loro relazione, negandogli altresì di unirsi nel matrimonio. Sun Wenlin decide allora di intraprendere un'azione legale contro le misure applicate nei loro confronti e questo porterà il caso della giovane coppia, primo nel suo genere in Cina continentale, a essere esaminato a gennaio dello stesso anno in un tribunale di Changsha. Il caso si concluse con l'archiviazione, fu negato alla coppia di sposarsi, ma la loro resilienza gli ha dato modo di continuare a lottare per il diritto al matrimonio.¹⁰³ La comunità Queer della Cina continentale riuscirà a intravedere un barlume di luce solo nel 2017 quando all'interno dei principi generali del diritto civile cinese (mínfǎ zǒngzé 民法总则) viene estesa la tutela volontaria (jiān hù 监护), legge fino ad allora riservata agli individui di età superiore ai sessant'anni, a tutti i soggetti che abbiano compiuto il diciottesimo anno di età. Gli accordi di tutela implementati in Cina garantiscono *de iure* alcuni degli stessi diritti che vengono conferiti nel momento dell'unione matrimoniale, quali ad esempio i diritti di successione, il diritto di visita e di assistenza nel caso in cui uno dei partner si trovi ricoverato in ospedale e altri.¹⁰⁴ Nel 2019, il diritto di tutela di persone dello stesso sesso viene finalmente implementato anche nella capitale della Cina continentale, difatti la stessa legge era già stata approvata precedentemente nell'Hubei, nella municipalità di Shanghai ed in altre province.¹⁰⁵ In conclusione, seppur la tutela può essere considerata solo un primo passo verso la conquista del matrimonio omosessuale, documentaristi e attivisti continuano a lottare per far sì che un giorno i diritti di tutte le coppie omosessuali in Cina continentale vengano riconosciuti appieno.

¹⁰³Tom Phillips, «China Court Refuses to Allow Gay Marriage in Landmark Case», *The Guardian*, 13 aprile 2016, sez. World news, <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/13/china-court-refuse-gay-marriage-landmark-case>.

¹⁰⁴Zhang Shutong 张舒彤 e Wu Guoping 吴国平, «Tongxinglian qunti yi ding jianhu de falu shiyong wenti tan zhe» 同性恋群体意定监护的法律适用问题探析 (Un'analisi dell'applicazione della legge sulla tutela volontaria per i soggetti omosessuali), in *Aixia Faxue*, 2019, 2, pp. 70–77.

¹⁰⁵ Tom Phillips, «China Court Refuses to Allow Gay Marriage in Landmark Case», *The Guardian*, 13 aprile 2016, sez. World news, <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/13/china-court-refuse-gay-marriage-landmark-case>.

2.3.2 Be a Woman

Nel 2008 Fan Popo venne contattato dal proprietario del Chun'ai Bar, un locale che si trova nella città di Nanning situata a sud della Cina, per realizzare uno spot il cui obiettivo iniziale era quello di celebrare il quarto anniversario di apertura del locale e pubblicizzare le performance e le attività che vi venivano svolte.¹⁰⁶ Il Chun'ai bar, anche detto il bar "Solo Amore", offre al proprio pubblico delle prestazioni che sfidano la convinzione eteronormativa¹⁰⁷ riecheggiante nella società cinese contemporanea: le performance di drag queen. Difatti, il Chun'ai Bar è rinomato soprattutto perché ospita una delle più grandi comunità di drag queen di tutta la Cina continentale.¹⁰⁸

Tuttavia, il progetto sembra cambiare direzione nel 2008, dopo uno scambio di idee che Fan Popo ha, durante la proiezione di un film a tema transessuale, con uno spettatore. In un'intervista, rilasciata successivamente a "E- International Relation", nel 2015, il regista racconta che, conclusa la proiezione, uno spettatore, rivolgendosi a lui, aveva pronunciato la seguente frase: "Transgender films aren't good for the gay's social image, we're normal and decent people. We shouldn't let others think we want to transform our sex or cross-dress."¹⁰⁹ Spiazzato, Fan Popo inizia a chiedersi perché lo stigma proprio delle comunità eteronormative, nonché omo/trans-escludenti, sia stato introiettato persino dalla comunità omosessuale, la quale dovrebbe includere e non annichilire coloro che sono già ampiamente emarginati. Fan Popo risponde quindi allo spettatore con una domanda: "Do you know that the way other people think

¹⁰⁶ Hongwei Bao, «Be a Woman: Performing Gender, Destabilising Identity», in *The Sage handbook of global sexualities*, a c. di Zowie Davy et al., 1st ed (Thousand Oaks: SAGE Inc, 2020), 950-53.

¹⁰⁷ Convinzione che presuppone che l'etero sessualità sia l'unico orientamento sessuale valido per la società.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Huili Meng e Caroline Cottet, «Interview - Popo Fan», *E-International Relations* (blog), 20 agosto 2015, <https://www.e-ir.info/2015/08/20/interview-popo-fan/>.

about homosexuality is similar to the attitude that you are having towards the transgender group?”¹¹⁰. Fu allora che il regista iniziò a riflettere sul concetto di “comunità Queer” e di come andasse decostruita l’idea secondo cui solo alcuni individui possono considerarsi appartenenti ad una comunità, mentre coloro che non hanno i requisiti identitari necessari, forse perché non possiedono ancora strumenti per autodefinirsi o semplicemente perché non vogliono, vanno esclusi:

We’re working together from the same common starting point: we are against inequality, and we are working for a greater freedom. It’s also the reason and motivation for me to stay in the LGBT society and to participate in so many activities.¹¹¹

Il regista si rese allora conto di quanto fosse necessario includere all’interno della sua produzione un documentario che presentasse la prospettiva della comunità di drag queen nel contesto della Cina continentale. Fan Popo si ritrovò così ad affiancare durante tre anni (2008-2011), quattro delle tante drag queen che popolavano il bar “Solo Amore” rappresentando la loro quotidianità dentro e fuori il palcoscenico.

Prima di analizzare in modo dettagliato le individualità che ha scelto di rappresentare Fan Popo nel suo documentario *Be a Woman*, è necessario fare una premessa sull’individualità che incarnano le performer drag, sia nel contesto americano che in quello cinese. Come illustra Jim Daems nel suo libro “The makeup of RuPaul’s Drag Race: Essays on the Queen of Reality Shows”, le identità drag appaiono controverse non solo ad un pubblico cisessuale¹¹², bensì anche, a coloro che appartengono alla stessa comunità LGBTQIA+; questo perché le individualità che incarnano le performer drag sono multiple e fluide e questo fa sì che spesso

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Coloro che si identificano con il genere di nascita. Meglio noto con l’accezione inglese “cisgender”.

non possano, e non vogliano, essere incluse in una categorizzazione binaria: uomini omosessuali o eterosessuali che interpretano personaggi femminili e donne transessuali (nán kuà nǚ 男跨女), nate in corpi maschili ma sicure della loro natura femminile. Tuttavia, a differenza delle persone transgender, le drag queen non cercano di adattarsi a determinate norme di genere, bensì le sfidano per creare un personaggio stravagante, il cui obiettivo è performare.¹¹³ A questo proposito, la preparazione alla performance diventa della medesima importanza della performance stessa: costumi, trucco e pettinature vanno a costruire un personaggio eclettico dall'atteggiamento estroverso e socievole, come d'altronde le definisce Fan Popo stesso.¹¹⁴

L'opera cinese possiede una lunga tradizione di travestimento teatrale. Durante la dinastia Yuan (1271-1368), anche conosciuta come "l'epoca d'oro" della storia del teatro cinese, attrici donne impersonavano sovente ruoli maschili. Ma sarà soltanto durante l'epoca Qing (1644-1911) che, in concomitanza con la nascita dell'Opera di Pechino (jīng jù 京剧), emergerà la figura del *dan* (旦), ossia attori uomini che rappresentavano ruoli femminili.¹¹⁵ L'imperatore Kangxi (1654-1722) fu il primo a proibire la partecipazione delle donne agli atti performativi, sia non solo in qualità di attrici, ma anche in qualità di spettatrici.¹¹⁶ Il tradizionale personaggio del *dan* raggiunse il suo picco di popolarità durante i primi decenni del XX secolo, culminando con le figure dei "quattro grandi *dan*", ossia i quattro più celebri artisti dell'Opera di Pechino, ricordati non solo per le loro performance raffinate, ma anche per aver contribuito a modernizzare i costumi, i trucchi e la scenografia stessa. La figura del *dan* scompare gradualmente durante la seconda invasione giapponese, non ricomparendo mai nella sua forma originaria nemmeno dopo la fine del periodo maoista.

¹¹³ Jim Daems, a c. di, *The makeup of RuPaul's Drag Race: essays on the queen of reality shows* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014), 15-20.

¹¹⁴ Meng e Cottet, «Interview - Popo Fan».

¹¹⁵ Siuleung Li, *Cross-dressing in Chinese opera* (Hong Kong: Hong Kong Univ. Press, 2003), 2-10.

¹¹⁶ Ivi, p.45.

Fan Popo ci fa notare che in epoca contemporanea, circa dal 2001 al 2005, vi fu la tendenza dei documentaristi “underground” a concentrarsi sulla ripresa di soggetti quali le drag queen. Questo avvenne per due motivi: il primo perché all’epoca vi erano pochissimi omosessuali che avevano compiuto il “coming out” e risultava quindi arduo ricercare individui disposti ad essere ripresi, per il timore di essere scoperti dalle loro famiglie. Il secondo motivo invece ha a che vedere con le caratteristiche proprie delle drag queen: loro difatti, indossando vestiti appariscenti e un trucco sgargiante, non temono di essere riconosciute, né tantomeno di essere riprese, dato che vogliono autodefinirsi tramite la performance stessa. Merita altresì di essere citata la prospettiva che fornisce Bao Hongwei nel suo articolo “Be a Woman: performing gender, destabilising identity”, secondo cui vi è un ulteriore motivo perché i registi “underground” scelsero di rappresentare le drag queen nei loro primi prodotti a tema Queer: la spettacolarizzazione del corpo sessualmente non conforme. Difatti, dai loro prodotti si evinceva una chiara propensione al voyeurismo, che tendeva a rappresentare il corpo del soggetto ripreso in modo esotico ed erotico, risultando quindi estremamente fuorviante e rendendo il corpo drag e transessuale oggetto di consumo maschile eteronormativo a tutti gli effetti.¹¹⁷ Cito tra tutti i prodotti il documentario breve di Zhang Yuan *Miss Jinxing* (Jīnxīng xiǎo jiě 金星小姐, 2000), dove la protagonista Jin Xing, famosa attrice e ballerina, viene spettacolarizzata tramite la descrizione di atti prettamente corporei, come la conferma chirurgica del genere¹¹⁸, che non riguardano affatto la maniera in cui l’attrice avrebbe voluto definirsi, ossia solo tramite il proprio percorso lavorativo.

A differenza di registi appartenenti ad una generazione precedente, Fan Popo non ha cercato in alcun modo di spettacolizzare la figura delle drag queen. Difatti, *Be a Woman*, sul modello del documentario di Cui Zi’en, *Night Scene*, ampiamente illustrato nella sezione

¹¹⁷ Bao, «Be a Woman: Performing Gender, Destabilising Identity».

¹¹⁸ Procedura chirurgica che allinea i caratteri corporei e sessuali di un individuo al genere con cui sceglie di identificarsi.

precedente, non fa altro che documentare la vita delle drag queen, mettendo in risalto le gioie e i dolori che può provare un individuo comune, senza mai concentrarsi sulle caratteristiche corporee del soggetto ripreso. A questo proposito, all'interno del documentario vengono illustrate cinque storie diverse di drag queen, ognuna delle quali viene preceduta da un'istantanea che riassume in una frase il modo in cui il regista decide di descriverle. Ziqi ad esempio, prima protagonista del documentario, viene descritta come una persona di “estrema grazia con una vita amorosa alquanto difficile”.



Figura 11: A sinistra, l'istantanea che precede l'inizio del racconto della prima drag queen, a seguire Ziqi durante una sua performance.

La sua storia, tra le cinque che vengono raccontate, ha suscitato il mio interesse per il modo in cui il regista ha deciso di presentarla. Mentre Fan Popo la inquadra in primo piano, Ziqi racconta in breve la storia della sua vita. È nata nel Guangxi e sin da quando era piccola i suoi genitori le fecero studiare arte, sperando che il suo talento artistico le avrebbe portato fortuna nella vita lavorativa. Tuttavia, è solo da adolescente che scoprirà il mondo delle drag queen e deciderà poi di unirvisi. Da allora la sua giornata ruota tutta attorno alla performance che metterà in scena la sera stessa: dalla preparazione psicologica che deve affrontare per tentare di combattere l'ansia da prestazione - che afferma essere stata un problema nei primi

anni- passando per la complessa preparazione del trucco, che ha perfezionato con il passare del tempo, e la scelta dell'abito, che cambia diverse volte durante la stessa serata, fino ad arrivare all'appagamento che la investe solo quando riesce a coinvolgere il pubblico e a fargli apprezzare la performance. Mentre Ziqi racconta la sua storia, sullo schermo vengono intervallate sequenze della sua vita quotidiana, come la spesa o la cucina, a mezzi primi piani di atti performativi che alternano canto, recitazione, ballo, e altri tipi di performance che coinvolgono direttamente il pubblico in scene comiche, spesso a sfondo sessuale. Il ritmo delle sequenze viene interrotto da un altro primo piano che vede Ziqi confessarsi con il regista circa la sua fallimentare vita amorosa: il suo primo amore è stato un compagno di classe, non attratto dagli uomini ma che la identificava come donna, e quindi decise di intraprendere una relazione con lei. Rimasero insieme per molti anni, fino a che lui non decise di lasciarlo per una ragazza. A quel punto Ziqi si rese conto che non poteva competere; con il volto rivolto verso la camera afferma di essere consapevole che, seppur il suo sesso di nascita è evidentemente maschile, la sua natura è femminile, ma non sente di voler intraprendere il percorso di transizione. Eppure, continua a ricercare la felicità e qualcuno con cui condividerla. Dopo essersi messa a nudo davanti alla cinepresa, la scena che segue la rappresenta sul palcoscenico durante una sua performance; le sequenze che sceglie di alternare il regista non sono a mio parere casuali, bensì vogliono mettere in risalto l'ordinarietà della vita delle drag queen, non poi così lontana dalla routine di qualsiasi individuo e sottolineano tuttavia come anche all'interno di una stessa routine si possa celare una tenace resilienza:

Al di fuori di questo palcoscenico la maggior parte di noi non sono altro che semplici ragazzi, mentre quando indossiamo i costumi e saliamo sul palco diventiamo drag queen: è lo sdoppiamento dell'individuo che rende questa professione così affascinante.¹¹⁹

¹¹⁹ Citazione del documentario *Be a Woman*.



Figura 12: Ziqi durante l'intervista con Fan Popo.

La seconda storia che ho deciso di presentare all'interno di questo elaborato è quella di Lijun per il modo in cui quest'ultimo tratta la nozione di comunità drag. Lijun è stata una delle prime drag queen ad arrivare al bar "Solo Amore" nel 2007; viene infatti definita nell'istantanea che precede l'inizio del suo racconto una "presidente che lavora sodo, dal grande senso di lealtà". Lijun rivela alla cinepresa che quando il bar aprì quasi nessuna drag queen possedeva una formazione in arti performative; eppure la voglia di creare una comunità drag le ha spinte ad osservare performance di professioniste, a cercare le migliori ispirazioni per i loro costumi, dalla Thailandia in particolare e anche da altri paesi, a studiare le preferenze del pubblico e, soprattutto, a trovare un filo rosso che lo legasse con la nascente comunità: l'amore per la bellezza.



