



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale

NATURA, PAESAGGIO ED ECOCRITICA NELL'ESTETICA DI JIA ZHANGKE. LA PRODUZIONE FILMICA SUCCESSIVA ALLA "HOMETOWN TRILOGY"

Relatore: Chiar.ma Prof.ssa ROSAMARIA SALVATORE

Correlatore: Chiar.mo Prof. ALESSANDRO FACCIOLI

Laureando: PIETRO AGNOLETTO
Matr. 1172096

Anno Accademico
2018/2019

INDICE

Introduzione	pag. 3
1: Jia Zhangke, “questo sconosciuto”	pag. 11
1.1: La Sesta Generazione	
1.1.1: La nascita del movimento, il potere dell’individuo	pag. 12
1.1.2: Caratteristiche e stile	pag. 14
1.1.3 Differenze con la Quinta Generazione	pag. 15
1.1.4 Le critiche rivolte alla Sesta Generazione	pag. 17
1.2: Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang	
1.2.1 La gioventù in periferia (1970-1993).....	pag. 19
1.2.2 Studente a Pechino, i primi passi verso il mondo del cinema (1993-1997)	pag. 24
1.2.3 Xiao Wu (1997)	pag. 27
1.2.4 Il successo e la Hometown Trilogy (1997-2003)	pag. 30
1.2.5 L’approvazione del governo e il Leone d’Oro a Venezia (2004-2006)	pag. 35
1.2.6 Dopo Still Life e la questione della critica sociale (2006-2008)	pag. 40
1.2.7 Film antologici e il passaggio al “mainstream” (2008-2013)	pag. 43
1.2.8 Il Pingyao International Film Festival e <i>I Figli del Fiume Giallo</i> (2017-)	pag. 46
1.2.9 La produzione letteraria	pag. 49
1.2.10 Davanti all’occhio della cinepresa. Jia Zhangke come soggetto	pag. 53
1.3: I tre “periodi” di Jia Zhangke	
1.3.1 Dopo la Hometown Trilogy: il reale converge nel surreale	pag. 55
1.3.2 L’ultima trilogia: la memoria si fa Storia	pag. 63
1.4: La cerchia di Jia Zhangke	
1.4.1 Yu Lik-wai, il direttore della fotografia	pag. 75
1.4.2 Montaggio	pag. 81
1.4.3 I produttori e gli studi di produzione	pag. 82
1.4.4 La Xstream Pictures	pag. 85

1.4.5 I compositori	pag. 85
1.4.6 Gli attori	pag. 89
2: Naturalismo e naturalezza	
2.1 Introduzione all'ecocinema	
2.1.1 Nascita e sviluppo degli studi di ecocinema cinese	pag. 93
2.1.2 Motivi ecologici nell'ecocinema cinese	pag. 97
2.2 La relazione tra Natura e Uomo nella produzione successiva alla <i>Hometown Trilogy</i>	
2.2.1 Spazio, Soggetto e Riproduzione in <i>The World</i>	pag. 102
2.2.2 <i>Still Life</i> : inondazione, demolizione, rilocalizzazione	pag. 106
2.2.3 Cultura e Natura in <i>Still Life</i>	pag. 109
2.2.4 <i>Dong</i> : la controparte documentaristica	pag. 113
2.2.5 <i>Smog Journeys</i>	pag. 113
2.3 Il valore simbolico degli animali ne <i>Il Tocco del Peccato</i>	
2.4.1 La fisionomia degli animali	pag. 123
2.4.2 Parte prima: il Cavallo e la Tigre	pag. 129
2.4.3 Parte seconda: il Bufalo, l'Anatra e il bestiame	pag. 135
2.4.4 Parte terza: il Serpente sacro	pag. 137
2.4.5 Parte quarta: il Pesce e il Piccolo Uccello	pag. 141
Appendice 1, Filmografia dell'autore	
Introduzione	pag. 149
Ruolo di Jia Zhangke nei singoli film	pag. 152
Catalogo dei lungometraggi diretti da Jia Zhangke	pag. 157
Box Office e Ricezione, Lungometraggi post 2004	pag. 167
Appendice 2, Jia Zhangke e i festival indipendenti di cinema cinese in Italia	
Il BigScreen Film Festival di Padova e Kunming	pag. 171
Il Dong Film Festival di Torino	pag. 180
Appendice 3, Jia Zhangke attraverso l'arte delle locandine	
Immagini	pag. 201
Bibliografia	pag. 205
Filmografia	pag. 221

INTRODUZIONE

Nascita della ricerca

La storia di questa tesi di laurea è sicuramente complessa e non priva di inciampi. L'inizio risale a settembre 2017, quando l'interesse per la cultura cinese mi ha portato a intraprendere un percorso di studi per apprendere la lingua, presso l'Istituto Confucio di Padova. Nel frattempo, stavo conseguendo i miei studi presso l'Università di Padova, lavorando come tutor per promuovere il progetto *Erasmus+* nel Dipartimento dei Beni Culturali. Non avevo mai avuto esperienze all'estero e studiando i vantaggi per cui uno studente avrebbe dovuto scegliere di intraprendere un periodo di studi in Università straniera, alla fine, ho convinto anche me stesso. Dall'aspirazione a unire i miei studi personali e quelli accademici, e dalla determinazione di voler intraprendere un periodo di ricerca fuori dall'Italia, è nato il primo germoglio di questa tesi: l'obiettivo di scrivere una ricerca sul cinema cinese, *in Cina*.

Nell'ottobre 2018 ho iniziato il semestre invernale del *Globalization Program* della Venice International University. All'interno di questo percorso di formazione compiuto assieme a docenti e colleghi provenienti da ogni angolo del pianeta, oltre ad aver perfezionato il mio inglese e ad aver fatto esperienza di sistemi d'insegnamento universitario diversi da quello italiano, ho ampliato le mie prospettive e imparato ad osservare il mondo da diversi punti di vista. Inoltre, vi era la possibilità, data a studenti del secondo anno magistrale del *Globalization Program*, di poter essere premiati con una borsa di studio per una ricerca volta alla stesura della tesi in una delle Università consorziate.

Il progetto che inizialmente proposi riguardava l'ecocinema cinese in generale, ma non venne approvato sia dalla commissione della VIU, sia dalla relatrice dell'Ateneo di Padova, poiché ritenuto troppo ampio. Inoltre, mi venne sconsigliata la Cina come meta dei miei studi. Il secondo progetto, maggiormente circoscritto, fu sull'opera del regista cinese Jia Zhangke. Avrebbe dovuto essere una monografia sulle ultime produzioni dell'autore, incentrata in particolare sull'analisi estetico-formale di diversi temi, tra i quali l'ecocinema, la presenza metaforica delle soglie, l'utilizzo simbolico del colore e la presenza espressiva degli oggetti, l'intertestualità, la figurazione del paesaggio e il rapporto tra memoria e rovine. Venne approvato.

Alla luce dell'esito positivo bisognava trovare un professore interessato al mio progetto in una Università che possedeva il materiale bibliografico sull'autore di cui avevo bisogno. Le uniche tre con questi requisiti sono la Boston University, la Duke University negli Stati Uniti, e l'Istituto di Sinologia della Ludwig-Maximilians-Universität. Dopo aver attraversato molti vicoli ciechi, aver ricevuto rifiuti e accettato molteplici silenzi, il giorno prima della scadenza del *research proposal*, il Professor Carlos Rojas dell'Asian and Middle Eastern Department della Duke, mi rispose entusiasta riguardo il mio progetto, e mi inoltrò contemporaneamente la lettera d'invito ufficiale del Dipartimento.

Una volta negli Stati Uniti, la guida di Rojas, della prof.ssa Ning Zhang e della mia relatrice in Italia, mi ha aiutato a perfezionare e focalizzare la ricerca, eliminando diversi temi e concentrandomi su altri. L'esito è *Natura, Paesaggio ed Ecocritica nell'estetica Di Jia Zhangke. La Produzione Filmica Successiva alla "Hometown Trilogy"*.

La tesi - Biografia

La mia ricerca si divide in tre parti strettamente collegate tra loro e testimonia risultati frutti di ricerche parallele. Una sezione è prevalentemente biografica, una si focalizza sui motivi ecocritici presenti nelle ultime opere di Jia Zhangke, e un'ultima breve parte riguarda alcuni suoi contatti con la realtà festivaliera italiana.

La biografia del regista, presente nel primo capitolo, risulta essere la prima scritta in italiano e la più completa mai realizzata al di fuori della Cina. È frutto di una ricerca incrociata tra trentacinque fonti in quattro lingue differenti, di cui prevalente è l'inglese. Le più significative sono state i *pressbook* dei film di Jia, il documentario di Walter Salles intitolato *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*, e i volumi *Jia Zhangke Speaks. Out The Chinese Director's Texts on Film*, una raccolta di saggi pubblicati dal regista, *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese, 1905 – 2005* di Marco Müller ed Elena Pollacchi, sulla storia del cinema cinese, e *Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown trilogy'* di Michael Berry, l'unica monografia scritta su Jia Zhangke al di fuori della Cina. Inoltre, ho preso in esame molteplici interviste condotte al regista, articoli e saggi. Tra i quali, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality* di Michael Berry, *Moving with the times* di Andrew Chan e l'articolo di Evan Osnos, intitolato *The Long Shot*.

Ho introdotto il capitolo su Jia Zhangke con una premessa sulla Sesta Generazione, per inserire il cineasta nel complesso contesto storico e artistico della sua

produzione filmica. Infatti, per comprendere appieno le cause che hanno portato alla consacrazione di Jia come massimo esponente della sua generazione, bisogna prima conoscere gli elementi e i punti critici che la caratterizzano.

Nella biografia ho preso in esame tutti gli eventi che hanno definito la carriera artistica del regista, illustrando come questi ne abbiano influenzato la sua poetica. Ad esempio, il suo rapporto con il padre o le vicissitudini avute con la censura del governo. Mi sono inoltre soffermato sui suoi progetti non strettamente registici come la sua attività di produttore attraverso la sua Xstream Pictures, o il Pingyao Film Festival da lui fondato assieme a Marco Müller nel 2018. Infine, ho riportato la sua grande produzione saggistica e letteraria.

Il capitolo si chiude con un paragrafo sulla cerchia dei più intimi collaboratori del cineasta. Queste figure, estremamente importanti all'interno dell'ecosistema della produzione filmica, vengono spesso trascurate a vantaggio del lavoro regista. La ricerca mi ha permesso di ricostruire l'evoluzione dei vari ruoli principali della troupe di Jia, evidenziando come solo Yu Lik-wai sia rimasto dell'iniziale nucleo creativo di Hong Kong, come ci sia stata una progressiva francesizzazione della crew e degli investimenti dalla fine degli anni Duemila, in qual modo il cineasta abbia faticato a trovare un montatore idoneo al suo stile espressivo e l'importanza dell'apporto creativo del compositore Lim Giong e degli attori feticcio nella produzione artistica del cineasta (come Zhao Tao o Wang Hongwei). Inoltre, analizzando i diversi ruoli, ho potuto accennare a diversi elementi chiave della poetica di Jia Zhangke che non ho potuto esplorare a fondo nella tesi, ma che sicuramente meritano una ricerca più approfondita: l'uso simbolico del colore, la funzione del piano sequenza e dei campi lunghi e l'intertestualità presente nel piano sonoro. Infine, collocare gli spostamenti dei collaboratori e dei finanziamenti ricevuti dal regista su un piano temporale mi ha aiutato a costruire un primo abbozzo di periodizzazione della filmografia di Jia.

La compilazione della biografia, in tutti i suoi aspetti, mi ha portato ad altri tre importanti risultati: una stesura completa del catalogo della filmografia del regista, in Appendice 1, e della sua produzione letteraria, in Bibliografia (anche qui incrociando i dati da più fonti, poiché non vi era ancora nulla di simile); la configurazione di una mappa di quelli che sono stati i rapporti del regista con l'Italia; e mi ha permesso di entrare in contatto con Matteo Damiani del BigScreen Film Festival e Zelia Zbogor del Dong Film Fest, due festival italiani incentrati sul cinema cinese, che hanno avuto legami,

più o meno forti, con Jia Zhangke. Il mio interesse per la realtà festivaliera sul cinema cinese in Italia mi ha portato a realizzare due interviste ai due direttori artistici, poste in Appendice 2.

La parte più stimolante di questo capitolo ritengo sia la periodizzazione della filmografia del cineasta, che mi ha condotto alla teorizzazione di due trilogie informali, la *Trilogia dell'Assurdo* e la *Trilogia della Memoria*. Partendo dalla “*Hometown Trilogy*”, esaminata da Michael Berry nel volume omonimo, ho analizzato le traiettorie estetiche, narrative e poetiche di Jia Zhangke per individuare la presenza di altre fasi successive a quella giovanile.

Dal punto di vista produttivo, si possono determinare due momenti di svolta nelle opere del regista: il primo è il 2004, anno in cui è entrato nel sistema statale, il secondo è la fine degli anni Duemila, quando è iniziata la francesizzazione della *troupe*. Seguendo invece una esplorazione dei temi e delle forme, ho individuato diversi elementi minori che hanno caratterizzato le due fasi successive, ad esempio, la strutturazione dei film in episodi, con *The World*, e la decisione di girare film con uno stile più commerciale con *Il Tocco del Peccato*. Mi sono soffermato su due particolari traiettorie, le quali, più di ogni altro fattore, determinano i tre periodi di Jia Zhangke: il concetto di *realtà* e *naturalismo*, e il rapporto tra *memoria* e *Storia*.

I lungometraggi della “*Hometown Trilogy*” si distinguono per il forte naturalismo che li rende molto vicini a un cinema di osservazione del reale. Con *The World*, Jia inizia una ricerca poetica inversa, affermando: “il surrealismo, è la nuova *realtà* di Pechino”. Inserisce nel film elementi anti-naturalistici, come le sequenze in animazione per descrivere la “fuga” dei personaggi dalle loro realtà, oppure l'utilizzo di un ambiente simbolico come il World Park. In *Still Life*, ricorre ancora una volta a un'ambientazione simbolica, le Tre Gole, e, in mezzo a una narrazione naturalistica, inserisce sequenze surreali ed espressioniste, che comunicano allo spettatore l'alienazione di quei luoghi e descrivono i più profondi stati d'animo dei personaggi. Con *24 City*, culmine di questa ricerca poetica e stilistica, Jia realizza un documentario che converge nella finzione, in un processo inverso ai film della “*Hometown Trilogy*”. Infatti, sebbene la struttura sia quella documentaristica con interviste a testimoni che raccontano le loro memorie di fronte alla macchina da presa, tra di loro ritroviamo attori professionisti che recitano un copione. Non essendovi alcuna distinzione tra attore e testimone, lo spettatore rimarrà confuso, non afferrando a pieno cosa sia reale e cosa appartenga al registro di finzione. Con Il

Tocco del Peccato, Jia perde l'interesse verso il concetto di realtà, costruendo una narrazione di genere *wuxia*. Infatti, nonostante parta da fatti di cronaca, li ricostruisce all'interno di un contesto folkloristico. La mia ipotesi è quindi che *The World, Still Life* e *24 City*, facciano parte di un blocco stilistico e poetico, in cui il regista esplora il concetto di "rappresentazione del reale" nella Cina contemporanea.