Figura 13: Lijun mentre racconta la sua esperienza nella comunità drag del Chun'ai bar, sullo sfondo diverse performance di Lijun.

Lijun, durante il suo racconto, spiega che la comunità drag del bar Chun'ai è composta non solo dalle drag queen stesse, ma anche da tutti coloro che cooperano alla realizzazione del materiale di scena, da chi si occupa di disegnare e cucire i costumi, a chi si presta per creare e tenere ordinate le parrucche: l'aiuto reciproco e la natura collettiva della comunità fanno sì che ognuno possa sentirsi accolto, e che ogni individuo venga considerato alla pari, a prescindere dalla sua esperienza e dalla sua provenienza. Lijun ad esempio, pur essendo una drag veterana, si occupa ugualmente di dispensare consigli alle neo-drag, spingendole a esibirsi in altri locali per condividere la bellezza delle loro performance con un pubblico diverso e confrontarsi con diverse individualità che posseggono la loro stessa natura fluida; questo spesso non veniva accettato all'interno di altre comunità drag dell'epoca, forse per la paura di essere giudicate e insultate dal pubblico. Infine, la nozione di comunità drag che presenta Lijun è alquanto rivoluzionaria per l'epoca: secondo lei le drag queen che popolano il Chun'ai bar superano la

percezione del genere, superano la categorizzazione binaria e si includono in una realtà che cercano di modellare loro stesse. Da questa descrizione e dalla prospettiva che ci viene fornita da Fan Popo tramite il suo documentario sembra di sentir riecheggiare la questione dell'identità nelle parole di Vitangelo Moscarda, protagonista del romanzo di Pirandello "Uno, nessuno e centomila":

E ci deve sembrare per forza che gli altri hanno sbagliato; che una data forma, un dato atto non è questo e non è così. Ma inevitabilmente, poco dopo, se ci spostiamo d'un punto, ci accorgiamo che abbiamo sbagliato anche noi, e che non è questo e non è così; sicché alla fine siamo costretti a riconoscere che non sarà mai né questo né così in nessun modo stabile e sicuro; ma ora in un modo ora in un altro, che tutti a un certo punto ci parranno sbagliati, o tutti veri, che è lo stesso; perché una realtà non ci fu data e non c'è ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile.¹²⁰

2.3.3 "Coming out"

Dal 2009 al 2016 il regista Fan Popo ha prodotto quello che Bao Hongwei definisce la "trilogia del coming out"¹²¹, che contiene al suo interno *Chinese closet* (2009), *Mama Rainbow* (2012) e *Papa Rainbow* (2016). In questa sezione dell'elaborato ho scelto di analizzare solo gli ultimi due documentari perché offrono una prospettiva alquanto singolare e finora non trattata: in che modo viene percepito e conseguentemente affrontato il coming out da parte delle famiglie in Cina continentale, suddividendo il punto di vista materno da quello paterno.

¹²⁰ Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 5. ed. [i.e. printing], I grandi libri Garzanti 515 (Milano: Garzanti, 2003), p. 52.

¹²¹ Hongwei Bao, «Papa Rainbow: The Secret to inter-generational understanding», in *The Sage handbook of global sexualities*, a c. di Zowie Davy et al., 1st ed (Thousand Oaks: SAGE Inc, 2020), 960–63.

Secondo un'indagine svolta nel 2020 dal centro nazionale di ricerca clinica sui disturbi mentali del "Second Xiangya Hospital of Central South University" (zhōngnán dàxué xiāngyǎ yīxuéyuàn 中南大学湘雅医学院), è emerso che il luogo in cui i membri della comunità LGBTQIA+ subiscono maggiore pressione è proprio all'interno della famiglia. La ricerca, dal titolo "Mapping out a spectrum of the Chinese public's discrimination toward the LGBT community: results from a national survey" è la prima¹²², in Cina continentale, ad analizzare in gruppi separati le diverse esperienze di discriminazione che subiscono gay, lesbiche, bisessuali e transessuali in diversi contesti, quali: famiglia, media, servizio sanitario, comunità religiose, scuole, servizi sociali e posto di lavoro. Hanno preso parte allo studio 29.125 persone, suddivise in 31 province e regioni autonome; all'interno del campione, meno della metà degli omosessuali aveva confessato il proprio orientamento ai familiari;¹²³ per quanto invece concerne bisessuali, transessuali e lesbiche, le percentuali sembrano leggermente più elevate. Rimane tuttavia una questione stigmatizzata che necessita di essere decostruita prima di essere compresa e affrontata, sia dal punto di vista collettivo che da quello familiare.¹²⁴ Secondo la terapeuta Hua Boya all'interno del contesto della Cina continentale, lo stigma sociale fa sì che gli individui determinino la propria posizione all'interno di un contesto culturale attraverso la rappresentazione collettiva, costituita da stereotipi. In questo modo, tutti e tutte coloro che non riescono, e spesso non vogliono, includersi in un canone fisso e prestabilito saranno, in gran parte dei casi, soggetti a discriminazione e isolamento.¹²⁵

¹²² Il primo studio fu in realtà svolto tra il 2014 e il 2017, ma non suddividendo le categorie LGBTQIA+, bensì le prendeva in esame tutte insieme, senza distinzioni.

¹²³ Wang, Yuanyuan, Zhishan Hu, Ke Peng, Joanne Rechdan, Yuan Yang, Lijuan Wu, Ying Xin, et al. «Mapping out a spectrum of the Chinese public's discrimination toward the LGBT community: results from a national survey». *BMC Public Health* 20, fasc. 1 (12 maggio 2020): 669. <https://doi.org/10.1186/s12889-020-08834-y>.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Boya Hua, Vickie F. Yang, e Karen Fredriksen Goldsen, «LGBT Older Adults at a Crossroads in Mainland China: The Intersections of Stigma, Cultural Values, and Structural Changes Within a Shifting Context», *The International Journal of Aging and Human Development* 88, fasc. 4 (giugno 2019): 440–56, <https://doi.org/10.1177/0091415019837614>.

Lo stigma è una nozione ampiamente introiettata dal popolo cinese, ereditata principalmente dai valori Confuciani. All'intero di questi ultimi è presente il rinomato concetto delle cinque virtù (wǔ cháng 五常) - benevolenza (rén 仁), giustizia (yì 义), correttezza (lǐ 理), saggezza (zhì 智) e integrità (xìn 信) - determinanti per stabilire la condotta ideale di ogni individuo- e delle cinque relazioni (wǔ lún 五伦) ossia le responsabilità e i doveri che guidano i rapporti, inevitabilmente gerarchici, che si creano tra governo e cittadini, tra genitori e figli, tra moglie e marito, tra fratelli e, infine, tra amici. L'eredità del Confucianesimo ha plasmato e continua a plasmare la società cinese, in diversi contesti, sia da un punto di vista politico e organizzativo che da un punto di vista sociale e relazionale.¹²⁶ All'interno di questa cornice, la comunità LGBT si ritrova sempre più annichilita, costretta a definirsi tramite valori che non le appartengono. Conseguenze del lascito del Confucianesimo includono: pietà filiale (xiào dào 孝道), responsabilità familiare (jiā tíng zé rèn 家庭责任 e perdita di reputazione (shī miàn zǐ 失面子). Per affrontare queste tre nozioni reputo che il modo più efficace sia avvalersi delle testimonianze vive che riporta Fan Popo nel suo primo documentario *Mama Rainbow*. Grazie anche al formato proposto delle interviste frontali, le madri si sentono più a proprio agio a confessare le loro iniziali preoccupazioni e ad intraprendere un percorso che possa aiutarle a comprendere che non deve esistere un'unica prospettiva stigmatizzata, ma plurimi punti di vista che abbattano la nozione di un unico modello da seguire.

¹²⁶ *Ibidem.*

2.3.4 Mama Rainbow

Mama Zhao è la prima a parlare, ha le lacrime agli occhi mentre si chiede come potrà mai confessare ai suoi amici e conoscenti che suo figlio è gay. Invidia le famiglie grandi con tanti nipoti e soffre al solo pensiero che non potrà mai averne uno.



Figura 14: Mama Zhao durante l'iniziale confessione. Fonte: documentario *Mama Rainbow*.

In una società di natura collettivista come quella cinese, la perdita di reputazione causata da un comportamento immorale, ossia non essere conformi all'eterosessualità, è considerata una vera e propria fonte di umiliazione.¹²⁷ Questo fa in modo che l'individuo si trovi ad affrontare una lotta interiore e che si allontani dalla propria famiglia. Ciò per evitare che il suo destino di immoralità ricada anche sui suoi genitori e, successivamente sul resto della comunità etero-cis normativa che lo/la circonda: il “diverso/a” e “deviante”, è considerato anche in grado di “contagiare” altre persone con la sua condotta immorale.¹²⁸ Inoltre, l'atto in sé di confessare la propria diversità sessuale e di genere viene percepito come un'azione egoista e individualista, che si contrappone agli interessi della collettività, perché non vede tutti cooperare per un

¹²⁷ Hua, Yang, e Goldsen, «LGBT Older Adults at a Crossroads in Mainland China».

¹²⁸ *Ibidem*.

obiettivo comune, ossia l'armonia sociale, bensì vede il singolo perseguire un obiettivo personale di cui la società non beneficia in alcun modo.¹²⁹

Mosca bianca all'interno del documentario *Mama Rainbow* è sicuramente Meiyi, la mamma di Zhang Yuexi, la quale ci racconta che inizialmente non pensava neanche potesse esistere altro orientamento sessuale oltre l'eterosessualità. Dopo aver appreso che esisteva una comunità omosessuale in "Occidente" pensò che fosse solamente una moda o una "fase di passaggio". Tuttavia quando sua figlia Zhang Yuexi iniziò a frequentare e a vivere con la compagna Dian Dian, si rese conto che il loro sentimento era sincero e puro e che condividevano molti interessi, dallo studio della lingua inglese, alla passione per la cucina. Tuttavia, Meiyi, spiega che presto i suoi vicini e i suoi colleghi iniziarono a parlarle alle spalle, chiedendole se la ragazza che vedevano con sua figlia - dati i suoi capelli corti ed il fatto che non indossasse vestitini colorati - fosse una semplice amica o fosse la sua fidanzata.



Figura 15: Meiyi che racconta a Fan Popo la sua esperienza con i vicini. Fonte: documentario *Mama Rainbow*.

¹²⁹ *Ibidem*.

Il fatto di non essere a conoscenza dello stigma che pervade la quotidianità della comunità LGBT ha generato, negli occhi di Meiyi, un processo inverso: invece di far allontanare la figlia da casa e obbligarla a separarsi dalla compagna, piuttosto che rimproverarla continuamente e cercare di convincerla ad avere una relazione eterosessuale e conforme ai desideri della società, Meiyi è stata salvata dalla sua ignoranza, che le ha permesso - come afferma lei stessa - di intraprendere un “percorso educativo” o meglio un “piacevole lavaggio del cervello”. Tramite questo processo è venuta a conoscenza delle variegate individualità che formano la comunità LGBTQIA+, nonché di eventi, quali per esempio i film festival Queer, dove ha empatizzato con la situazione di Zhang Yuexi, Dian Dian e altre donne lesbiche che ogni giorno sono costrette a subire una forte pressione per non obbedire ai valori morali imposti dalla società.

A Fuzhou vive invece Mama Xuan, madre di Zhang Lingxuan. Per quest’ultimo, l’opinione e il sostegno della famiglia contano molto e quando decise di rivelare la propria omosessualità, ricevette inizialmente un riscontro tutt’altro che positivo.



Figura 16: Zhang Lixuan che condivide alcuni dei riscontri iniziali ricevuti dalla famiglia.

Sua cugina, una delle prime persone con cui ha fatto “coming out”, lo incitò ad andare da uno psicologo per capire se fosse un problema che poteva essere curato; inoltre gli consigliò di non confessare nulla alla madre perché, avendo perso il suo secondo figlio da poco, non avrebbe retto il colpo di avere un figlio omosessuale, che non avrebbe potuto garantirle un nipote, una famiglia eterosessuale e una sicurezza economica. Questo atteggiamento è molto comune nella società cinese contemporanea e prende il nome di pietà filiale. Quest’ultima è una virtù che regola le relazioni genitori-figli e prevede la totale reverenza degli ultimi nei confronti dei primi, garantendo ai genitori le stesse cure e attenzioni impartite ai figli nel corso della loro vita.¹³⁰ Quindi, la virtù della pietà filiale implica che il figlio si senta moralmente obbligato a creare a sua volta una famiglia eterosessuale, per garantire la continuità del patrimonio familiare e il sostegno morale ed economico una volta che i genitori abbiano raggiunto l’anzianità.¹³¹

Tuttavia, Mama Xuan sembra non aver avuto la stessa reazione della cugina; quando Zhang Lingxuan fece coming out con lei, rivela alla telecamera che già ne era al corrente e afferma: “l’istinto materno non tradisce mai”. Dopo poco, suo figlio iniziò a frequentare Xiaoxiao, un ragazzo con cui presto sarebbe andato a convivere. Durante una visita a casa loro, lei si rese conto che il ragazzo “era aggraziato, gentile, educato e anche attraente”, così le iniziali preoccupazioni scomparvero. Tuttavia il meccanismo che ha portato Mama Xuan a supportare le scelte del figlio non è stato in alcun modo automatico. È frutto di un buon rapporto con Zhao Lingxuan e Xiaoxiao, ma soprattutto dell’associazione PFLAG (tóngxìngliàn qīnyǒu huì 同性恋亲友会)¹³², che frequentò nei primi mesi del 2012 e per cui organizzò delle conferenze in

¹³⁰ Charlotte Ikels, a c. di, *Filial piety: practice and discourse in contemporary East Asia* (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2004), pp. 106-127.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Acronimo dell’inglese *Parents, families and friends of lesbians and gays*.

diverse università, raccontando le ingiustizie che suo figlio aveva dovuto subire durante il suo percorso accademico, solo per il fatto di sentirsi appartenente alla comunità LGBT.