La seconda traiettoria su cui mi sono concentrato è quella del rapporto tra *memoria* e *Storia* nella filmografia del cineasta. Ho individuato quattro punti chiave all'interno di questa esplorazione tematica: *Xiao Wu*, *Platform*, *24 City* e *I Wish I Knew*. In *Xiao Wu*, Jia Zangke individua in Cina un processo di annientamento dell'individuo e della *Storia*. La sua reazione si sviluppa in tre soluzioni: la denuncia, mostrandone la violenza, la preservazione del presente rappresentando il "qui ed ora" della realtà cinese, e la ricostruzione dell'immediato passato e della *Storia* collettiva attraverso la *memoria* individuale. In *Platform* parte dai suoi ricordi personali, realizzando un film con una forte carica autobiografica. In *24 City*, si distanzia dal soggetto adoperando uno sguardo oggettivo verso la *Storia*, servendosi di testimoni e delle loro *memorie*. Se sul piano narrativo raggiunge il suo obiettivo, sul piano estetico vi sono ancora delle mancanze. Scopre quindi il potere evocativo del medium cinematografico stesso, andando a sfruttare film del passato sotto forma di immagini di repertorio. Si serve di un documentario in *I Wish I Knew* e dei suoi stessi film in *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*. Questa ricerca lo porta ad *Al di là delle Montagne* e a *I Figli del Fiume Giallo*, nei quali adopera sequenze girate negli anni Novanta e nei primi anni Duemila come dispositivo estetico e narrativo per introdurre lo spettatore nella temporalità dell'immediato passato in cui sono ambientati i due film. L'evoluzione di questa traiettoria coincide con le varie fasi stilistiche del regista e trova una particolare maturità nell'ultima trilogia.

La tesi - Ecocinema

L'argomento del secondo capitolo è l'ecocinema, un nuovo orizzonte di ricerca sia degli studi critici sul cinema, sia di quelli sull'eco-criticismo (generalmente applicato alla letteratura). Nel primo paragrafo introduco la nascita e lo sviluppo della materia, soffermandomi sull'origine e sul significato del termine "ecocinema" e sulla sua differenza con "film di matrice ambientalista". Inoltre, cito diverse pubblicazioni volte a testimoniare lo stato dell'arte, dal 2000 ad oggi. I testi riguardano il cinema e i media americani dal momento che questi hanno dominato l'interesse degli studiosi di ecocinema

fin dalle sue origini, mentre molti aspetti del panorama internazionale sono ancora inesplorati (anche sull'ecocinema italiano le pubblicazioni sono molto scarse e prevalentemente in inglese). Infatti, vi sono solo tre testi sull'ecocinema cinese, i quali sono diventati punti di riferimento per le successive analisi della mia tesi: *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* di Sheldon Lu e Jiayan Mi, *Ecocinemas of Transnational China* di Pietari Kääpä e *Chinese eco-films and their pastoral myth* di Runlei Zhai.

Dopo una introduzione sul contesto ecocritico cinese in cui i film di Jia si inseriscono, e successivamente a un elenco delle opere del regista che possono rientrare nella categoria di ecocinema, nel secondo paragrafo analizzo due lungometraggi e un cortometraggio che maggiormente riflettono tematiche ambientali: *The World, Still Life* e *Smog Journeys*.

In *The World*, osservo il modo in cui Jia rappresenta la veloce urbanizzazione e la tematica dell'immigrazione interna in Cina. Inoltre, analizzo il tema dell'alienazione nelle vite delle classi sociali più povere nel nuovo contesto globale, dovuta alla riproduzione seriale dell'ambiente, della scomparsa del concetto di "luogo", e della discrepanza tra spazio e soggetto.

In *Still Life*, ho esplorato i concetti fondamentali, teorizzati da Jiayan Mi, di "inondazione", "demolizione" e "rilocazione" presenti nel film. Questi tre elementi portano non solo a una distruzione della natura, ma anche ad una situazione di annullamento culturale. Inoltre, introduco al tema delle rovine come dispositivo estetico per svelare la prospettiva nichilista del cineasta. Un ultimo elemento che esploro è il rapporto dei personaggi con la Storia, non solo intesa come eventi trascorsi, ma come memoria collettiva, tradizione e cultura. Il regista suggerisce che la distruzione del passato, promossa dalla rapida modernizzazione cinese, induca a una visione esclusivamente strumentale della natura e a una perdita dell'individualità delle persone, causata dalla rottura con le proprie radici.

In *Smog Journeys*, studio la composizione estetico-visiva del cortometraggio, realizzato per *Greenpeace*; opera più esplicitamente ecologista del cineasta. Il corto è completamente privo di dialoghi e di una struttura narrativa, e si sviluppa sul piano estetico-visivo per veicolare il messaggio ambientalista di Jia: la volontà di sensibilizzare la popolazione cinese riguardo all'inquinamento atmosferico nelle aree rurali come lo Shanxi, e nelle aree urbane quali Pechino.

Nell'ultimo paragrafo è centrale l'analisi del valore simbolico degli animali ne *Il Tocco del Peccato*. In questo film, il regista abbandona una prospettiva antropocentrica, adottata in tutta la filmografia antecedente, inserendo l'Uomo all'interno di una dimensione biocentrica. Gli animali sono una presenza costante all'interno del lungometraggio e alcuni di loro assumono una funzione totemica con i protagonisti dei diversi episodi che ne condividono la fisionomia. Il senso di questa analogia è impossibile da cogliere se non attraverso una conoscenza sinologica, usata per tradurre i riferimenti culturali di Jia Zhangke. La mia prima ipotesi è che il regista, coerentemente alla contemporaneizzazione del genere *wuxia*, abbia analogamente reinterpretato i codici presenti nella tradizione letteraria e folkloristica cinese, come l'utilizzo di animali in chiave simbolico-metaforica. Ho inoltre osservato come gli animali, soprattutto nella filosofia Maoista, siano considerati al servizio di una colonizzazione da parte degli umani. Questa concezione crea una gerarchia all'interno della natura, dove agli esseri umani è conferito il gradino superiore, mentre gli animali sono subordinati, pronti ad essere "sfruttati" dagli uomini. Nel film di Jia questa diventa un'analogia della gerarchia intrinseca nel sistema sociale cinese, dove chi ha potere abusa quotidianamente dei più deboli. Infine, al pari di molti altri elementi intertestuali presenti nel testo filmico, gli animali possono essere interpretati nella forma di un dispositivo narrativo, se letti nel giusto contesto. Così, nell'ultima parte del paragrafo, ho analizzato ogni uso simbolico della figura dell'animale, nei quattro episodi che compongono *Il Tocco del Peccato*.