PFLAG non è altro che l'acronimo di "Parents, Families and Friends of Lesbians and Gays", un'organizzazione che si occupa di offrire sostegno alle famiglie e agli amici degli individui appartenenti alla comunità LGBT, tramite ausilio telefonico, pianificazione di eventi, quali ad esempio proiezioni di film a tema Queer, conferenze, dibattiti e altro.¹³³

L'associazione PFLAG nasce negli Stati Uniti nel 1973 grazie all'aiuto di diversi genitori che resero pubbliche le violenze perpetrate sul corpo dei propri figli omosessuali. Un caso in particolare scosse l'opinione pubblica e venne da allora ricordato come momento cruciale per la nascita dell'associazione. Era il 1972, un giovane ragazzo di nome Morty Manford si era recato all' "Inner circle" di New York, un incontro che riunisce politici, giornalisti, personalità televisive, per distribuire dei volantini a favore di Mike McConnell, un ragazzo a cui era stato promesso un lavoro da bibliotecario all'università del Minnesota, che poi gli era stato negato perché omosessuale. Inoltre, ritirata l'offerta di lavoro, sull'editoriale *Daily News* era apparso un articolo dal titolo "Any Old Jobs for Homos?", dove si leggeva: "Fairies, nances, swishes, fags, lezzes, call 'em what you please.". Durante la distribuzione dei volantini Morty venne picchiato duramente da alcuni partecipanti dell'incontro e nonostante la gravità delle ferite riportate, nessuno venne condannato:

I was beaten up by Michael May, the president of the firemen's union. The guy was a Golden Gloves boxing champion. He punched and kicked me. I didn't have any broken bones or internal

¹³³ «PFLAG China», PFLAG, consultato 25 giugno 2023, <https://pflag.org/about-us/>.

injuries, but it was a bad beating. I was on painkillers for a week. At the trial that followed, although everybody identified May as my assailant, he wasn't convicted.¹³⁴

Nel 1973, Jane Manford, madre di Morty, divenne attivista dei diritti LGBT e fondò la *PFLAG National*, prima associazione che accoglieva al suo interno tutti gli alleati della comunità omosessuale, tra cui genitori e amici. Negli anni che seguirono, sorsero diverse associazioni sul modello della *PFLAG National*, con programmi diversi, in linea al contesto dove veniva sviluppata l'organizzazione. Nel 2008 nacque a Guangzhou l'associazione "amici e parenti degli omosessuali"¹³⁵, che attualmente conta oltre cinquanta filiali sparse in diverse regioni e province autonome. Quest'ultima è considerata la prima e unica organizzazione in Cina continentale a occuparsi del sostegno psicologico di parenti e amici di individui che si riconoscono appartenenti alla comunità LGBT.¹³⁶

Tra i fondatori dell'associazione PFLAG Cina troviamo Ah-Qiang e Wu Youjian. Il primo è un ragazzo omosessuale, che dal 2003 al 2008 si è dedicato a collaborare con un'organizzazione sita in Cina continentale di cui non viene rivelato il nome, che si occupava principalmente di questioni relative all'infezione da AIDS/HIV. Dal 2011 ha intrapreso una missione come volontario a tempo pieno all'interno dell'associazione PFLAG Cina.¹³⁷ Wu Youjian, invece, classe 1947, co-fondatrice dell'associazione, si iniziò ad interessare alle questioni Queer nel 1998, poco prima di andare in pensione, ancor prima della pubblicazione del manifesto LGBT della sociologa Li Yinhe "Sottocultura omosessuale" (tóngxìngliàn yàwénhuà 同性恋亚文化). Il caso volle che nel 1999, il figlio di Wu Youjian, non sapendo che

¹³⁴ Eric Marcus, *Making gay history: the half-century fight for lesbian and gay equal rights*, 1st ed (New York: Perennial, 2002), pp. 199.

¹³⁵ Anche conosciuta come PFLAG China, d'ora in poi citata nel testo come PFLAG Cina.

¹³⁶ «PFLAG China», PFLAG, consultato 25 giugno 2023, <https://pflag.org/about-us/>.

¹³⁷ Junpeng Shi, «Parenting in an Uncertain Future: The Experiences of Parents in the "PFLAG China" Community» (phd, University of Essex, 2021), <https://repository.essex.ac.uk/31059/>, pp. 116-150.

sua madre fosse molto preparata sul tema, fece il suo coming out. Da allora, dopo aver provato sulla sua pelle le problematiche che vengono riscontrate sia nei figli che nei genitori durante il processo di coming out, Wu Youjian divenne una vera e propria attivista dei diritti LGBT. La sua storia viene presentata anche all'interno di *Mama Rainbow* dove lei ricopre il ruolo di una delle sei mamme: Mama Wu. Tuttavia, a differenza delle altre madri non si concentra solamente sulla salute fisica e psicologica di suo figlio, bensì pensa all'interesse di tutti gli appartenenti alla comunità LGBT a lei vicini, che faticano a comprendere come rapportarsi con i genitori che non accettano la loro identità sessuale.



Figura 17: Mama Wu racconta il rapporto con la sua famiglia in un'intervista frontale. Fonte: documentario *Mama Rainbow*-piattaforma streaming Cathay Play.

Wu Youjian e Ah-Qiang, insieme ad altri volontari che collaboravano con PFLAG Cina durante il primo periodo, crearono un account di posta elettronica, dove chiunque poteva scrivere per richiedere sostegno gratuito all'associazione, ma anche solo per collaborare come volontario o condividere la propria storia; aprirono inoltre un hotline, ossia un numero di emergenza in linea 24 ore su 24, dove potevano chiedere aiuto coloro che subivano violenza domestica o venivano allontanati da casa.¹³⁸ Inizialmente, l'associazione PFLAG non disponeva di un organigramma ben preciso: Wu Youjian era la presidente - nonché portavoce delle madri di gay e lesbiche di tutta la Cina, nonostante la sede della PFLAG fosse sita a Guangzhou - e Ah-Qiang era co-fondatore; tutti gli altri e le altre partecipanti erano volontari e volontarie che collaboravano di tanto in tanto, alcuni più stabili altri più precari.¹³⁹ In un primo momento, le battaglie dell'associazione PFLAG si concentrarono principalmente sul virus da AIDS/HIV, anche perché il centro per il controllo e prevenzione delle malattie (zhōngguó jíbìng yùfáng kòngzhì zhōngxīn 中国疾病预防控制中心) gli forniva un lauto sostegno economico. Tuttavia, nel 2012 l'associazione si rese conto di voler prendere una linea diversa:

Since 2012, we have not worked on HIV testing anymore. We felt that every organisation must have its focal point. We pay more attention to family acceptance and improving the social environment, to which we pay more attention (than other issues). If people ask us, we can tell them which groups in Guangzhou can do this. We can introduce them to other groups, but PFLAG China itself (does not do this). Otherwise, our work will be too complicated.¹⁴⁰

Nello stesso anno, anche l'organigramma dell'associazione si trasformò, ampliandosi in altre provincie: vennero quindi nominati dei “genitori-coordinatori”, individui con più

¹³⁸ Shi, «Parenting in an Uncertain Future».

¹³⁹ *Ivi*, pp. 125.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp.126.

esperienza in grado di gestire l'interazione della chat di gruppo dove altri genitori condividevano le loro preoccupazioni più immediate. In questo modo l'associazione incluse e formò sempre più genitori alla cultura della tolleranza e del rispetto dell'identità sessuale altrui.

2.3.5 Papa Rainbow

Nel 2015, PFLAG Cina, sull'onda dei cambiamenti avvenuti nel 2012, presentò altre novità. Tra queste, la più rilevante riguardava le responsabilità dei volontari all'interno dell'organizzazione: i centri PFLAG, sparsi in tutta la Cina continentale, non venivano più gestiti a livello provinciale, bensì ogni città possedeva la propria filiale gestita autonomamente. All'interno di questi cambiamenti vi erano le responsabilità che ricopriva ogni volontario: se prima si occupava di varie attività, in questa nuova fase si sarebbe concentrato solamente nell'organizzazione di un particolare settore. Questo nuovo modello logistico fece sì che il numero dei volontari crescesse notevolmente, suddividendosi tra “giovani volontari” e “genitori volontari”, dando l'opportunità a PFLAG di incrementare le attività di supporto psicologico. Tra i progetti sorti durante il 2015, ve ne è uno in particolare che ha riscosso un notevole successo tra il gruppo di volontari: un corso di formazione sul *Public speaking* intitolato “Giving 100 Speeches” (fābiǎo yī bǎi cì jiǎngyǎn 发表一百次讲演). Quest'ultimo dava modo ai volontari di poter raccontare al meglio le proprie storie ad un pubblico estraneo.¹⁴¹

Nel 2016, dopo le modifiche organizzative avvenute all'interno dell'associazione PFLAG Cina, Fan Popo conclude la sua trilogia pubblicando *Papa Rainbow*. La struttura del documentario non è poi così lontana dai due precedenti, difatti il regista include al suo interno

¹⁴¹ *Ibidem*.

sei storie di padri che hanno vissuto il coming out dei propri figli e delle proprie figlie. Tuttavia, a differenza degli altri, in quest'ultimo il regista acquisisce maggior "empowerment", non solo includendo sé stesso in alcune parti del documentario, ma altresì utilizzando la prima persona nelle didascalie descrittive presenti all'interno del documentario, sottolineandone il tono soggettivo.



Figura 18: istantanea iniziale. Fonte: Documentario *Papa Rainbow*- piattaforma streaming Cathay Play.

Come anche illustrato nella ricerca di dottorato di Shi Junpeng "Parenting in an Uncertain Future: the experience of parents in the PFLAG China community", i padri sembrano essere più riluttanti rispetto alle madri ad accettare l'identità sessuale dei figli.¹⁴² Difatti, come anche afferma la didascalia iniziale, Fan Popo ha riscontrato non poche difficoltà nel reclutare sei padri disposti a confessare davanti alla telecamera il processo di accettazione della diversità sessuale dei propri figli. Per questo motivo, la struttura di *Papa Rainbow* appare diversa rispetto

¹⁴² Shi, «Parenting in an Uncertain Future».

a quella di *Mama Rainbow*: mentre quest'ultimo presentava interviste frontali, più intime, *Papa Rainbow* è strutturato in un insieme di performance teatrali che ripercorrono un particolare momento traumatico tra padre e figlio o tra padre e figlia, come può essere considerato l'esatto momento del coming out. Fan Popo si è quindi occupato di documentare le prove ed il prodotto finale recitato di fronte ad altri genitori. La messa in scena dell'opera teatrale appare sotto la forma del cosiddetto "teatro forum", una delle tecniche elaborate dal brasiliano Augusto Boal, fondatore del "teatro dell'oppresso", in cui il pubblico che osserva la performance non è mero spettatore, bensì diviene "spett-attore", invitato a partecipare in modo attivo alla performance, offrendo il suo punto di vista e recitandolo a sua volta.¹⁴³ Grazie al potere della narrazione di tipo partecipativo, i due individui che si confrontano vengono posizionati all'interno del medesimo contesto, annullando uno o più livelli di stigma, creando un ambiente che vede "oppresso" e "oppressore" sullo stesso piano; "l'oppressore" si troverà incapace di esercitare potere coercitivo ed elaborerà un modo diverso di agire, tendenzialmente meno aggressivo. In questo modo il teatro dà l'opportunità alla persona che ha subito un disturbo da stress post traumatico, non solo di ripercorrere il trauma fornendo nuovi stimoli e maggiore consapevolezza circa quel momento esatto, bensì risulta incrementare anche la tolleranza nei confronti del tipo di sofferenza vissuta, divenendo un vero e proprio mezzo di trasformazione della realtà relazionale.¹⁴⁴

Tra le storie raccontate all'interno del documentario di Fan Popo, colpisce particolarmente quella di Papa Li e sua figlia: Momo. Quest'ultima afferma aver scoperto molto presto di essere lesbica e di averlo rivelato altrettanto presto al padre, tuttavia, lui, non essendo a conoscenza del significato della parola "orientamento sessuale" per anni non ha compreso ciò

¹⁴³ Arvind Singhal, «Empowering the oppressed through participatory theater», *Investigación & Desarrollo* 12 (2004): 138–63.

¹⁴⁴ Singhal, «Empowering the oppressed through participatory theater».

che la figlia tentava di esprimere. Nel caso di Momo e Papa Li, la colpa, se ve ne sia una da attribuire, è da relegare all'ignoranza; difatti Momo confessa alla telecamera di aver sovente portato la sua fidanzata a casa, aggiungendo inoltre che era impossibile scambiarla per un ragazzo perché aveva i capelli lunghi. Il padre viveva quindi in un costante stato di negazione, evitando di trattare l'argomento.



Figura 19: Conversazione tra Papa Li e Momo. Fonte: documentario Papa Rainbow- piattaforma streaming Cathay Play.

All'alba dei 30 anni, periodo alquanto rilevante in Cina perché segna l'età "limite" in cui possono sposarsi le donne prima di venire definite "shèng nǚ" (letteralmente "donne scarto"¹⁴⁵), Momo non si è ancora sposata, così i genitori hanno deciso di cacciarla di casa. Rapporto altrettanto conflittuale è quello che intercorre tra Momo e la madre, che all'interno

¹⁴⁵ A riguardo del tema vi è un documentario dal titolo "Leftover Women" (shèng nǚ 剩女, dir. Shosh Shlam, Hilla Medalia, 2019).

del documentario viene solo nominata perché ha augurato a Momo di suicidarsi, in modo tale che il suo orientamento sessuale non sarebbe più stato un problema per la reputazione della loro famiglia. Momo, tuttavia, confessa a Fan Popo che, anche grazie al supporto dell'associazione PFLAG Cina, “ama troppo la vita e non sarebbe mai in grado di rinunciarvici”.

Altra storia che merita di essere raccontata è quella di Papa Jiao'ao e sua figlia, definita nǚ ér zǐ 女儿¹⁴⁶, termine che ha coniato lui stesso per riferirsi al figlio nato con sesso femminile, che ha poi compiuto la transizione FTM¹⁴⁷. Suo padre collaborava da tempo con PFLAG Cina, e proprio per questo motivo, ha avuto modo di comprendere le necessità del figlio sin da subito, assecondando le sue scelte e rendendosi sempre disponibile e preparato allo scambio comunicativo.

L'istantanea che precede l'inizio della loro storia afferma: “la comunità transgender risulta all'interno della comunità LGBT ancor più emarginata”. Un rapporto del 2018 dell'UNDP (United Nations Development Programme) in collaborazione con la China Women's University dal titolo “Legal Gender Recognition in China: A Legal and Policy Review” mette in risalto in che modo le leggi promulgate in Cina continentale nei confronti delle persone transgender compromettano le loro vite. Il primo problema riscontrato è relegato alla difficoltà del cambio del nome e del genere anagrafico sui documenti d'identità; difatti, qualora il nome di nascita non corrisponda all'identità di genere con cui ci si identifica, si possono riscontrare difficoltà nel reperire un posto di lavoro: il titolo di studio viene rifiutato, e si riscontrano problemi anche all'interno della sanità pubblica o di altri servizi statali alla persona.¹⁴⁸ Ulteriore problema sono i requisiti che le persone transgender devono rispettare

¹⁴⁷ FTM (Female to Male).

¹⁴⁸ UNDP-CH, «Legal Gender Recognition in China: A Legal Policy Review», s.d., https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/migration/asia_pacific_rbap/UNDP-CH-Legal-gender-recognition---China-180805.pdf.

qualora fossero intenzionati a compiere la chirurgia di riassegnazione del sesso, sia MTF che FTM¹⁴⁹. L'individuo che si sottopone alla chirurgia deve avere un'età superiore ai 20 anni, non deve essere sposato, deve avere il consenso del dipartimento di risorse umane del suo luogo di lavoro, ma ancor più grave, deve ricevere l'approvazione della famiglia.

All'interno del documentario Papa Jiao'ao svolge assieme a Miss Quanr, ragazza transgender, un teatro forum, che lo vede nei panni del padre infuriato che coglie in flagrante il figlio vestito con indumenti femminili. Durante la performance i due interagiscono inizialmente con toni molto accesi e la scena si conclude poi nel più prevedibile dei modi: il ragazzo viene cacciato da casa, il metodo più efficace per ignorare un'evidente disforia di genere che andrebbe assecondata e non repressa.

In conclusione possiamo affermare che i documentari presentati in questa sezione-Mama Rainbow e Papa Rainbow, così come tutta la "trilogia del coming out" di Fan Popo, mostrano che non vi può essere un'unica risposta o un'unica reazione alla rivelazione dell'orientamento sessuale o dell'identità di genere dei figli. Tuttavia, i documentari incoraggiano gli osservatori a non rimanere passivi, bensì a inventare ogni giorno nuovi metodi di comunicazione per poter finalmente raggiungere un'efficace comprensione reciproca.



Figura 20: Discorso finale durante la settima conferenza nazionale di PFLAG Cina.

¹⁴⁹ MTF (Male to Female) o FTM (Female to Male).

3.1 I Queer Film Festival: una breve introduzione

Contemporaneamente all'ascesa della "Generazione di documentaristi Q" ampiamente discussa nel capitolo precedente, la Cina ha assistito al proliferare di festival cinematografici Queer¹⁵⁰. Questi ultimi erano eventi utili a fornire un luogo per evadere dai programmi mainstream offerti dalla rinomata emittente televisiva CCTV (zhōngguó zhōngyāng diànshìtái 中国中央电视台), controllata a livello statale, ma anche un modo per potersi confrontare con realtà queer che evadessero dalla logica eteronormativa. Questo terzo capitolo si dividerà in due sezioni; la prima intende delineare come i festival cinematografici Queer possano essere considerati un fenomeno di matrice transnazionale ma, allo stesso tempo, eterogeneo; la seconda si concentrerà ad analizzare esclusivamente il Festival cinematografico Queer di Pechino (Běijīng kùér yǐngzhǎn 北京酷儿影展)¹⁵¹ - e le tattiche utilizzate dal comitato organizzativo per eludere la censura esercitata durante i primi dieci anni di festival- tramite il documentario, irreperibile su qualsiasi piattaforma online, ma gentilmente fornito dal regista Fan Popo: *Our Story: The Beijing Queer Film Festival's 10 years of "Guerrilla Warfare"* (Wǒmén de gùshì : Běijīng kùér yǐngzhǎn shí nián yóujīzhàn 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战).

Skadi Loist nel suo articolo dal titolo "The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective" sottolinea come i festival di cinematografia Queer siano un evento globale alquanto recente, emerso solo alla fine degli anni Sessanta grazie al contributo dell'allora nascente movimento LGBT Americano.¹⁵² Una data importante per i QFF, a livello internazionale, è sicuramente quella del 1968, quando in America venne abolito il cosiddetto "Hays Code", ossia un codice di leggi che regolava i contenuti multimediali, in cui, tra le norme

¹⁵⁰ D'ora in poi citato con l'abbreviazione QFF.

¹⁵¹ D'ora in poi citato con l'abbreviazione BJQFF.

¹⁵² Skadi Loist, «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)», in *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*, Histoire contemporaine 9 (Parigi: Universite Paris I Pantheon-Sorbonne, 2014), 109-121., <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9370#quotation>.

esposte, vi era anche il divieto di diffusione di immagini a tema omosessuale.¹⁵³ Altrettanto importante per delineare come i QFF siano riusciti a prendere piede in tutto il mondo è la ricerca svolta da Ragan Rhyne, dal titolo “Pink Dollars: Gay and Lesbian Film Festivals and the Economy of Visibility”. Quest’ultima espone la teoria secondo cui lo sviluppo dei QFF non può essere considerato un fenomeno isolato, ma va piuttosto visto come un continuum che viene altresì suddiviso in quattro diverse fasi storiche, ognuna caratterizzata dalla nascita di festival queer in diverse parti del mondo e ognuna contraddistinta da peculiari caratteristiche: la prima va dal 1977 al 1990, la seconda dal 1991 al 1996, la terza dal 1996 al 2001 e la quarta dal 2001 al 2006.¹⁵⁴ La prima fase vide l’agglomerazione di proiezioni informali trasformarsi in veri e propri festival cinematografici Queer a cadenza annuale; tra i luoghi pionieri troviamo le grandi città Americane come San Francisco, dove venne organizzato il “Frameline” nel 1977, o New York, dove si tenne invece il “Gay Film Festival” nel 1979, ma anche il Canada, dove nel 1977 si tenne il primo QFF a Montreal¹⁵⁵. In Europa invece bisognerà attendere la metà degli anni Ottanta: nel 1984 venne organizzato il primo QFF in Slovenia, a Lubljana, successivamente emersero anche a Berlino, a Londra, a Milano, ad Amsterdam e a Copenaghen.¹⁵⁶ Secondo Rhyne questa prima fase è stata di fondamentale importanza per tre motivi: ha rafforzato lo spirito comunitario creando canali di dialogo e di confronto, ha sensibilizzato la comunità omosessuale sull’ infezione da AIDS/HIV, e, non meno importante, ha fornito alla società eterocisessuale Nordamericana dell’epoca dei mezzi utili per comprendere più adeguatamente la cultura Queer.¹⁵⁷ Il secondo periodo (1991-1996) è invece caratterizzato, non solo dalla nascita di ulteriori festival cinematografici LGBT, concentrati principalmente in Europa

¹⁵³ Jo Johnson, «“We’ll Have a Gay Old Time!”: Queer Representation in American Prime-Time Animation from the Cartoon Short to the Family Sitcom», in *Queers in American popular culture*, a c. di Jim Elledge, vol. 1, Praeger perspectives (Santa Barbara, Calif: Praeger, 2010), 247–73.

¹⁵⁴ Ragan Rhyne, «Pink Dollars: Gay and Lesbian Film Festivals and The Economy Of Visibility» (New York, ProQuest NYU, 2006), p. 5.

¹⁵⁵ Loist, «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)».

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Occidentale, ad esempio ad Oslo, Dublino, Glasgow e altri, ma anche dall'insorgere di QFF in altri continenti come l'Australia, che vide la nascita di due QFF a Melbourne nel 1991 e a Sydney nel 1993. In questa seconda fase, oltre all'ingente crescita quantitativa di eventi, fu svolto l'importante lavoro di ridefinire la gestione dei finanziamenti per garantire la realizzazione di ogni singolo festival, tramite sia sovvenzioni private, che sovvenzioni governative.¹⁵⁸ È tuttavia la terza fase (1996-2001) quella che segna, secondo la studiosa, l'internazionalizzazione dei QFF nelle aree dell'Europa dell'Est e dell'Asia Orientale.¹⁵⁹ Per quanto riguarda i QFF che vennero organizzati dalla fine degli anni Novanta nell'Est Europa, essi posseggono la peculiarità che il comitato organizzativo era interamente composto da giovani attivisti con un'ampia conoscenza della cultura Queer.¹⁶⁰

Per quanto invece concerne i secondi, nel 1989 venne fondato l'Hong Kong Gay and Lesbian Film Festival (Xiānggǎng tóngzhì yǐngzhǎn 香港同志影展), uno dei primi ad emergere in Asia Orientale, grazie anche alla maggiore "libertà" concessa in quanto colonia Britannica¹⁶¹; dopodiché emersero il Rainbow Reel Tokyo nel 1992¹⁶² e i QFF di Bangkok e Seoul, entrambi nel 1998¹⁶³. A dicembre 2001, nella biblioteca dell'università Beida, si tenne il primo QFF anche in Cina continentale: il Festival cinematografico Queer di Pechino (BJQFF). Quest'ultimo venne poi seguito dal Festival cinematografico pride di Shanghai (Shànghǎi jiāoào yǐngjié 上海骄傲影节), nato nel 2008 ma ufficializzato solo nel 2015, che tuttavia possiede un modello organizzativo diverso rispetto al BJQFF, perché non si dedica solamente alla proiezione di film, bensì anche allo svolgimento di svariate attività culturali, che includono teatro, musica, sport.¹⁶⁴

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Rhyne, «Pink Dollars».

¹⁶⁰ Loist, «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)».

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Jia Tan, «Networking Asia Pacific: queer film festivals and the spatiotemporal politics of inter-referencing», *Inter-Asia Cultural Studies* 20, fasc. 2 (3 aprile 2019): 204–19, <https://doi.org/10.1080/14649373.2019.1613727>.

¹⁶³ Loist, «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)».

¹⁶⁴ Tan, «Networking Asia Pacific: queer film festivals and the spatiotemporal politics of inter-referencing».

Dall'articolo "Networking Asia Pacific: queer film festivals and the spatiotemporal politics of inter-referencing" dello studioso Jia Tan, è emerso che l'ascesa dei QFF nell'area dell'Asia Orientale coincise con diversi mutamenti sociali: dalla depenalizzazione dell'omosessualità in molti paesi Asiatici tra gli anni Novanta e Duemila, alla nascita di movimenti attivisti LGBT che collaborarono con diverse organizzazioni non governative, quali ad esempio la Fondazione Ford o Amnesty international, per acquisire una maggiore conoscenza in materia di diritti sessuali; insieme alla rapida urbanizzazione portata avanti in diverse città asiatiche, che ha permesso il fiorire di ampie infrastrutture in cui erano inclusi anche cinema multisala e spazi espositivi¹⁶⁵.

Prima di ripercorrere la storia del BJQFF, vorrei però portare all'attenzione il pensiero che Bao Hongwei espone nel suo ampio lavoro di ricerca svolto sul festival, perché ritengo sia necessario chiarire in che modo esso possa considerarsi un prodotto unico, una mosca bianca nel panorama dei festival cinematografici emersi in epoca coeva.¹⁶⁶ Secondo Bao Hongwei, la suddivisione in epoche che compie Rhyne, reiterata anche nella teoria di Loist, seppur valida, tende a implicare che i QFF, emersi in Asia Orientale, perciò anche in Cina continentale, non siano prodotti ideati a livello locale, e quindi autentici, bensì fenomeni importati dagli Stati Uniti: questa analisi assume quindi una visione Euro/Americo-centrica della loro genesi.¹⁶⁷ Il caso del BJQFF appare tuttavia diverso e molto particolare: da un lato, nessun prodotto proveniente dall'estero ha mai avuto una forte risonanza all'interno della programmazione, il cui obiettivo è proiettare film e documentari rivolti a un pubblico Queer sinofono, privi di qualsivoglia scopo commerciale; dall'altro lato, l'approccio utilizzato non deve

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Hongwei Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation», in *Chinese film festivals: sites of translation*, a c. di Chris Berry e Luke Robinson, Framing Film Festivals (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2017), 79–101.

¹⁶⁷ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation», p. 89.

necessariamente attingere ad un modello straniero bensì, come andremo ad analizzare successivamente, prenderà spunto da modelli socialisti utili a mobilitare, rieducare e illuminare le masse:

Each of us hopes to live in a culturally rich country; this is key to leading a happy life. At the present moment, China's economy is flying sky high, but its culture is crawling on the ground. Diversity is a necessary precondition for cultural development, and the Beijing Queer Film Festival exists to uphold China's diversity and to plant the seeds necessary for a culturally rich tomorrow. We believe that day will come.¹⁶⁸

3.2 Our Story: The Beijing Queer Film Festival's 10 years of "Guerrilla Warfare"

Ad aprire il documentario è la soave voce di Yang Yang (杨杨), la regista, che pronuncia la frase: "*Women de gushi shi zenme kaishi de? Wo ziji ye ji bu tai qingchu*" 我们的故事是怎么开始的? 其实我自己也记不太清楚. (Quando è iniziata la nostra storia? Non me lo ricordo neanche più così bene). Viene raccontato come, nel 2001, all'università Beida, una delle migliori università in Cina continentale, nonché la prima onnicomprensiva a livello nazionale¹⁶⁹, nacque l'idea di organizzare un Festival cinematografico in Cina continentale.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ivi, p.83.

¹⁶⁹ «北京大学», consultato 20 luglio 2023, <https://www.pku.edu.cn/about.html>.

¹⁷⁰ Zi'en Cui, «The Communist International of Queer Film», *positions: asia critique* 18, fasc. 2 (1 maggio 2010): 417–23, <https://doi.org/10.1215/10679847-2010-008>.

Ideatori dell'iniziativa erano: Cui Zi'en, Yang Yang e Zhang Jiangnan (张江南). Il primo era all'epoca neo docente della Beijing Film Academy, nonché scrittore e portavoce della Generazione Q e contava nel suo corso di regia personalità quali Zhang Yuan, regista di *East Palace, West Palace*, conosciuto come il primo film Queer in Cina continentale;¹⁷¹ Yang Yang era una semplice studentessa del secondo anno della Beida e Zhang Jiangnan era invece il direttore della Motion Picture Association alla Peking University (MPAP).¹⁷² Come molti dei festival cinematografici indipendenti in Cina, anche il BJQFF non ha mai inviato i propri prodotti cinematografici al vaglio della SAPRFT, per evitare che la censura eserciti una pressione così forte da costringere gli organizzatori ad annullarlo. Tuttavia, durante la prima edizione, gli organizzatori hanno provato a chiedere l'approvazione dell'università Beida per svolgere l'evento in modo "legale". Per portare a termine il loro obiettivo, hanno denominato la loro iniziativa: "Festival Culturale cinese del compagno (tóngzhì wénhuà jié 同志文化节). La parola "Tongzhi" (lett. compagno), come afferma anche la stessa Yang Yang all'interno del documentario, era una parola che ricordava i "compagni", ma della rivoluzione comunista: questo gioco di parole ha concesso agli attivisti l'opportunità di organizzare al meglio il festival, ma non è stato sufficiente per portarlo a termine. Difatti, essendo il nome attribuitogli molto ambiguo, il ministro della sicurezza statale (guójiā ānquán bù 国家安全部) inviò dei segretari a presenziare segretamente al festival e, dopo aver appreso che si trattava di contenuti a tema omosessuale, ne ha vietato la pubblica proiezione, annullando l'intero festival.¹⁷³ Gli organizzatori hanno allora radunato i partecipanti e svolto una cerimonia di chiusura di ripiego, in un bar non troppo distante dal luogo delle proiezioni.¹⁷⁴

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² Yang Yang 杨杨, *Women de gushi: Beijing kuer yingzhan shi nian yojizhan. 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战* (La nostra storia: Il festival cinematografico Queer di Pechino, 10 anni di tattica "Guerrilla"), Documentario, 46 min., 2012.

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Ibidem.*

Durante la prima edizione vennero presentati, come li definisce Cui Zi'en, "tre film cinesi e mezzo", perché solo tre erano stati interamente realizzati in Cina continentale, mentre il quarto era una collaborazione tra Cina e Hong Kong.¹⁷⁵ Si trattava di: *Fish and Elephant*, *Orchid Island* (*Lán yǔ* 蓝宇, 2001, Dir. Stanley Kwan), *East Palace*, *West Palace* e *The Old testament*. Tra questi, solo la metà dei registi si considerava appartenente alla comunità LGBT, mentre altri, come è il caso di Li Yu, regista di *Fish and Elephant* o di Zhang Yuan, regista di *East Palace*, *West Palace*, non lo erano.¹⁷⁶ Chris Berry nel suo articolo "Happy Alone? Sad Young Men in East Asian Gay Cinema", analizza in che modo il corpo del soggetto omosessuale ripreso all'interno dei primi film a tema LGBT+ venga oggettificato e manipolato, al punto di offrire al pubblico l'immagine di un individuo solo, abbandonato e sconfitto da un sistema eterocisessuale alquanto repressivo. Tuttavia, tali documentari non offrono in alcun modo una soluzione ai disagi vissuti dai protagonisti, bensì molti di essi sottolineano come l'omosessualità poteva essere relegata alla mancanza di figure genitoriali o perfino ad un pessimo modello educativo.¹⁷⁷ Nel caso di *East Palace*, *West Palace*, Zhang Yuan porta in scena quello che lui ritiene essere un prodotto provocatorio, non solo per la storia che presenta, ma anche solo per il titolo che gli venne attribuito. Difatti, esso fa riferimento alle due porte d'ingresso di piazza Tiananmen (*Tiān'ān mén guǎngchǎng* 天安门广场), dove si trovano due bagni pubblici, rinomati luoghi di incontro della comunità LGBT¹⁷⁸. Anche solo dal titolo, l'analisi che Chris Berry compie del prodotto di Zhang Yuan ci fa notare come registi non appartenenti alla comunità LGBT continuino a rappresentare l'omosessualità in modo nascosto, vago, oscuro e cupo, e soprattutto come questa rappresentazione vada poi ad influire sulla

¹⁷⁵ Cui, «The Communist International of Queer Film».

¹⁷⁶ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation», p. 85.

¹⁷⁷ Chris Berry, «Happy Alone?: Sad Young Men in East Asian Gay Cinema», *Journal of Homosexuality* 39, fasc. 3-4 (28 novembre 2000): 187-200, https://doi.org/10.1300/J082v39n03_07."