Considero fondamentale, nella letteratura sul cinema cinese contemporaneo, la realizzazione di questa completa e approfondita biografia su Jia Zhangke, come ottimo strumento per qualsiasi studioso interessato ad approfondire le tematiche e la poetica del regista. Inoltre, la periodizzazione delle sue opere permette l'adozione di una prospettiva più ampia d'analisi.

Allo stesso modo, la ricerca sull'ecocinema in Jia Zhangke apre una nuova possibile via per inedite indagini. Infatti, se l'ecocriticismo applicato al cinema può essere considerato un campo recente di ricerca nella letteratura scientifica in lingua inglese, in Italia è ancora prevalentemente inesplorato. Allo stesso modo, non vi sono particolari pubblicazioni recenti, in italiano, sul regista cinese. La motivazione che mi ha mosso in questo lavoro è stata orientata dal desiderio di compiere un primo passo verso nuovi possibili approcci sugli studi sul cinema.

Mi auguro quindi che la tesi possa rappresentare uno slancio e una base per futuri studi sull'argomento, sia sul cinema cinese contemporaneo, sia sull'ecocinema.

NOTA REDAZIONALE

Il sistema di trascrizione seguito è quello ufficialmente adottato nella Repubblica Popolare Cinese, noto come *pinyin*. Le trascrizioni dal cinese compaiono in corsivo, fatta eccezione per i nomi di case di produzione e/o di istituzioni cinematografiche ricorrenti nel testo. Allo stesso modo, sono scritti in tondo termini entrati nell'uso comune ad esempio Dao, ying e yang e i nomi propri di località come Tiananmen.

I nomi propri di persona appaiono nel testo secondo l'ordine cinese (cognome, nome), fatta eccezione per i riferimenti bibliografici (in nota) di autori che hanno adottato l'uso di indicare prima il nome e poi il cognome. I titoli dei film cinesi sono riportati nel testo con la traduzione letterale in italiano, seguita – tra parentesi e solo nella prima occorrenza del testo – dal titolo originale in trascrizione *pinyin*, dal nome del regista e dall'anno. Nel caso in cui il regista sia sottointeso dal testo e risulti una ripetizione, verrà omissa. Quando disponibile, il titolo della distribuzione italiana sostituisce la traduzione letterale. Nei casi in cui il titolo della distribuzione si discosti dalla traduzione letterale, quest'ultima è riportata in tondo dopo il titolo originale in *pinyin*, ad es. *Still Life* (*Sanxia haoren* / Le buone persone delle Tre Gole, Jia Zhangke 2006). In maniera simile, altri titoli con cui un film sia noto a livello internazionale sono riportati in corsivo dopo il titolo originale, ad es. *Inutile* (*Wu Yong* / *Useless*, Jia Zhangke 2007).

CAPITOLO PRIMO

JIA ZHANGKE, “QUESTO SCONOSCIUTO”

*Nutro una enorme riverenza per la camera.
Senza di essa non avrei potuto catturare i dettagli della vita
e sarei rimasto con tutto quello che provo interiormente.
La cosa più preziosa qui,
in questo umano oceano,
è che se osservi ognuna di queste facce
puoi riscoprire ogni individuo nella sua dignità.*

Jia Zhangke – Jia Zhangke by Walter Salles¹

Il titolo non solo è una citazione al primo articolo sul cinema cinese comparso nelle riviste italiane di critica cinematografica, datato 1960,² ma contiene anche una seconda, importante, verità. Se negli anni Sessanta, in Italia, l'interesse per la cinematografia cinese, e asiatica in generale, era quasi completamente assente, nel corso degli ultimi anni si è rilevato un progressivo e costante miglioramento. Ora, sono numerosi gli studi su autori asiatici e molti festival del nostro Paese dedicano una grande attenzione al cinema dell'Estremo Oriente. Si basti pensare al Far East Film Festival o a come Jia Zhangke stesso sia stato “lanciato” dalla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Eppure, questo interessamento verso la settima arte in Cina, si può considerare limitato ad accademici ed esperti del settore. Infatti, nonostante Jia Zhangke sia un autore di spicco del movimento della Sesta Generazione e sia considerato tra i registi più importanti ancora attivi,³ è quasi sconosciuto nel nostro Paese.⁴ In questo

¹ Il testo è preso dal documentario *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang* (*Jia Zhang-ke by Walter Salles / Jia Zhang-ke, a Guy from Fenyang*, Walter Salles 2014). Il testo nel documentario, in mandarino sottotitolato in inglese, è stato tradotto dall'autore della tesi.

² Per ulteriori approfondimenti si veda: UGO CASIRAGHI, *Il cinema cinese, questo sconosciuto*, in “Centrofilm. Quaderni mensili di documentazione cinematografica”, 1960, n. 11-12, pp. 1-92.

³ Cfr. JOHN POWERS, *Jia Zhangke: Capturing China's Transformation*, “www.npr.org”, 9 Dicembre 2008 (Ultima consultazione 03/01/2019).

⁴ Questo è affermato anche da Pierpaolo Loffreda nella rivista *Cineforum*, dove aggiunge: “Attendiamo infatti da anni una - ormai improbabile - distribuzione dei suoi film precedenti *Pickpocket*, del 1997, *Platform*, del 2000, *Unknown Pleasures*, del 2002, e *The World*, del 2004. A Venezia è stato presentato anche un suo altro lavoro, per certi versi parallelo a *Still Life*. Dong (Oriente)”. Cfr. PIERPAOLO LOFFREDA, *Sanxia haoren (Still Life)*, “*Cineforum*”,

capitolo il mio obiettivo è quello di offrire al lettore una panoramica esaustiva della biografia e della cerchia dei fidati collaboratori di questo importante cineasta.

1.1 La Sesta Generazione

1.1.1 *La nascita del movimento, il potere dell'individuo*

Il movimento della Sesta Generazione dei registi cinesi è difficile da inquadrare. Non esiste un momento storico preciso che ne delimita l'inizio, come è accaduto alla generazione precedente con la fine della Rivoluzione Culturale. Non c'è un leader, né tanto meno un manifesto programmatico, e diversi registi che ne fanno parte rifiutano questa generalizzazione, rivendicando la loro individualità. L'unico modo per comprendere appieno ciò che distingue questo movimento dai precedenti, è procedere per esclusione, analizzando le particolarità stilistiche che accomunano questi registi e studiando i fattori storici e sociopolitici che ne hanno affinato le tematiche. Innanzitutto, la Sesta Generazione si può circoscrivere ai laureati in cinema tra la fine degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta, cresciuti durante la progressiva apertura cinese al mondo. I film di questi cineasti sono accomunati da tematiche, stile e soggetti simili; in contrasto con la generazione precedente. Una cosa è certa, se oggi i giovani cinesi hanno una libertà che i loro padri non hanno potuto conoscere, è anche merito di questa generazione di registi.⁵ Ma partiamo dal principio.