¹⁷⁸ *Ibidem*.

comunità stessa, che tenderà a sentirsi annichilita, rinchiusa in una gabbia da cui, secondo il regista, non si può scappare.¹⁷⁹ Altro particolare interessante è la scelta che compie Zhang Yuan di far invaghire A Lan, protagonista della storia, di un poliziotto adulto, molto più grande di lui: secondo Chris Berry questa retorica implica che il ragazzo sia alla ricerca non tanto di un compagno con cui condividere la propria vita, o semplicemente i propri sentimenti, stabili o passeggeri che siano, bensì sembra stia tentando di trovare un sostituto alla mancata figura paterna.¹⁸⁰ Perciò, quello che Zhang Yuan ritiene essere provocatorio, non è altro che un prodotto fuorviante, sia agli occhi dell'allora nascente comunità Queer in Cina continentale, che agli occhi della comunità eterocisessuale, cui non fornisce alcuno spunto di riflessione.¹⁸¹

In breve, la prima edizione del BJQFF si concluse in modo alquanto problematico, sia per gli attivisti, che con grande fatica si erano dedicati all'organizzazione, che per tutti gli spettatori che avevano assistito. Inoltre, a causa della censura e degli impegni accademici e lavorativi degli organizzatori, il festival non venne realizzato per quattro anni.¹⁸²



Figura 21: A sinistra Yang Yang e la sua opinione sulla prima edizione del BJQFF, a destra disegno degli organizzatori.

Fonte: Documentario *La nostra storia*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation».

¹⁸² Cui, «The Communist International of Queer Film».

La seconda edizione si tenne nell'Aprile del 2005. Come spiega Cui Zi'en, durante il secondo tentativo, all'epoca definito il Beijing Lesbian and Gay Film Festival (Běijīng tóngxìngliàn diànyǐng jié 北京同性恋电影节), vennero proposti un totale di dodici film suddivisi tra le città di Taipei, Hong Kong, Jinan, Beijing e Shanghai.¹⁸³ Questi ultimi presentavano la peculiarità di essere infatti categorizzati per città e non per paesi, come invece era stato fatto durante la prima edizione¹⁸⁴. Cui Zi'en, una delle principali figure organizzative all'interno del festival, ci tiene a sottolineare come tale suddivisione sia stata in realtà frutto di una riflessione, durante i cinque anni di attesa, che ha ampliato la conoscenza degli organizzatori in materia di censura e rafforzato la struttura interna della comunità LGBTQIA+ in Cina continentale:

To me, the concept of the “nation” has been dissolved by queerness.

A queer film festival is a manifestation of transnational alliances rather than nationalism. Through films, and film festivals, we try to foster a pluralist version of political life. The original meaning of the Rainbow Flag has to be emphasized again. We envy our friends in Taiwan, who are able to reach out and analyze the entire spectrum of the colors of the rainbow. In my country, we are limited to the simple expression of “Have you eaten yet?” and unable to account for the various shades of color.¹⁸⁵

Nonostante la prima edizione svolta alla Beida sia stata annullata a causa dei problemi di censura, gli organizzatori decisero di provare a svolgere la seconda edizione nella stessa sede. Questa volta, tuttavia ricevettero il sostegno di fondi private, quali ad esempio l'organizzazione

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

Aizhixing (爱知行) di Wen Yanhai¹⁸⁶, definito dal sinologo Ivan Franceschini come “uno dei critici più attivi e severi delle politiche del governo cinese”¹⁸⁷. Dopo la prima proiezione, gli organizzatori si iniziarono a chiedere se fosse opportuno affiggere dei poster all’ingresso della sala, per invogliare spettatori esterni a prendere parte all’attività culturale. Questo gesto tuttavia fece sì che il supervisore della sala espositiva della Beida annullasse nuovamente le proiezioni a causa della mancata autorizzazione a svolgere un festival, considerato da lui “sovversivo”.¹⁸⁸ Quando venne loro comunicato di allontanarsi dalla struttura della Beida, attivisti e spettatori si mobilitarono per cercare un altro spazio. Così, l’artista Han Tao, che possedeva lo studio del Centro civico del cinema documentarista (píngzhǎn yǐng xiàng kōng jiān wú cháng 平展影像空间无偿) nel distretto d’arte di Pechino 798 (798 yìshù qū 798 艺术区), concesse loro lo spazio per portare a termine le proiezioni.¹⁸⁹ Inoltre, durante la seconda edizione, vennero messe in pratica diverse tecniche per eludere la censura: gli organizzatori dissero agli spettatori che, chi avesse avuto interesse a partecipare ad altre proiezioni, avrebbe potuto lasciare il proprio numero di telefono; in questo modo il luogo in cui si scelse di proseguire le proiezioni venne indicato ai partecipanti solo poche ore prima dell’inizio.¹⁹⁰ Questa modalità, come affermano gli attivisti all’interno del documentario, da un lato avrebbe potuto causare un minor afflusso di partecipanti, dall’altro però avrebbe “garantito” lo svolgimento del festival.¹⁹¹ Seppur la seconda edizione del BJQFF possa considerarsi una vittoria per il comitato organizzativo, anche solo per aver portato a termine le proiezioni, Cui Zi’en pronuncia delle

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Ivan Franceschini, «Wan Yanhai lascia la Cina: duro colpo per la lotta all’AIDS», *NAZIONE INDIANA* (blog), 12 maggio 2010, <https://www.nazioneindiana.com/2010/05/12/wan-yanhai-lascia-la-cina-duro-colpo-per-la-lotta-all%e2%80%99aids/>.

¹⁸⁸ Yang Yang 杨杨, *Women de gushi: Beijing kuer yingzhan shi nian yojizhan. 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战* (La nostra storia: Il festival cinematografico Queer di Pechino, 10 anni di tattica “Guerrilla”), Documentario, 46 min., 2012.

¹⁸⁹ Cui, «The Communist International of Queer Film».

¹⁹⁰ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation».

¹⁹¹ Yang Yang 杨杨, *Women de gushi: Beijing kuer yingzhan shi nian yojizhan. 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战* (La nostra storia: Il festival cinematografico Queer di Pechino, 10 anni di tattica “Guerrilla”), Documentario, 46 min., 2012.

parole di critica che forniscono un importante spunto di riflessione e sottolineano come la rappresentazione del soggetto Queer, percepito come individuo annichilito dalla società eterocisessuale, venga reiterata, in modo diverso, anche all'interno della seconda edizione:

[In China] The state turns a blind eye toward queer people as long as they gather and live in an underground manner. But as soon as they try to go public, their activities are suppressed by the state.¹⁹²

A causa della difficoltà di reperire fondi, dalla seconda alla terza edizione passarono due anni (2005-2007) e questo fu lo stesso destino della quarta edizione, realizzata nel 2009.¹⁹³ Le prime due, rispetto alla terza e alla quarta, furono organizzate in modo diverso. Difatti, seppure l'idea iniziale fosse sempre di rendere il BJQFF un evento indipendente, Cui Zi'en confessa che, per una questione di sicurezza, decisero di trasformarlo nel Forum cinematografico Queer di Pechino (Běijīng kù'ér diànyǐng lùntán 酷儿电影论坛) e includerlo all'interno della programmazione del Festival cinematografico indipendente di Pechino (Běijīng dúlì yǐngzhǎn 北京独立影展); nonostante ciò il BJQFF è comunque rimasto un festival cinematografico con una propria identità.¹⁹⁴ Tra i cambiamenti che avvennero durante la terza edizione vi è anche la scelta di svolgere il festival in un luogo diverso, ossia il Museo d'arte Songzhuang (Sòngzhuāng měishù guǎn 宋庄美术馆).¹⁹⁵ Questo spazio permise agli organizzatori di realizzare un evento più strutturato, che incluse al suo interno, oltre alle trenta proiezioni, interventi di attivisti, scrittori, accademici ed altri. Tra questi parteciparono Li Dan (李丹), all'epoca della terza edizione direttore del centro di educazione e diritti umani

¹⁹² Cui, «The Communist International of Queer Film».

¹⁹³ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation».

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Dongzhen (Dōngzhēn rénquán jiào yù yǔshíjiàn zhōngxīn 东珍人权教育与实践中心) , nonché Xian (闲), attivista e fondatrice dell'associazione governativa Tongyu (lett. Lingua comune)¹⁹⁶ , la stessa che aveva orchestrato il matrimonio omosessuale all'interno del documentario di Fan Popo *Xin Qianmen Da Jie*¹⁹⁷. Un altro punto a favore dello spostamento al museo d'arte Songzhuang, fu sicuramente la lontananza rispetto al centro di Pechino: questo permise agli organizzatori la possibilità di svolgere un programma “lineare” o almeno privo di interruzioni scoraggianti. L'allontanamento dal centro e la ricerca di un luogo periferico non furono una scelta casuale, bensì una “ritirata tattica”. Yitu Weijin (以退为进), ossia “ritirare per poi avanzare”, era uno slogan popolare durante il maoismo, che consiste nel distrarre il nemico facendogli credere di essersi arresi, mentre ci si è solo spostati dal “campo di battaglia”.¹⁹⁸ Tuttavia, come afferma Fan Popo all'interno del documentario e come riporta Bao Hongwei nella sua analisi, ciò ebbe anche degli svantaggi. Non avendo pubblicizzato l'evento su nessun blog LGBT o su altre piattaforme online e offline, ma avendo solamente inviato un messaggio ai propri contatti stretti, la terza e la quarta edizione del festival ebbero un afflusso di spettatori Queer nettamente inferiore, rispetto alle edizioni precedenti. Il comitato organizzativo si trovò infatti a rimodellare il programma includendo più interventi che riguardassero l'educazione di genere e l'educazione sessuale.¹⁹⁹

Fu solamente durante la quarta edizione (2009) che il festival acquisì finalmente il nome di Beijing Queer Film Festival (Běijīng kù'ér yǐngzhǎn 北京酷儿影展), che tutt'ora possiede. Difatti, la prima edizione venne definita Festival culturale dei “Compagni” (Tóngzhì wénhuà jié 同志文化节), la seconda prese il nome di “Festival gay e lesbo di Pechino” (Tóngxìngliàn

¹⁹⁶ «Tongyu 同语 (lingua comune)», consultato 20 luglio 2023, <http://www.tongyulala.org/en/>.

¹⁹⁷ Bao, «"New Beijing, New Marriage": Performing a Same-Sex Wedding in Central Beijing», p. 111.

¹⁹⁸ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation», p. 93.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

diànyǐng jié 同性恋电影节) e la terza fu chiamata “Forum cinematografico Queer di Pechino” (Kùer diànyǐng lùntán 酷儿电影论坛). Questa scelta di attribuire il sostantivo *Yingzhan* (影展) all’evento fu una scelta voluta non tanto per una questione di coerenza nei confronti dei prodotti che presentavano, bensì per aggirare la censura.²⁰⁰ Difatti, come sottolinea Chris Berry nel suo articolo “When a Festival is not a Festival?”, la SAPRFT “rivendica la giurisdizione dei prodotti proiettati in qualsiasi festival cinematografico (diànyǐng jié 电影节) ma non delle esposizioni (yǐngzhǎn 影展)”²⁰¹. Per legge quindi denominarlo “esposizione” (影展) e non “festival” avrebbe eluso la censura, non consentendo all’amministrazione statale di procedere per vie legali annullando l’evento. In definitiva, la quarta edizione del BJQFF si concluse in modo alquanto positivo.

Tuttavia, all’alba del suo decimo anniversario, nonché della sua quinta edizione (2011), il BJQFF incorse in nuovi problemi. Il 2011, come ci suggerisce Bao Hongwei, “fu un anno alquanto arduo per i festival cinematografici indipendenti in Cina continentale”²⁰², soprattutto per il clima politico che si era venuto a creare nella città di Pechino a causa delle rivolte pro-democratiche, la qual cosa minava la realizzazione del festival per colpa dei controlli intensificati.²⁰³ Il comitato organizzativo fu quindi costretto a spostare ulteriormente il luogo delle proiezioni. L’unico disposto ad accoglierli fu il già citato Li Dan che possedeva un seminterrato dove poter organizzare le proiezioni. Tuttavia, poco dopo aver dato la sua disponibilità, ricevette una telefonata dal Ministero della cultura del distretto di Xicheng

²⁰⁰ Yang Yang 杨杨, *Women de gushi: Beijing kuer yingzhan shi nian yojizhan. 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战* (La nostra storia: Il festival cinematografico Queer di Pechino, 10 anni di tattica “Guerrilla”), Documentario, 46 min., 2012.

²⁰¹ Chris Berry, «When Is a Film Festival Not a Festival?: The 6th China Independent Film Festival – Senses of Cinema», 5 ottobre 2003, <https://www.sensesofcinema.com/2009/festival-reports/when-is-a-film-festival-not-a-festival-the-6th-china-independent-film-festival/>.

²⁰² Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation», p. 93.

²⁰³ *Ibidem*.

(Xīchéngqū wénhuàwěi 西城区文化委) nella quale gli annunciavano una visita.²⁰⁴ Dopo di che, il comitato organizzativo si rese conto di dover cambiare nuovamente il luogo delle proiezioni, perché questa volta, a causa dell'alto numero di ospiti internazionali, non sarebbe stato possibile annullare il festival.²⁰⁵ Alla fine, riuscirono a trovare un altro luogo: il Bar Vinile di Pechino (lǎochàngpiàn kāfēi 老唱片咖啡). Il festival fu un successo, ma la condizione in cui si era svolto non fu certo delle migliori; la strategia di cambiare continuamente luogo delle proiezioni per aggirare la censura viene definita “tattica della Guerrilla” (yóujīzhàn 游击战). Quest'ultima, inserita anche all'interno del titolo del documentario, fa riferimento alla strategia utilizzata in guerra per logorare il “nemico”, cercando di non aver alcuno scontro diretto ma costringendolo ad utilizzare invano energia e armi.²⁰⁶ La “tattica della Guerrilla” fu così efficace che venne messa in pratica anche nelle seguenti edizioni: durante la sesta (2013), i film vennero proiettati su piccoli schermi posti su un autobus, fornendo ad ogni spettatore una pennetta usb contenente le opere in concorso. Durante la settima edizione (2014), le proiezioni si svolsero addirittura a bordo di un treno²⁰⁷, come raccontano Bao Hongwei e Chris Berry in: “Cosa costituisce un festival cinematografico?”²⁰⁸. Nel 2015, all'ottava edizione, le modalità cambiarono nuovamente e il programma implicò la proiezione dei prodotti in streaming, impedendo definitivamente alla censura di avere la meglio. L'uso dei termini “guerriglia” (yóujīzhàn 游击战) e “compagni” (tóngzhì 同志), in un paese come la Cina continentale non può non far pensare a un preciso riferimento storico, ossia i travagliati eventi che portarono alla realizzazione della Repubblica Popolare Cinese. Da un lato, l'uso del termine “compagno” garantisce ancor oggi una precisa legittimazione, quindi rafforza la posizione di chi lo utilizza e aiuta a ottenere consensi e visibilità. Dall'altro lato, è inevitabile cogliere una velata e sottesa

²⁰⁴ *Ivi*, p. 94.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation».

²⁰⁸ Berry, «When Is a Film Festival Not a Festival?».

ironia: proprio quel partito, da cui dipende l'approvazione dei prodotti artistici a tema Queer, formalmente “ignora” che la parola *tongzhi* possiede tale duplice significato. La parola “guerriglia”, d'altro canto, possiede un preciso significato rivoluzionario e si identifica nella lotta contro un sistema costituito.²⁰⁹ Usarla sia come titolo per il documentario, sia per designare la loro tattica di resistenza, identifica in modo forte quanto questi artisti si sentano in lotta. Risulta quindi chiara la loro intenzione di appropriarsi dei termini che appartenevano alla storia di tutto il paese per dare maggiore forza e legittimità alla “loro storia”.

Vorrei concludere questo capitolo portando all'attenzione il pensiero di uno dei critici d'arte contemporanei più rinomanti in Cina: Li Xianting (栗宪庭). Quest'ultimo, seppur non facente parte del comitato organizzativo del BJQFF, ha contribuito offrendo supporto economico tramite il “Fondo cinematografico Li Xianting” (Lì Xiàntíng diànyǐng jījīn 栗宪庭电影基金), nonché facendo degli interventi all'interno delle diverse edizioni del festival²¹⁰. In uno di questi ultimi, durante la quarta edizione, vi è una sua frase in cui si percepisce tutta la forza resiliente sia della generazione di documentaristi Queer, molti dei quali hanno negli anni reso possibile la realizzazione del festival, nonché dell'intera comunità LGBTQIA+ cinese:

In China, it's complicated to make independent films. It's even harder to make Queer Films. Yet, no matter how difficult it is, we have to fight. Freedom is not a gift, we have to fight for it.

Finalmente lo spettatore guardando i titoli di coda del documentario comprende che non tutti i festival hanno come principale obiettivo la proiezione di film e/o documentari, e che il

²⁰⁹ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation».

²¹⁰ Yang Yang 杨杨, *Women de gushi: Beijing kuer yingzhan shi nian yojizhan. 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战* (La nostra storia: Il festival cinematografico Queer di Pechino, 10 anni di tattica “Guerrilla”), Documentario, 46 min., 2012.

BJQFF unisce la comunità LGBTQIA+ cinese, racconta la sua “storia” e rappresenta appieno il punto di vista Queer.

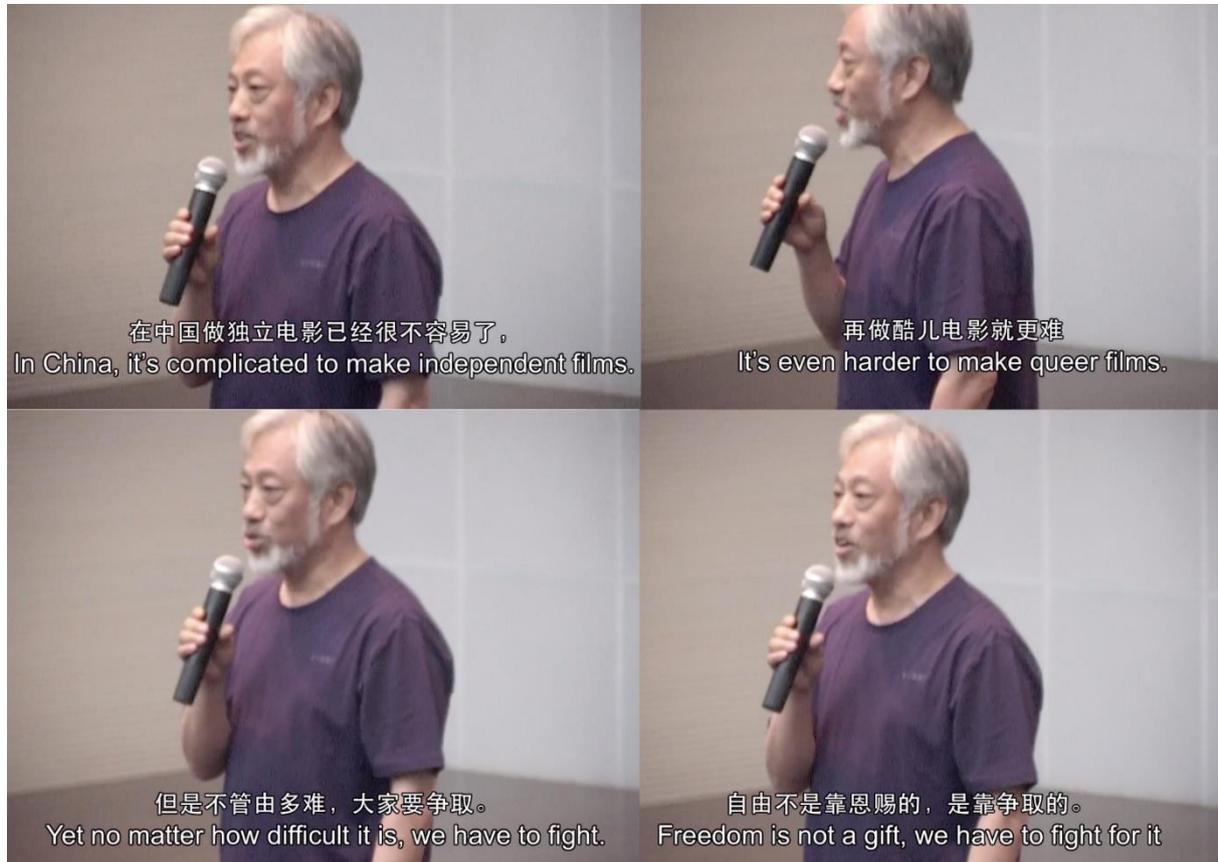


Figura 22: Li Xianting intervieni durante la quarta edizione del BJQFF. Fonte: documentario Women de gushi.

Conclusione

Il presente elaborato scritto si è posto l’obiettivo di analizzare in che modo il cinema documentarista Queer abbia contribuito a fornire un nuovo punto di vista all’interno della cultura LGBTQIA+ in Cina continentale. Attraverso la cinepresa di Cui Zi’en e Fan Popo lo spettatore può finalmente percepire il modo in cui vuole autodeterminarsi il corpo Queer nei suoi mille mutamenti; questo processo è metafora, se così può definirsi, della continua lotta che conduce il movimento LGBTQIA+ in Cina continentale per portare a termine ogni anno il BJQFF: mai statico, mai statica, in costante trasformazione. Il lettore potrà quindi tentare di rispondere alla domanda da cui si sviluppa l’elaborato: “a chi appartengono i nostri corpi?”.

Nel 2019, l’archivio di cinematografia indipendente cinese (CIFA), progetto di ricerca guidato dalla professoressa Sabrina Qiong (Newcastle University), in collaborazione con il professor Chris Berry (King’s College London), il dottor Luke Robinson (University of Sussex) e la dottoressa Lydia Dan Wu (Newcastle University) il cui obiettivo è garantire il libero accesso alla cultura cinematografica cinese indipendente²¹¹, ha curato un’iniziativa dal titolo “Our Journey: oral histories”²¹². Quest’ultima ha raccolto un ampio numero di interviste a registi, curatori, produttori e altri attivisti che hanno avuto modo negli ultimi vent’anni (2000-2020) di entrare a far parte del mondo del cinema indipendente cinese. All’interno della rassegna “Our journey: Oral Histories”, appare ad esempio la storia di Ou Ning (欧宁), artista, curatore e regista di *Meishi Street* (méishì jiē 煤市街, 2006) uno dei film-manifesti della “generazione underground”, uno dei volti presentati in questo elaborato scritto; compare inoltre il noto regista Fan Popo e troviamo anche la storia del regista e attivista Cui Zi’en, pilastro della

²¹¹ «Chinese Independent Film Archive», consultato 3 agosto 2023, <https://www.chinaindiefilm.org/>.

²¹² «Our Journey... | Chinese Independent Film Archive», consultato 20 luglio 2023, <https://www.chinaindiefilm.org/our-journey/>.

“Generazione Q”. La foto che ci offre il sito web del CIFA lo ritrae seduto in una stanza, ripreso da una telecamera in primo piano, mentre racconta la “sua storia”;²¹³ che risulta purtroppo irreperibile online.²¹⁴ L’unica indicazione che emerge dalla foto è il luogo in cui si trova il regista, ossia Pechino, da cui si evince che non si è trasferito ma opera ancora in Cina continentale.



Figura 23: Cui Zi'en durante la sua intervista per il progetto "Our Journey: Oral histories". Fonte: pagina web CIFA.

Da tutte le fonti prese in esame, non risulta chiaro dove si trovi e di cosa si stia occupando attualmente Cui Zi'en. Tuttavia, nel 2021 il professor Bao Hongwei ha tenuto una lezione sui docu-film del regista, al cui interno non fa riferimento all'attuale vita del regista, ma ci tiene a sottolineare come quest'ultimo “con più di mille docu-film possa essere considerato il regista più prolifico della Generazione Q”²¹⁵; i suoi docu-film possono considerarsi una testimonianza viva, nonché un'eredità che noi tutta dobbiamo preservare perché in grado di disegnare un futuro dove le persone possono essere libere di scegliere il proprio genere, oppure

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Nonostante aver provato da marzo 2023 a contattare chi si occupa della gestione della pagina web del CIFA, non ho ottenuto alcun riscontro positivo.

²¹⁵ *Discussing the Films of Cui Zi-En*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PaitUl6z3Is>.

non sceglierlo, oppure cambiarlo ogni giorno e considerare ogni scelta valida e non gerarchicamente “più o meno corretta” e dove tuttø si possono amare tra di loro liberamente, senza dare spiegazione alcuna.

Nel 2017, dopo la realizzazione di *Papa Rainbow*, Fan Popo si è trasferito a Berlino e ha smesso di realizzare documentari.²¹⁶ I suoi successivi prodotti sono stati principalmente cortometraggi, categorizzati dal regista stesso come film di finzione, anch’essi dedicati a temi LGBTQIA+.²¹⁷ Successivamente ha realizzato due cortometraggi ambientati nella città di Pechino: *The Drum Tower* (*gǔ lóu 鼓楼*, 2018), messo in atto da un cast interamente transgender dove la protagonista è Miss Quanr, personaggio principale di una delle ultime storie presentate all’interno del documentario *Papa Rainbow* e presente inoltre in questa tesi, e *Floss* (*xiàn 线*, 2019), un corto che ritrae una coppia omosessuale con un particolare fetish: i denti. In seguito ha diretto un cortometraggio dal titolo *Hey, Siro* (2020), che vuole raccontare cosa accade all’intelligenza artificiale, come nel caso di Alexa e Siri, quando viene lasciata sola in una stanza.²¹⁸ Nel febbraio del 2018, Fan Popo viene intervistato da Bao Hongwei all’interno di una rassegna organizzata dal professore all’università di Nottingham dal titolo “Queer Cinema as Art, Activism and Industry”. Alla domanda su come vede il ruolo dei documentari LGBT all’interno del movimento Queer cinese, il regista risponde: “sicuramente i miei documentari non cambieranno il mondo, ma non li ho fatti per questo”²¹⁹. Quindi la prospettiva che essi vogliono fornire è un’altra e potrebbe apparire desueta per il genere documentarista in cui si categorizzano, ma, d’altronde, come analizzato in questo elaborato scritto, ogni suo

²¹⁶ «Popo Fan | MIDPOINT Institute», consultato 25 luglio 2023, <https://www.midpoint-institute.eu/en/person/popo-fan-6ERqma>.

²¹⁷ Popo Fan, «Fan Popo Personal Blog», Popo Fan, consultato 3 agosto 2023, <https://www.popofan.net/work/fictions>.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Fan Popo e Bao Hongwei, «“Love Your Films and Love Your Life”», *Positions: Asia Critique* 27, fasc. 4 (1 novembre 2019): 799–809, <https://doi.org/10.1215/10679847-7726994>.

prodotto possiede una propria identità, ogni suo prodotto apre una nuova porta per “uscire dall’armadio”²²⁰:

When you see queer people on screen and how they live their lives, you also see a possibility to live in a way that is not so difficult. You can have a similar life, and this is what I try to emphasize through my films.²²¹

Va osservata inoltre particolare attenzione all’utilizzo che si fa all’interno della tesi della parola “comunità Queer”; quest’ultima non vuole essere interpretata in alcun modo come *tranchant*, né tantomeno vuole neutralizzare le differenze, con particolare riferimento alle differenze di status sociale che intercorrono tra i membri che la compongono. Difatti, le modernizzazioni economiche, politiche e sociali promosse da Deng Xiaoping alla fine degli anni Ottanta, hanno promosso un processo di massiccia e veloce industrializzazione in Cina continentale. Seppur quest’ultimo sia stato considerato efficace per lo sviluppo economico, ha volto il capitale umano al mero investimento individuale e non collettivo, abbattendo quindi il vero e proprio concetto “comunitario” dove nessun individuo prevarica gerarchicamente sull’altro, bensì coopera per raggiungere la libertà altrui. Di conseguenza, all’interno della comunità Queer, in questo caso cinese, sono presenti enormi differenze sociali, culturali, di genere, e di reddito. Gli esempi più rilevanti di disuguaglianze nelle opere che ho preso in esame sono sicuramente il mondo dei “money boys”, uno dei il più ampi gruppi di Sex Workers maschili in Cina continentale, analizzato nello pseudo documentario “Night Scene” del regista Cui Zi’en messo a confronto con le famiglie della classe media, descritti nella “trilogia del coming out” di Fan Popo, che hanno accolto il coming out dei figli, certamente facilitati dal benessere socio-economico in cui vivono. Il termine “comunità Queer” viene quindi menzionato in questo elaborato

²²⁰ In riferimento all’espressione inglese *to come out of the closet*.

²²¹ *Ibidem*.

consapevolmente e, seppur utilizzato come termine aggregante, risulta chiaro siano presente all'interno della stessa comunità Queer realtà che non avranno mai modo di dialogare perché separate da più stigmi: non solo quello di tipo sessuale ma anche, e soprattutto quello sociale.

Nel 2021 si è celebrato il ventesimo anniversario del BJQFF. Come si evince dal report pubblicato da He Xiaopei sul CIFA, nonostante le avversità causate dall'avvento della pandemia di COVID-19 e il maltempo che si abbattè sulla città di Pechino, il BJQFF è stato un grande successo.²²² A presentare l'edizione del 2021, nelle sale dell'istituto francese di Pechino, furono Yang Yang e Jenny Man Wu, produttrice, attrice e regista di cortometraggi sull'identità sessuale.²²³ Sono ora aperte, fino al primo agosto, le iscrizioni alla sedicesima edizione del BJQFF. L'iscrizione è subordinata al versamento di una tassa di partecipazione: tuttavia, un particolare interessante è che la tassa non viene richiesta qualora il regista risieda in un paese dove l'omosessualità tutt'ora costituisce reato. A questi artisti viene inoltre concessa la possibilità di presentare il proprio film sotto anonimato²²⁴: questi sono solo alcuni dei piccoli gesti utili a garantire protezione ai partecipanti, che tuttavia nella quotidianità continuano a doversi "hide in plain sight" (lett. nascondersi in piena vista).²²⁵

In definitiva, vorrei portare all'attenzione del lettore una frase, detta per la prima volta da Sun Zhongshan²²⁶ nel 1923 e spesso utilizzata come motto all'interno della comunità Queer cinese, citata anche nello studio svolto da Bao Hongwei sul BJQFF nel 2017; per i tempi avversi

²²² «Report on the 20th Beijing Queer Film Festival | Chinese Independent Film Archive», consultato 3 agosto 2023, <https://www.chinaindiefilm.org/report-on-the-20th-beijing-queer-film-festival/>.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ «北京酷儿影展简介 – Beijing Queer Film Festival», consultato 20 luglio 2023, <https://www.bjqff.com/about-festival/%e5%8c%97%e4%ba%ac%e9%85%b7%e5%84%bf%e5%bd%b1%e5%b1%95%e7%ae%80%e4%bb%8b/>.