Il tutto ebbe inizio con gli eventi di piazza Tiananmen del 1989, momento decisivo per la società e la cultura cinese. Infatti, da una parte portarono la concezione della forza dell'individuo e dell'individualità nelle menti dei giovani artisti, dall'altra crearono una carenza di fondi statali verso gli studi di produzione cinesi. Nella prima metà del 1993 molti di questi studi cinematografici statali avevano realizzato solo un terzo dei film programmati e sia il personale che i macchinari erano sottoutilizzati. Bisogna considerare che in Cina un giovane regista, solitamente diplomato alla Beijing Film

Novembre 2006, Vol. 46, n. 9, pg. 48. Ad oggi, gli unici film di Jia Zhangke che sono stati distribuiti in Italia sono *Still Life*, *Il Tocco del Peccato* e *Al di là delle montagne*.

⁵ Cfr. JIA ZHANGKE, *Je ne crois pas que vo us po urrez prédire notre épilogue*, "Positif", Dicembre 2014, n. 646, pp. 60-62

Academy di Pechino, veniva assegnato dal governo ad unità lavorativa in uno dei sedici studi statali (solo questi avevano il diritto di produrre film). Di conseguenza, si sarebbe trovato a lavorare con grandi *budget* di denaro sotto la supervisione governativa. Questo è quello che è successo ai registi della Quinta Generazione, diplomati attorno al 1982, nel periodo post-Rivoluzione Culturale. Tra i registi di questa generazione vi sono Zhang Yimou e Chen Kaige.

Molti dei diplomati intorno al 1989 si ritrovarono invece senza impiego a causa della crisi nell'industria cinematografica cinese, tra questi vi era Zhang Yuan, colui che si può definire il primo regista della Sesta Generazione. Formato come direttore della fotografia,⁶ ancora studente si trovò a partecipare al progetto di un film che si sarebbe dovuto intitolare *L'albero del sole*, adattamento del romanzo *Il piccolo pioppo curvo* (*Taiyang shu*) di Dai Qing. Presto i lavori vennero abbandonati dai produttori, non convinti delle potenzialità economiche del film. Zhang decise così di portarne avanti la realizzazione individualmente, senza il supporto di alcuno studio (quindi senza approvazione dello Stato) andando a cercare i finanziamenti di persona.⁷ Il risultato fu *Mamma* (*Mama*, Zhang Yuan 1990), una storia sulla vita di una madre e di un figlio disabile nella società cinese del tempo, inframmezzato da interviste in stile documentaristico a vere madri di bambini disabili. In fase di post-produzione, il film venne mostrato a Fei Jun, direttore della Sezione Produzione dell'Ufficio Cinema, il quale lo approvò nonostante non fosse stato prodotto secondo le vie ufficiali.⁸ Quando *Mamma* venne proiettato al Festival di Nantes in Francia, Zhang Yuan venne etichettato come il "primo produttore e regista di cinema indipendente cinese". Quell'inconsapevole definizione, considerata fallace nell'attimo in cui venne pronunciata, si rivelò invece il preannuncio della Sesta Generazione.

Il film successivo di Zhang, *Bastardi di Pechino* (*Beijing Zazhong*, Zhang Yuan 1993), è un lungometraggio sulla cultura *punk* e *underground* (*dixia*) della capitale cinese. Sempre all'infuori dei canali governativi, Zhang cercò finanziamenti all'estero trovando aiuto in Italia. Infatti, fu grazie alla famiglia Benetton che il film raggiunse la somma

⁶ Per approfondimenti sui primi lavori di questo autore, si veda il saggio scritto da sua moglie Ning Dai: NING DAI, *La nascita del cinema indipendente: la Sesta generazione* in Müller Marco e Pollacchi Elena (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese, 1905–2005*, Mondadori Electa, Martellago (Veneria) 2005, pp. 146-157

⁷ Il film fu girato con un *budget* di soli 100.000 Yuan, intorno ai 10.000 euro, una cifra bassissima.

⁸ Si dice che in seguito venne criticato per questo, poiché aprì la via all'ondata indipendente che più tardi risultò difficile da contenere.

decisiva per essere prodotto. Il finanziamento fu reso possibile dalla mediazione di Marco Müller, allora direttore artistico del Locarno Festival. Ancora grazie a Müller, il film partecipò al Festival di Locarno nonostante la ferma opposizione del governo cinese.⁹ Questo aprì i cancelli a sempre più numerosi registi che videro la possibilità di esprimere la propria concezione estetica senza censure, trovando finanziamenti all'infuori dei canali ufficiali e con la possibilità di una distribuzione, nonostante i divieti del governo, grazie alle possibilità aperte dai festival internazionali.

La prima volta che Jia Zhangke sentì nominare la Sesta Generazione fu nel 1992, quando aveva poco più di vent'anni. Oltre a Zhang Yuan, il gruppo comprendeva Wang Xiaoshuai, che stava girando *Giorni d'inverno (Dongchun di rizi, 1993)* e Wu Wenguang che aveva finito il suo primo documentario *Bumming in Beijing: Tè Last Dreamers (Liu lang Beijing, 1990)*. Questi registi, che hanno inaugurato l'epoca del cinema indipendente cinese, divennero esempi da seguire per il giovane Jia. Sei anni più tardi, non solo venne considerato uno di loro, ma anche la figura di spicco.¹⁰

1.1.2 Caratteristiche e stile

Ciò che ha contraddistinto il cinema dei registi della Sesta Generazione sin dai loro esordi, è senz'altro il ritorno a un cinema amatoriale ed esterno agli studi di produzione dello Stato. Di conseguenza, il *budget* a loro disposizione era decisamente limitato. Si avvalsero allora dell'uso di pellicole economiche (16 mm) prima, e del digitale poi (l'avvento dei DVD e dei club di cinema indipendenti aiutarono moltissimo la distribuzione dei film di questi registi, spesso attraverso il mercato nero).¹¹ Inoltre, era frequente il ricorso ad attori non professionisti (questo è anche dovuto ai divieti del governo che impedivano ad attori professionisti di lavorare con i registi indipendenti).

⁹ Opposizione spinta soprattutto dai registi che si trovavano a lavorare sotto i canali ufficiali e quindi a dover fare i conti con la burocrazia e la censura cinese e che si ritrovavano sempre più numerosi registi indipendenti che riuscivano a "farla franca" producendo film all'infuori di questi canali.

¹⁰ Cfr. JIA ZHANGKE, *Je ne crois pas que vo us po urrez prédire notre épilogue*, "Positif", *Op. cit.*

¹¹ Per approfondire l'argomento della ricezione e utilizzo del digitale e della CGI in Cina (sia da parte di autori indipendenti, sia da parte di grandi studi di produzione), consiglio la lettura di YOMI BRAESTER, *The spectral return of cinema: globalization and cinephilia in contemporary Chinese film*, "Cinema Journal", 2015, Vol. 55, n. 1, pp. 29-51. Nel saggio l'autrice affronta approfonditamente questo argomento, prendendo anche in esame e come esempio diverse opere di Jia Zhangke. Jia stesso ha scritto un articolo, poi tradotto e pubblicato su "China Perspectives" da Sebastian Veg, sull'impatto dei DVD nella cultura *underground* cinese e sulla nascita dei primi circoli di cineforum: JIA ZHANGKE, *Irrepressible Images: New Films in China from 1995*, "China Perspectives", Aprile 2010, n.1.

Ancora oggi, lo stile di questi autori converge spesso nel documentario. Infatti, non sono rari i film narrativi che si mescolano nel genere documentaristico, come accadde nel già citato *Mamma*. Frequente è l'uso di camere a mano, piani sequenza e campi lunghi, i quali danno la possibilità agli attori di improvvisare battute e gestualità. I film sono girati in strada con la presenza di luce e suono ambientale; mentre la musica, quando presente, è diegetica. Quando le *location* sono in interni, spesso sono in luoghi di consumo di cultura popolare (cultura della quale molto spesso i film sono pregni di citazioni), come il *karaoke*.¹² Queste scelte registiche si ricollegano tutte alla necessità di poter girare velocemente e senza mezzi troppo appariscenti, a causa i divieti e le sanzioni emesse dal governo per contrastare i registi indipendenti (*duli*). Gli autori della Sesta Generazione non avevano altra scelta se non girare con mezzi di fortuna, senza attori professionisti e all'infuori dei set cinematografici.

I film propongono spesso temi percorsi da una forte critica sociale e politica, soprattutto riguardo gli effetti della veloce modernizzazione cinese avvenuta tra gli anni Ottanta e Novanta. Le pellicole sono ambientate in contesti urbani contemporanei, spesso di periferia, e raccontano la vita di persone ai margini della società (*xiao renwu*). Infatti, la Sesta Generazione ha portato sulla scena internazionale la Cina reale, filmando il “qui ed ora” di un paese nel quale gli abitanti hanno dovuto confrontarsi con una crescita economica esponenziale senza esservi preparati. Il risultato è stato una profonda frattura tra i grandi centri abitati, ormai assuefatti ai modelli capitalistici occidentali, e i piccoli centri rurali della provincia, legati ancora ai retaggi del passato. Questi film indipendenti hanno contribuito a modificare la cultura cinese introducendovi temi quali l'omosessualità, l'alienazione urbana, la povertà e la criminalità.¹³ Si ispirano alle correnti europee del Neorealismo italiano e del Cinema verità francese.

1.1.3 Differenze con la Quinta Generazione

Gli autori della Sesta Generazione si differenziano da quelli della Quinta Generazione per il fatto che questi ultimi lavorano con grandi *budget*, sotto la supervisione di studi di produzione statali, e quindi con l'approvazione del governo. Inoltre, realizzano prevalentemente drammi epici ambientati nel medioevo cinese, girati

¹² Cfr. KONRAD NG, *Stories as Social Critique: The Vision of China in the Films of Jia Zhangke*, in Khatib Lina (a cura di), *Storytelling in World Cinemas: Contexts*, Columbia University Press, New York, 2013.

¹³ Cfr. PAOLA VOCI, *Dal grande al piccolo schermo: il cinema documentario cinese contemporaneo* in MÜLLER MARCO e POLLACCHI ELENA (a cura di), *Ombre elettriche, op. cit.*, pp. 158-167

in set cinematografici e con la presenza di divi e dive, cinesi o internazionali. Questi film, ispirati dai *blockbuster* americani, rifuggono le tematiche sociali e politiche che caratterizzano i registi della Sesta, alienando lo spettatore con puro intrattenimento.¹⁴ È proprio per queste macro-differenze che i registi indipendenti e *underground* degli anni Novanta sono stati etichettati col termine di Sesta Generazione; per sottolineare ulteriormente il profondo distacco teorico, stilistico, narrativo e anche politico dei due “movimenti”. Jia Zhangke descrive con questi termini la Quinta Generazione:

Se negli anni Ottanta, i registi della Quinta Generazione erano dei veri eroi: sono riusciti a far uscire il cinema cinese dalla piccola, chiusa, sempre uguale, matrice; e a provare qualcosa di nuovo. Hanno cambiato molto: nei film più recenti, non si è più in grado di vedere l'esperienza della vita in Cina.¹⁵

Mentre per la Sesta, la sua generazione, argomenta:

All the directors who form what we call the Sixth Generation, and of which I am a part, have something in common: we grew up at the end of the 1970s, at a turning point in Chinese society. It was a rapid, powerful change. We were very soon affected by the changes in society and relations between individuals and these are our preferred themes.¹⁶

Luke Vulpiani, in un suo saggio sulle origini della iGeneration (generazione di registi successiva alla Sesta Generazione e che si sta delineando in questi ultimi anni), introduce due concetti chiave interconnessi che separano l'estetica e lo stile della Sesta

¹⁴ Molto interessante è questo articolo del Guardian, datato 2002, in cui venivano espressi i timori per la decadenza dei film dei registi della Quinta Generazione e le speranze per i registi della Sesta Generazione, in quel momento ancora emergenti: STEVE ROSE, *The great fall of China*, “[The Guardian](#)”, 1 Agosto 2002 (Ultima consultazione: 11/01/2019)

¹⁵ Cfr. KEVIN LEE, *Jia Zhangke*, “[Senses of Cinema](#)”, Marzo 2003, n. 25.

¹⁶ Tutte le traduzioni all'interno di questa tesi sono state realizzate dall'autore, Agnoletto Pietro. Traduzione: Tutti i registi che formano quella che chiamiamo Sesta Generazione, della quale io stesso faccio parte, hanno qualcosa in comune: siamo cresciuti alla fine degli anni Settanta, un momento di svolta per la società cinese. È stato un cambiamento rapido e potente. Molto presto siamo rimasti influenzati dai cambiamenti nella società e nelle relazioni tra gli individui, e questi sono i nostri temi preferiti. Cfr. HANNAH BENAYOUN, *INTERVIEW - Jia Zhangke: "When I make a film, I try to be as sincere as possible"*, <[www.festival-cannes.com](#)> ,3 Maggio 2014 (Ultima consultazione: 21/01/2019).

Generazione dalla precedente.¹⁷ Il primo concetto si riferisce a una estetica realista chiamata *xianchang* (Vulpiani traduce con “on-the-scene”, sulla scena), la quale descrive la rappresentazione del corpo dell’attore, inserito nello spazio urbano. I film della Sesta Generazione mescolano lo *xianchang* con la narrativa di finzione, non solo per catturare l’impatto dei cambiamenti urbani negli anni Novanta, ma anche per esplorare la soggettività in momenti di grande trasformazione urbana. Il secondo concetto chiave identificato da Vulpiani consiste in un disinteressato *sguardo speculare*, legato all’immaginario e alla forma mercificata. Questo sguardo, contrappunto allo *xianchang*, serve a creare un soggetto che è instabile, frammentario e opaco. Lo *xianshang* e lo *sguardo speculare* sono sfruttati dai registi della Sesta Generazione per rendere le nozioni di realtà e realismo il punto focale della costruzione filmica delle loro opere.

Gli esponenti principali della Sesta generazione sono il già citato Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, autore de *Le biciclette di Pechino* (*Shiqi sui de dabun che / Le biciclette di diciassette anni*, Wang Xiaoshuai 2001), Lou Ye, che ha realizzato *Suzhou River* (*Suzhou He*, Lou Ye 2000), He Jianjun e Jia Zhangke.