²²⁵ Dean Hamer, «Hiding in Plain Sight: The Beijing Queer Film Festival», *Filmmaker Magazine | Publication with a Focus on Independent Film, Offering Articles, Links, and Resources.*, 7 gennaio 2015, <https://filmmakermagazine.com/88879-hiding-in-plain-sight-the-beijing-queer-film-festival/>.

²²⁶ Conosciuto anche con l'appellativo internazionale Sun Yat-sen.

in cui si trova a vivere la comunità LGBTQIA+ cinese, soprattutto dopo la chiusura del centro LGBT di Pechino (Běijīng tóngzhì zhōngxīn 北京同志中心) a maggio del 2023²²⁷, trovo necessario che venga reiterata:

La rivoluzione non ha ancora trionfato, Queer (compagni nella versione originale) continuate a lottare! (gé mìng shàng wèi chéng gōng [tóng zhì] kù ér réng xū nǚ lì ! 革命尚未成功, [同志] 酷儿仍须努力!)²²⁸

²²⁷ «Chinese LGBTQ Center Closes Down», Time, 16 maggio 2023, <https://time.com/6280046/chinese-lgbtq-center-closes/>.

²²⁸ Bao, «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation».

Bibliografia

- Abbas, Ackbar. «Affective Spaces in Hong Kong/Chinese Cinema.» In *Cinema at the city's edge: film and urban networks in East Asia*, a cura di Yomi Braester e James Tweedie, 25–30. TransAsia: screen cultures. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. 2. ed., Reprint. Oxford: Oxford Univ. Press, 2009.
- Augusta, Palmer, Chris Berry, Reynaud Bérénice, Berry Chris, McGrath Jason, Chiu-Han Linda Lai, Sheldon H. Lu, Jason McGrath, Lu Sheldon H., e Zhong Xueping. *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Bao, Hongwei. «Queer Eye for Chinese Women: Locating Queer Spaces in Shitou's Film Women Fifty Minutes». *Journal of Contemporary Chinese Art* 6, fasc. 1 (1 marzo 2019): 77–96. https://doi.org/10.1386/jcca.6.1.77_1.
- . «The 'Queer Generation': Queer Community Documentary in Contemporary China». *Transnational Screens* 10, fasc. 3 (2 settembre 2019): 201–16. <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1662197>.
- . «Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation». In *Chinese Film Festivals*, a cura di Chris Berry e Luke Robinson, 79–100. New York: Palgrave Macmillan US, 2017. https://doi.org/10.1057/978-1-137-55016-3_5.
- . «Performing Queer at the Theatre–Documentary Convergence: Mediated Queer Activism in Contemporary China». In *The Sage handbook of global sexualities*, a cura di Zowie Davy, Ana Cristina Santos, Chiara Bertone, Ryan Thoreson, e Saskia E. Wieringa, 1st ed., 944–69. Thousand Oaks: SAGE Inc, 2020.
- Bao, Hongwei. «“New Beijing, New Marriage”: Performing a same-sex wedding in central Beijing.» In *Queer China: lesbian and gay literature and visual culture under*

- postsocialism*, 111. Literary cultures of the global south. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.
- Beretta, Sara. «“Vita, niente di più” Video e soggettività nella Cina contemporanea». Università degli Studi di Milano Bicocca, 2012.
- Berry, Chris. «What Is Transnational Chinese Cinema Today? Or, Welcome to the Sinosphere». *Transnational Screens* 12, fasc. 3 (2 settembre 2021): 183–98. <https://doi.org/10.1080/25785273.2021.1991644>.
- . «The Sacred, the Profane, and the Domestic in Cui Zi'en's Cinema». *Positions: Asia Critique* 12, fasc. 1 (1 febbraio 2004): 195–201. <https://doi.org/10.1215/10679847-12-1-195>.
- . «Happy Alone?: Sad Young Men in East Asian Gay Cinema». *Journal of Homosexuality* 39, fasc. 3–4 (28 novembre 2000): 187–200. https://doi.org/10.1300/J082v39n03_07.
- . «When Is a Film Festival Not a Festival?: The 6th China Independent Film Festival – Senses of Cinema», 5 ottobre 2003. <https://www.sensesofcinema.com/2009/festival-reports/when-is-a-film-festival-not-a-festival-the-6th-china-independent-film-festival/>.
- Berry, Chris, e Mary Farquhar. «Operatic Modes». In *China on Screen*, 47–74. Cinema and Nation. Columbia University Press, 2006. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/berr13706.8>.
- Berry, Chris, Xinyu Lü, e Lisa Rofel, a c. di. *The new Chinese documentary film movement: for the public record*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- . «The Sacred, the Profane, and the Domestic in Cui Zi'en's Cinema». *Positions: Asia Critique* 12, fasc. 1 (1 febbraio 2004): 195–201. <https://doi.org/10.1215/10679847-12-1-195>.

- Berry, Michael. *A history of pain: trauma in modern Chinese literature and film*. Global Chinese culture. New York: Columbia University Press, 2008.
- Berruto, Gaetano, e Massimo Cerruti. *Manuale di sociolinguistica*. Torino: UTET, 2015.
- Cavallo, Arianna, Ludovica Lugli, e Massimo Prearo. *Questioni di un certo genere: le identità sessuali, i diritti, le parole da usare: una guida per saperne di più e parlarne meglio*. Milano: Iperborea, 2021.
- Chiang, Howard. «Gay and Lesbian Communities in Urban China». In *Handbook on Urban Development in China*, a cura di Ray Yep, Jun Wang, e Thomas Johnson, 187–201. Handbooks of Research on Contemporary China. Cheltenham, UK; Northampton, MA: Edward Elgar Publishing, 2019.
- Chanan, Michael. «Video, Activism and the Art of Small Media». *Transnational Cinemas* 2, fasc. 2 (8 marzo 2012): 217–26. https://doi.org/10.1386/trac.2.2.217_7.
- Cao, Jin. «The Production of Alternative Media in Mainland China: A Case Study of the Journal Friend Exchange». *Harvard-Yenching Institute Working Papers Series*, 2009.
- Courage, Tamara V. «Contemporary Chinese Independent Cinema: Urban Spaces, Mobility, Memory». Phd, University of Reading, 2017.
- Cui, Shuqin. *Women through the lens: gender and nation in a century of Chinese cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003.
- Cui, Zi'en. «Filtered Voices: Representing Gay People in Today's China». Tradotto da Ta-wei Chi. *International Institute of Administrative Science* 29 (novembre 2002): 1.
- . «The Communist International of Queer Film». *positions: asia critique* 18, fasc. 2 (1 maggio 2010): 417–23. <https://doi.org/10.1215/10679847-2010-008>.
- Daems, Jim, a c. di. *The makeup of RuPaul's Drag Race: essays on the queen of reality shows*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

- De Villiers, Nicholas. «Gray Mornings of Tolerance: Cui Zi'en's Night Scene and Queer China, "Comrade" China». In *Sexography: sex work in documentary*, 127–35. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Edwards, Dan, e Marina Svensson. «Show Us Life and Make Us Think: Engagement, Witnessing and Activism in Independent Chinese Documentary Today». *Studies in Documentary Film* 11, fasc. 3 (2 settembre 2017): 161–69. <https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1354504>.
- Engbretsen, Elisabeth L., Schroeder, William F., Bao, Hongwei e Fan, Popo. «Interview with Cui Zi'en». In *Queer-Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, 245–66. Gendering Asia 11. Copenhagen: NIAS press, 2015.
- Engbretsen, Elisabeth L., Schroeder, William F. e Bao Hongwei. «Digital Video Activism: Narrating History and Memory in Queer China, 'Comrade' China». In *Queer-Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, 35–56. Gendering Asia 11. Copenhagen: NIAS press, 2015.
- Engbretsen, Elisabeth L., Schroeder, William F. e Bao, Hongwei. «Queer Organizing and HIV/AIDS Activism: An Ethnographic Study of a Local Tongzhi Organization in Chengdu». In *Queer-Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, 192–216. Gendering Asia 11. Copenhagen: NIAS press, 2015.
- Foucault, Michel, e Colin Gordon. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. 1st American ed. New York: Pantheon Books, 1980.
- Hua, Boya, Vickie F. Yang, e Karen Fredriksen Goldsen. «LGBT Older Adults at a Crossroads in Mainland China: The Intersections of Stigma, Cultural Values, and Structural Changes Within a Shifting Context». *The International Journal of Aging and Human Development* 88, fasc. 4 (giugno 2019): 440–56. <https://doi.org/10.1177/0091415019837614>.

- Hildebrandt, Timothy. «Same-sex marriage in China? The strategic promulgation of a progressive policy and its impact on LGBT activism». *Review of International Studies* 37, fasc. 3 (2011): 1313–33.
- Ikels, Charlotte, a c. di. *Filial piety: practice and discourse in contemporary East Asia*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2004.
- Jenkins, Henry. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.
- Johnson, Jo. «“We’ll Have a Gay Old Time!”: Queer Representation in American Prime-Time Animation from the Cartoon Short to the Family Sitcom». In *Queers in American popular culture*, a cura di Jim Elledge, 1:247–73. Praeger perspectives. Santa Barbara, Calif: Praeger, 2010.
- Li, Siuleung. *Cross-dressing in Chinese opera*. Hong Kong: Hong Kong Univ. Press, 2003.
- Loist, Skadi. «The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)». In *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*, 109-121. Histoire contemporaine 9. Parigi: Universite Paris I Pantheon-Sorbonne, 2014. <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9370#quotation>.
- Lü, Xinyu. «When Feminism Encounters New Documentary Movement: An Uncompleted Academic Discussion». *Inter-Asia Cultural Studies* 19, fasc. 2 (3 aprile 2018): 294–309. <https://doi.org/10.1080/14649373.2018.1463077>.
- Lü, Xinyu. *Ji lu Zhongguo: dang dai Zhongguo xin ji lu yun dong 记录中国：当代中国新记录运动 (Documentare la Cina: Il movimento documentarista cinese contemporaneo)*. Beijing Shi: Sheng huo, du shu, xin zhi san lien shu dian, 2003.
- Marchetti, Gina. «Feminist Activism in the First Person: An Analysis of Nanfu Wang’s *Hooligan Sparrow* (2016)». *Studies in Documentary Film* 14, fasc. 1 (2 gennaio 2020): 30–49. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1720090>.

- Marcus, Eric. *Making gay history: the half-century fight for lesbian and gay equal rights*. 1st ed. New York: Perennial, 2002.
- Minichiello, Victor, a c. di. «Male Sex Work in China». In *Male sex work and society*, 347–75. New York, NY: Harrington Park Press, 2014.
- Nichols, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Normes, Abé Mark. «Bulldozers, Bibles, and Very Sharp Knives: The Chinese Independent Documentary Scene». *Film Quarterly* 63, fasc. 1 (1° settembre 2009): 50–55. <https://doi.org/10.1525/FQ.2009.63.1.50>.
- Pirandello, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. 5. ed. [i.e. printing]. I grandi libri Garzanti 515. Milano: Garzanti, 2003.
- Popo, Fan, e Bao Hongwei. «“Love Your Films and Love Your Life”». *Positions: Asia Critique* 27, fasc. 4 (1 novembre 2019): 799–809. <https://doi.org/10.1215/10679847-7726994>.
- Rhyne, Ragan. «Pink Dollars: Gay And Lesbian Film Festivals And The Economy Of Visibility». ProQuest NYU, 2006.
- Robinson, Luke. «Chinese Documentary as Public Culture». *International Communication of Chinese Culture* 2, fasc. 1 (maggio 2015): 69–75. <https://doi.org/10.1007/s40636-014-0008-4>.
- . *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- . «“To Whom Do Our Bodies Belong?” Being Queer in Chinese DV Documentary». In *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*, a cura di Zhen Zhang e Angela Zito, 294–95. Critical interventions. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2015.

- Rofel, Lisa. «Qualities of Desire: Imagining Gay Identities in China». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5, fasc. 4 (1999): 451–74. <https://doi.org/10.1215/10642684-5-4-451>.
- Sartre, Jean-Paul. *The Words: The Autobiography of Jean Paul Sartre*. New York: George Braziller, 1964.
- Schroeder, William F. «On Cowboys and Aliens». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 18, fasc. 4 (1 ottobre 2012): 425–52. <https://doi.org/10.1215/10642684-1600689>.
- Shaw, Gareth, e Xiaoling Zhang. «Cyberspace and Gay Rights in a Digital China: Queer Documentary Filmmaking under State Censorship». *China Information* 32, fasc. 2 (luglio 2018): 270–92. <https://doi.org/10.1177/0920203X17734134>.
- Shen, Shuang. «From Deconstruction to Activism: The Chinese Independent Documentary and the Crowd». *Modern China* 41, fasc. 6 (novembre 2015): 656–79. <https://doi.org/10.1177/0097700414555476>.
- Shi, Junpeng. «Parenting in an Uncertain Future: The Experiences of Parents in the “PFLAG China” Community». Phd, University of Essex, 2021. <https://repository.essex.ac.uk/31059/>.
- Shi, Liang. «Beginning a New Discourse: The First Chinese Lesbian Film “Fish and Elephant”». *Film Criticism* 28, fasc. 3 (2004): 21–36.
- Shi-Yan, Chao. «Coming out of The Box, Marching as Dykes». In *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, a cura di Chris Berry, Xinyu Lü, e Lisa Rofel, 77–97. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- Singhal, Arvind. «Empowering the oppressed through participatory theater». *Investigación & Desarrollo* 12 (2004): 138–63.
- Tan, Jia. «Networking Asia Pacific: queer film festivals and the spatiotemporal politics of inter-referencing». *Inter-Asia Cultural Studies* 20, fasc. 2 (3 aprile 2019): 204–19.

<https://doi.org/10.1080/14649373.2019.1613727>.

Tieh- Chih, Chang, e Qian Ying. «Ai Xiaoming: The Citizen Camera». *New Left Review*, fasc. 72 (1 dicembre 2011): 63–79.

Voci, Paola. «Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone». In *The new Chinese documentary film movement: for the public record*, a cura di Chris Berry, Xinyu Lü, e Lisa Rofel, 99–115. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Wang, Yuanyuan, Zhishan Hu, Ke Peng, Joanne Rechdan, Yuan Yang, Lijuan Wu, Ying Xin, et al. «Mapping out a spectrum of the Chinese public's discrimination toward the LGBT community: results from a national survey». *BMC Public Health* 20, fasc. 1 (12 maggio 2020): 669. <https://doi.org/10.1186/s12889-020-08834-y>.

Wang, Qi. *Memory, subjectivity and independent Chinese cinema*. Edinburgh studies in East Asian film. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

———. «Embodied Visions: Chinese Queer Experimental Documentaries by Shi Tou and Cui Zi'en». *Positions: Asia Critique* 21, fasc. 3 (1 agosto 2013): 659–81. <https://doi.org/10.1215/10679847-2144878>.

———. «Performing Bodies in Experimental and Digital Media». In *Memory, subjectivity and independent Chinese cinema*, 155. Edinburgh studies in East Asian film. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

Waugh, Thomas, a c. di. «*Show us life*»: toward a history and aesthetics of the committed documentary. Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1984.

Wu, Hung, e Guangdong-Meishuguan, a c. di. *The First Guangzhou Triennial - Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990 - 2000)* ; [Exhibition «The First Guangzhou Triennial - Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art 1990 - 2000» at the Guangdong Museum of Art from November 18, 2002 to January 19, 2003]. New York, NY: Art Media Resources [u.a.], 2002.