1.1.4 Le critiche rivolte alla Sesta Generazione

Ovviamente, le opinioni negative e le critiche verso i registi indipendenti non sono mancate, sia da dentro che fuori la Cina. In primo luogo, per il fatto che spesso i film della Sesta Generazione, nonostante non siano particolarmente interessanti dal punto di vista della narrativa o della fotografia, ricevono letture positive dai festival internazionali, soprattutto per l’effetto che fa il termine “*Chinese underground*” in Occidente. Esso stesso, altro non è che una versione aggiornata dell’Orientalismo europeo che fa tesoro dell’idea dell’intellettuale cinese, visto come un combattente oppresso dal governo e del quale ogni atto di espressione è politico.¹⁸

La maggior parte degli autori della Sesta Generazione è infatti tornata a realizzare lungometraggi con l’approvazione del governo, dimostrando come la loro immagine di

¹⁷ Cfr. LUKE VULPIANI, *Goodbye to the Grim Real, Hello to What Comes Next: The Moment of Passage from the Sixth Generation to the iGeneration*, in MATTHEW D JOHNSON (a cura di), *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, Bloomsbury, New York, 2015, pp. 89-103.

¹⁸ La più importante e articolata critica di questo tipo è data dall’accademica cinese e teorica del cinema Dai Jinhua. Per maggiori informazioni, si veda: DAI JINHUA, *A Scene in the Fog: Reading the Sixth Generation Films* in JING WANG e BARLOW TANI (a cura di), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, Verso, New York, 2002, pp. 71-98.

oppositori politici oppressi e censurati sia stata enfatizzata ed esagerata dai festival internazionali per “vendere” meglio i loro film.¹⁹ Inoltre, si fa l’esempio dei due film *Bastardi di Pechino* e *Dirt (Tou fa luan le, Guan Hu 1994)*. Prodotti a un solo anno di distanza, le due opere sono molto simili tra loro per il soggetto e i temi politici/sociali che trattano. La prima è però estremamente più nota a livello internazionale rispetto alla seconda, poiché quest’ultima ha avuto l’approvazione del governo, perdendo quindi lo status di *underground*. Ci sono quindi giovani registi cinesi che sfruttano l’idealismo dei festival internazionali per farsi un nome rimanendo intenzionalmente *underground* (e quindi con meno preoccupazioni) e per poi, dopo il successo internazionale, confluire nel sistema statale con maggiori possibilità di fondi e carriera.

Come si può notare, molte di queste critiche non toccano gli autori che più rappresentano la Sesta Generazione; semmai vanno a colpire tutto quello che sta loro attorno: i festival internazionali a volte troppo idealisti o troppo interessati a “vendere” un’immagine, i giovani registi che abusano di questa debolezza, il governo cinese che sembra non comprendere gli effetti della censura.

A Jia Zhangke non sono mai state mosse accuse di questo tipo e sia in Cina che a livello internazionale, i critici hanno sempre concordato sul fatto che l’autore meriti la visibilità che gli è stata offerta dai vari festival.

Tutt’ora, nonostante il tempo di Jia e della Sesta Generazione non sia ancora passato, essi hanno sicuramente contribuito cospicuamente al cinema cinese contemporaneo. Come riflesso dal contesto in cui è emersa, la Sesta Generazione ha marcato con un profondo solco il momento in cui la narrazione cinematografica in Cina ha potuto parlare di storie ambientate nella società contemporanea e ha potuto iniziare ad essere apertamente critica contro il governo o la società. È grazie a registi come Jia Zhangke, Zhang Yuan o Wang Xiaoshuai che ora la critica politica fa parte del cinema cinese. Infine, i film della Sesta Generazione estraggono le forme di alienazione, contraddizione e tensione che definiscono la società della Cina comunista contemporanea, in modo da documentare le esperienze cinesi che non vengono riconosciute dai film *mainstream*.

¹⁹ Cfr. VALERIE JAFFEE, *Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground Film*, “[Senses of Cinema](#)”, Maggio 2004.

1.2 Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang

1.2.1 La gioventù in periferia (1970-1993)



Fig. 1: Jia Zhangke

Jia Zhangke²⁰ (in cinese semplificato 贾樟柯, in cinese tradizionale 賈樟柯, in *pinyin* Jiǎ Zhāngkē) nasce il 24 maggio 1970²¹ a Fenyang, una città rurale situata nello Shanxi dove le miniere di carbone sono la principale risorsa economica. Questa regione, situata ad ovest di Pechino e con una storia che risale al VII secolo a.C., è decisamente importante per la produzione cinematografica del regista, sia come ambientazione di un gran numero di suoi film, sia come luogo d'origine dei personaggi che li vivono. Lui stesso la descrive in questo

modo: “my true China, my focus, my concern, my emotional world is there. Beijing is the city where I work and plan films.”²²

La sua famiglia, anche se non povera, viveva in uno stato di denutrizione. La madre di Jia, Zhang Ruiying, era cassiera in un negozio di zucchero, sigarette e liquori gestito dallo stato, i rari beni di lusso del villaggio (questi elementi ritorneranno poi nelle didascalie presenti in *Still Life*, quinto lungometraggio del regista). Il padre, Jia Liankai, figlio di un chirurgo, non aveva potuto frequentare l'università poiché il padre era stato

²⁰ Nell'onomastica cinese il cognome precede il nome, quindi “Jia” è il cognome.

²¹ Anno molto importante per i cinesi poiché è avvenuta la prima votazione favorevole all'ammissione della Cina nell'ONU che porterà alla sua entrata nel 1971, la televisione nazionale è riuscita a trasmettere su tutto il territorio e la produzione cinematografica ha conosciuto una timida ripresa. Jia fa quindi parte di quella generazione che ha visto la Cina allacciare lentamente rapporti con l'Occidente nel corso degli anni. Per una cronologia interessante sugli eventi più importanti della storia contemporanea dei media e della politica cinese, si veda MARCO MÜLLER E ELENA POLLACCHI, *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese, 1905 – 2005*, Mondadori Electa, Martellago (Veneria), pp. 302-309.

²² “È la mia Cina. Lì è il mio focus, la mia preoccupazione, il mio mondo emozionale. Pechino è solamente la città dove lavoro e pianifico i miei film”. Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, “www.newyorker.com”, 11 Maggio 2009 (Ultima consultazione 03/01/2019).

considerato “proprietario terriero” dal Partito Comunista;²³ aveva quindi coltivato una quieta e anonima vita come insegnante di letteratura in una scuola elementare a Fenyang. Il cineasta ha quindi avuto la fortuna di poter accedere durante l’infanzia alla piccola biblioteca del padre, in un periodo storico cinese in cui i libri erano una rarità per i ceti più poveri.²⁴ Inoltre, il padre ha sempre spinto la carriera scolastica del giovane il quale, entrato in una piccola gang di teppisti di quartiere che considerava come fratelli, era ammogliato dalla vita di strada e per questo conseguiva scarsi risultati a scuola.²⁵ Se non fosse stata per l’insistenza dei genitori, probabilmente il ragazzo avrebbe seguito i suoi “fratelli” e avrebbe abbandonato gli studi. Anni dopo, Jia scoprirà che il padre usava scrivere segretamente odi a movimenti politici rivoluzionari, sotto forma di poesie.

Il rapporto con il padre è stato decisivo per la crescita personale e professionale del regista. Ne è segno il fatto che molto spesso, nelle sue interviste, racconta i più disparati aneddoti a riguardo, aggiungendo quanto questi abbiano segnato profondamente la sua carriera cinematografica e la sua poetica. Un esempio è l’episodio del giorno in cui Jia ha mostrato alla famiglia *Xiao Wu* (Jia Zhangke 1997), il suo primo lungometraggio. Alla fine del film il capofamiglia non ha detto nulla al figlio, ma la mattina dopo gli ha rivolto poche, ma potenti parole, cariche di apprensione: “se tu l’avessi girato vent’anni fa, ti avrebbero accusato di essere anti-comunista e processato per questo”.²⁶ Il padre aveva vissuto in prima persona le conseguenze della Rivoluzione Culturale e il clima di censura che vi regnava. L’apprensione del padre non ha fermato il giovane Jia Zhangke dal raccontare temi scomodi al governo nei suoi film, ma sicuramente è da considerarsi uno dei motivi che hanno spinto il regista ad entrare nel sistema statale nel 2004.