- Ying, Qian. «Working with Rubble: Montage, Tweets and the Reconstruction of an Activist Documentary». In *China's iGeneration: cinema and moving image culture for the twenty-first century*, a cura di Johnson, Keith B. Wagner, e Kiki Tianqi Yu, 181–95. New York: Bloomsbury, 2014.
- Yu, Kiki Tianqi. «My» *Self on Camera: First Person Documentary Practice in an Individualising China*. Edinburgh Studies in East Asian Film. Edinburgh: Edinburgh university press, 2019.
- . «Camera Activism in Contemporary People's Republic of China: Provocative Documentation, First Person Confrontation, and Collective Force in Ai Weiwei's *Lao Ma Ti Hua*». *Studies in Documentary Film* 9, fasc. 1 (2 gennaio 2015): 55–68. <https://doi.org/10.1080/17503280.2014.1002251>.
- Yue, Audrey. «Mobile Intimacies in the Queer Sinophone Films of Cui Zi'en». *Journal of Chinese Cinemas* 6, fasc. 1 (gennaio 2012): 95–108. https://doi.org/10.1386/jcc.6.1.95_1.
- Zeng, Jinyan. «Documentary Film, Gender, and Activism in China: A Conversation with Ai Xiaoming». Tradotto da Chris Berry. *Film Quarterly* 74, fasc. 1 (1 settembre 2020): 45–50. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.1.45>.
- . «Desiring Feminism in Chinese Documentary». *Chinese Independent Cinema Observer*, no. 3 (2022): 142.
- Zhang, Jie. «Cui Zi'en's "Night Scene" and China's Visual Queer Discourse». *Modern Chinese Literature and Culture* 24, fasc. 1 (2012): 88–111.
- Zhang, Ying Jin. *A Companion to Chinese Cinema*. Wiley-Blackwell Companions to National Cinemas. Malden, Mass: Wiley-Blackwell, 2012.

Zhang, Zhen, e Angela Zito, a c. di. *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*. Critical interventions. Honolulu: University of Hawaii Press, 2015.

Zhang, Shutong 张舒彤 e Wu, Guoping 吴国平. «Tongxinglian qunti yi ding jianhu de falu shiyong wenti tan zhe» 同性恋群体意定监护的法律适用问题探析 (Un'analisi dell'applicazione della legge sulla tutela volontaria per i soggetti omosessuali). In *Aixia Faxue*, 2019, 2, pp. 70–77.

Sitografia

AP News. «Beijing LGBT Center Shuttered as Crackdown Grows in China», 16 maggio 2023.

<https://apnews.com/article/china-beijing-lgbt-center-shutdown>

a5643c680e1faf5c8a7a7d9bdd627d6f.

«EastSouthWestNorth: The Case of Lu Xuesong». Consultato 30 marzo 2023.

http://www.zonaeuropa.com/20050804_1.htm.

«Icarus Films: Old Men». Consultato 17 marzo 2023. <https://icarusfilms.com/if-old>.

Bao, Hongwei. *Discussing the Films of Cui Zi-En*, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=PaitUl6z3Is>.

Berry, Chris. «When Is a Film Festival Not a Festival?: The 6th China Independent Film Festival

– Senses of Cinema», 5 ottobre 2003. [https://www.sensesofcinema.com/2009/festival-](https://www.sensesofcinema.com/2009/festival-reports/when-is-a-film-festival-not-a-festival-the-6th-china-independent-film-festival/)

[reports/when-is-a-film-festival-not-a-festival-the-6th-china-independent-film-festival/](https://www.sensesofcinema.com/2009/festival-reports/when-is-a-film-festival-not-a-festival-the-6th-china-independent-film-festival/).

Boni, Federico. «Taiwan, il matrimonio egualitario sarà legge dal 24 maggio: oltre 4.000 coppie

pronte a sposarsi - Gay.it». Gay.it: Make it as you like, 24 aprile 2019.

<https://www.gay.it/taiwan-matrimonio-egualitario-legge>.

«Chinese Independent Film Archive». Consultato 25 luglio 2023.

<https://www.chinaindiefilm.org/>.

Collet, Nigel. «Getting behind the Camera: Fan Popo». Fridae: Connecting gay Asia.

Consultato 19 aprile 2023. [http://www.fridae.asia/gay-news/2010/04/19/9830.getting-](http://www.fridae.asia/gay-news/2010/04/19/9830.getting-behind-the-camera-fan-popo)

[behind-the-camera-fan-popo](http://www.fridae.asia/gay-news/2010/04/19/9830.getting-behind-the-camera-fan-popo).

Courage, Tamara Valerie. «Yang Lina Interview: ‘I Have a Special Method. I Always Find My

Subject at My Front Door.’ | Easternkicks.Com», 6 giugno 2016.

<https://www.easternkicks.com/features/yang-lina-interview/>.

- Fan, Popo. «Fan Popo Personal Blog». Popo Fan. Consultato 20 luglio 2023. <https://www.popofan.net/work/fictions>.
- Franceschini, Ivan. «Wan Yanhai lascia la Cina: duro colpo per la lotta all'AIDS». *NAZIONE INDIANA* (blog), 12 maggio 2010. <https://www.nazioneindiana.com/2010/05/12/wan-yanhai-lascia-la-cina-duro-colpo-per-la-lotta-all%e2%80%99aids/>.
- Hamer, Dean. «Hiding in Plain Sight: The Beijing Queer Film Festival». *Filmmaker Magazine* / *Publication with a Focus on Independent Film, Offering Articles, Links, and Resources.*, 7 gennaio 2015. <https://filmmakermagazine.com/88879-hiding-in-plain-sight-the-beijing-queer-film-festival/>.
- Lu Jiahong 吕嘉鸿 e Li Zongxian 宗宪李, «同性婚姻: 台湾通过亚洲首部专法 同志结婚 登记亮绿灯» (Matrimonio omosessuale: Taiwan è la prima in Asia ad approvare le unioni civili), *BBC News Zhongwen*, 17 maggio 2019, <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-48306662>.
- Meet the Filmmakers: Cui Zi'en Part 2 of 4*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=tI4G0eylFnA>.
- Meng, Huili, e Cottet, Caroline. «Interview - Popo Fan». *E-International Relations* (blog), 20 agosto 2015. <https://www.e-ir.info/2015/08/20/interview-popo-fan/>.
- «Our Journey... | Chinese Independent Film Archive». Consultato 20 luglio 2023. <https://www.chinaindiefilm.org/our-journey/>.
- PFLAG. «PFLAG China». Consultato 30 giugno 2023. <https://pflag.org/about-us/>.
- Phillips, Tom. «China Court Refuses to Allow Gay Marriage in Landmark Case». *The Guardian*, 13 aprile 2016, sez. World news. <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/13/china-court-refuse-gay-marriage-landmark-case>.

«Popo Fan | MIDPOINT Institute». Consultato 25 luglio 2023. <https://www.midpoint-institute.eu/en/person/popo-fan-6ERqma>.

Picerni, Federico. «Compagn* queer. Il linguaggio omosessuale in Cina». *China Files* (blog), 11 dicembre 2018. <https://www.china-files.com/compagn-queer-il-linguaggio-omosessuale-in-cina/>.

Politics Program, La Trobe University. «National Centre of AIDS and STD - Government Agency - Hivpolicy.Org». Document. hivpolicy.org. Consultato 19 maggio 2023. <https://www.hivpolicy.org/biogs/HPE0148b.htm>.

Reynaud, Bérénice. «Men Won't Cry – Traces of a Repressive Past: The 28th Vancouver International Film Festival – Senses of Cinema», 3 maggio 2021. <https://www.sensesofcinema.com/2010/festival-reports/men-wont-cry-traces-of-a-repressive-past-the-28th-vancouver-international-film-festival/>.

SFMOMA. «Garden in Heaven 天堂花园». Consultato 30 marzo 2023. <https://www.sfmoma.org/event/garden-heaven/>.

Società Italiana Sessuologia ed educazione Sessuale. «Orientamento sessuale», 17 settembre 2014. <https://www.societasessuologia.it/orientamento-sessuale/>.

Tan, Jei-Jei. «Queer Chinese Filmmaker Popo Fan Discusses Work, Life». *The Tufts Daily* (blog), 21 settembre 2016. <https://tuftsdaily.com/news/2016/09/21/queer-chinese-filmmaker-popo-fan-discusses-work-life/>.

Time. «Chinese LGBTQ Center Closes Down», 16 maggio 2023. <https://time.com/6280046/chinese-lgbtq-center-closes/>.

«Tongyu 同语 (lingua comune)». Consultato 30 luglio 2023. <http://www.tongyulala.org/en/>.

«北京大学». Consultato 28 luglio 2023. <https://www.pku.edu.cn/about.html>.

UNDP-CH. «UNDP-CH Legal Gender Recognition in China: A Legal Policy Review», s.d. https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/migration/asia_pacific_rbp/UNDP

-CH-Legal-gender-recognition---China-180805.pdf.

Xia, Grace. «New Beijing, New Marriage: A Milestone Film in China's LGBTQ Movement».

Actipedia, 9 febbraio 2015. <https://actipedia.org/project/new-beijing-new-marriage-milestone-film-china%E2%80%99s-lgbtq-movement>.

Yang Yang. «Report on the 20th Beijing Queer Film Festival | Chinese Independent Film

Archive». Consultato 25 luglio 2023. <https://www.chinaindiefilm.org/report-on-the-20th-beijing-queer-film-festival/>.

Zheng, Jane. Meet the Filmmakers: Cui Zi'en. Tradotto da Yuqian Yan, febbraio 2010.

https://www.youtube.com/watch?v=e-3JHQI5ayw&ab_channel=alsolikelife.

公民行動影音紀錄資料庫. «性、性別與權利：亞洲首屆酷兒研究大會», 12 dicembre

2013. <https://www.civilmedia.tw/archives/10098>.

艾晓明工作室博客 (4). «艾晓明工作室博客 (4)：我的纪录片». Consultato 30 marzo

2023. https://aixiaomingstudio.blogspot.com/p/blog-page_5218.html.

Filmografia

Ai, Xiaoming (艾晓明). *White Ribbon* (*Báisī dài*, 白丝带), 2004.

———. *The Vagina Monologues: Backstage Stories* (*Yīndào dúbái: mùhòu gùshì* 隐道独白: 幕后故事), 2004.

———. *Taishi Village* (*Tàishí cūn*, 太石村), 2005.

———. *Sexuality, Gender and Rights in Asia* (*Xìng, xìngbié yǔ quánlì*, 性, 性别 与权利), 2006.

Ai, Xiaoming 艾晓明 e Hu, Jie 胡杰 *Paradise Garden* (*Tiāntáng huāyuán*, 天堂花园), 2005.

———. *Care and Love* (*Guānài zhī jiā*, 关爱之家), 2009.

Cui, Zi'en (崔子恩). *Enter The Clowns* (*chǒujiǎo dēngchǎng* 丑角登场), 2002.

———. *The Old Testament* (*jiù yuē* 旧约), 2002.

———. *Feeding Boys, Ayaya!* (*Āi yā yā, qù bǔ rǔ* 哎呀呀, 去哺乳), 2003.

———. *Star Appeal* (*xīngxīng xiāng xī xī* 星星相吸惜), 2005.

———. *Night Scene* (*Yè jǐng*, 夜景), 2005.

———. *We Are the...of Communism* (*wǒmén shì gòngchǎn zhǔyì de shěng lüè hào*, 我们是共产主义的省略号), 2007.

———. *Queer China, "Comrade" China* (*Zhì tóng zhì*, 志同志), 2008.

Fan, Popo (范坡坡). *Taipei: City of Rainbow* (*Táiběi : cǎi hóng zhī chéng* 台北: 彩虹之城, 2007)

———. *Chinese closet* (*Guì zú*, 柜族), 2009.

———, Cheng David (郑凯贵). *New Beijing, New Marriage* (*Xīn Qiánmén dà jiē*, 新前门大街), 2009.

- . *Be A Woman* (*Wǔ niáng*, 舞娘), 2011.
- . *Mama Rainbow* (*Cǎihóng bàn wǒ xīn*, 彩虹伴我心), 2012.
- . *Papa Rainbow* (*Cǎihóng lǎo bà*, 彩虹老爸), 2016.
- . *The Drum Tower* (*gǔ lóu* 鼓楼) 2018.
- . *Floss* (*xiàn* 线), 2019.
- Hu, Jie (胡杰). *In Search of Lin Zhao's Soul* (*Xúnzhǎo Línzhāo de línghún*, 寻找林昭的灵魂), 2004.
- Kwan, Stanley (关锦鹏). *Orchid Island* (*Lán yǔ* 蓝宇), 2001.
- Li, Yu (李玉) *Fish and Elephant* (*Jīnnián xiàtiān*, 今年夏天), 2001.
- Liu Bingjian (刘冰鉴) *Men and women* (*Nan nan nü nü*, 男男女女), 1999.
- Lou, Ye (娄烨). *Suzhou River* (*Sūzhōu hé*, 苏州河), 2000.
- Ou, Ning (欧宁). *Meishi Street* (*méishì jiē*, 煤市街), 2006.
- Shosh, Shlam, Hilla, Medalia. *Leftover Women* (*shèng nǚ* 剩女), 2019.
- Solveig Klåben, Katharina Schneider-Roos. *My Camera Doesn't Lie*, 2003
- Xue, Jianqiang (薛鉴羌). *Martian Syndrome* (*Huǒxīng zōnghézhèng*, 火星综合症), 2009.
- Wang, Xiaoshuai (王小帅). *Dōngchūn de rìzi*, 冬春的日子), 1993.
- Wang Bing (王兵). *West of Tracks* (*Tiěxī qū*, 铁西区) 2002.
- Wu, Wenguang (吴文光). *Bumming in Beijing: The Last Dreamers* (*Liúlàng Běijīng*, 流浪北京), 1990.
- Yang, Lina. *Old Men* (*Lǎo tóu*, 老头), 1999.
- Yang Yang (杨杨). *Our story: The Beijing Queer Film Festival's 10 years of "Guerrilla Warfare"* (*Wǒmén de gùshì : Běijīng kùer yǐngzhǎn shí nián yóujīzhàn*, 我们的故事: 北京酷儿影展十年游击战), 2013.

Ying, Weiwei (英未未). *The Box* (*hézi* 盒子), 2001.

Zhang, Yuan (张元), Duan, Jinchuan (段锦川), *The square* (*Guǎngchǎng*, 广场), 1993.

———. *Beijing Bastards* (*Běijīng zázhǒng* 北京杂种), 1993.

———. *East Palace, West Palace* (*Dōng gōng, xī gōng*, 东宫西宫), 1996.

———. *Crazy English* (*Fēngkuáng yīngyǔ*, 疯狂英语), 1999.

———. *Miss Jinxing* (*Jīnxīng xiǎojiě*, 金星小姐), 2000.

Ringraziamenti

Al professor Marco Ceresa, con cui ho avuto l'onore di condividere l'inizio di questo percorso accademico e di stesura tesi: che la terra le sia lieve.

Al professor Picerni, che ha da subito creduto al mio progetto, fornendomi non solo il suo prezioso aiuto bibliografico ma anche il suo fondamentale sostegno morale: questo traguardo è anche suo.

Alla professoressa Pollacchi, che mi ha fatto appassionare al cinema documentarista cinese.

Al professor Gatti, con cui ho avuto l'onore di svolgere il corso di lingua cinese, non dimenticherò mai il suo consiglio: “il segreto per scrivere una buona tesi è leggere finché le bruciano gli occhi”.

Alla professoressa Locati, che mi ha trasmesso la passione per il teatro e per il cinema, ma, soprattutto, l'immenso piacere per lo studio della lingua italiana.

Al regista Fan Popo, che mi ha concesso la visione del documentario *Our Story: The Beijing Queer Film Festival's 10 years of “Guerrilla Warfare”* credendo nella mia ricerca.