Anche la prima scintilla che ha fatto nascere nel regista l’amore per il cinema si può ricollegare al padre. Infatti, egli era solito raccontare a tavola l’esperienza, vissuta da bambino durante la Rivoluzione Culturale, di vedere dal vivo una *troupe* girare un film.

²³ Il nonno paterno di Jia era un chirurgo e proprietario di alcuni terreni a Taiyuan, capitale dello Shanxi. Con la Rivoluzione Culturale tutti i beni sono stati confiscati e la famiglia è stata punita ed esiliata in campagna, poiché considerata borghese.

²⁴ Dal documentario *Jia Zhangke: un ragazzo da Fenyang*

²⁵ Cfr. MICHAEL BERRY, *Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown trilogy'*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK), New York, 2009.

²⁶ L’aneddoto è raccontato da Jia stesso nel documentario *Jia Zhangke: un ragazzo da Fenyang*. Inoltre, la morte del padre per cancro ai polmoni ha portato il regista a riflettere sui problemi ecologici che affliggono la Cina, causando centinaia di migliaia di morti, e a portarli sul grande schermo.

La sua emozione, mentre raccontava quell'aneddoto, ha portato il futuro cineasta, consciamente o inconsciamente, a scegliere la carriera cinematografica diversi anni dopo.²⁷

Oltre ai genitori, altre due figure sono state decisamente importanti per la formazione del giovane Jia Zhangke. La sorella e una vicina che il piccolo chiamava *Baomu* (保姆), balia, anche se non lo era veramente. La sorella Zhang Hong, di sei anni maggiore, era membro del gruppo di propaganda della scuola, con il quale recitava in performance teatrali politiche rivolte agli operai. Il loro cavallo di battaglia era “Il treno diretto a Shaoshan”, una canzone rivoluzionaria degli inizi della Rivoluzione Culturale. Dopo aver assistito alla recita, il giovane Jia ne rimase ammagliato, e la performance sarà poi riproposta come motivo ricorrente in *Platform* (*Zhantai*, Jia Zhangke 2000), secondo lungometraggio dell'autore.²⁸ Riguardo a Baomu, è grazie a lei se l'infanzia e l'adolescenza del regista è stata così legata alla sua terra. La donna gli ha insegnato la bellezza della tradizione, della cultura contadina e del folklore cinese. Gli ha mostrato la dignità, la nobiltà e l'umanità nascosta nelle classi sociali più basse e gli ha fatto nascere l'interesse per le vite degli emarginati, che diventerà, più tardi, una sua firma poetica.²⁹

Gli eventi che segneranno profondamente la storia e il destino della Cina non sono da Jia vissuti in prima persona: conosce la Rivoluzione culturale dai libri di scuola e dai racconti del padre, è ancora un bambino quando Deng Xiaoping inaugura il “nuovo corso” della politica cinese, i fatti di piazza Tienanmen del 1989 giungono a lui, a Fenyang, solo come echi lontani. Ma negli anni Ottanta, da adolescente, il futuro regista si è ritrovato immerso nell'influenza della nuova cultura pop cinese. Questo enorme cambiamento, costituito dal potere trasformativo della musica e delle immagini nelle persone, sarà catturato da Jia anni più tardi, e portato sul grande schermo. Lui stesso ha affermato: “Before that, the songs we sang were *We Are the Heirs of Communism* and *We Workers Have Power*. It was always *we*. But in Teresa Teng's song, *The Moon Represents My Heart*, it was about *me*. So, of course, we loved it!”³⁰ Sempre da ragazzo si innamora

²⁷ Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out. The Chinese Director's Texts on Film*, Transaction Publishers, Piscataway (NJ), 2015, pg. 151-152. Il capitolo che parla di questo aneddoto è intitolato “The genetic composition of my films”, la costituzione genetica dei miei film. Il titolo della produzione cinematografica a cui ha assistito il padre di Jia Zhangke è: *Wo men cun li de nian qing ren* (Su li, 1967).

²⁸ *Ivi*, pp. 124-125.

²⁹ *Ivi*, pp. 90-93.

³⁰ “Prima di allora, le canzoni che cantavamo si chiamavano *Noi siamo gli eredi del Comunismo* o *Noi Lavoratori abbiamo il Potere*. Era sempre un *Noi*. Ma nella canzone di Teresa Teng (cantante e musicista taiwanese del tempo

del film americano *Breakin'* (Joel Silberg 1984), finendo per impararne tutte le mosse di *break dance*. Questa abilità lo porta a partecipare, durante le vacanze estive, a diversi tour con una compagnia itinerante di musica e danza. L'esperienza sarà alla base di *Platform*.

Durante l'istruzione secondaria svariati suoi compagni di classe abbandonano gli studi per diventare operai nelle fabbriche di motori diesel, novità a Fenyang, la quale era principalmente una città legata ad una economia agraria o mineraria. Jia, invece, prosegue il percorso scolastico, mantenendo comunque un interesse verso la vita di quei ragazzi. Diversi anni dopo, andrà a realizzare un libro e un film, proprio sulla storia di diversi operai cinesi.³¹ Nonostante la curiosità verso il mondo operaio, il regista ne ha sempre mantenuto le distanze, andando a scrivere: "I have not lived in a factory for a single day, nor have I ever asked for a single meal from inside the system".³²

Finito il liceo, fallisce la prova per entrare all'università, poiché non abbastanza preparato in fisica e matematica. I suoi genitori non si arrendono all'idea che il loro figlio non potesse accedere ad una istruzione universitaria e trovano il compromesso nel suggerirgli di iscriversi in un istituto d'arte (infatti, nello Shanxi, molte persone studiano arte come mezzo per migliorare il loro *status* sociale).³³ Si trasferisce così a Taiyuan, la capitale dello Shanxi distante 120 chilometri da Fenyang, a studiare pittura in una accademia di belle arti affiliata con la Shanxi University. Inizialmente il suo obiettivo era quello di diventare un grafico e guadagnarsi da vivere realizzando pubblicità. Dopo poco finisce i soldi con cui si era trasferito e si ritrova a vivere l'esperienza degli immigrati cinesi che si spostano dalla periferia verso le grandi città (questo fenomeno di

N.d.T.) *La Luna rappresenta il mio Cuore, c'era un Mio. Quindi per forza l'abbiamo amata!*". Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, op. cit.

³¹ Il film in questione è *24 City*, mentre il libro è 《中国工人访谈录》 (*Zhongguo gongren fangtanlu / Interviste con operai cinesi*).

³² "Non ho mai lavorato un singolo giorno in fabbrica, e non ho nemmeno mai chiesto un singolo pasto da dentro il sistema (comunista, N.d.T.)". Cfr. JIA ZHANGKE, *What Remains is Silence*, "China Perspectives", Aprile 2010, n.1, (Ultima consultazione: 26/04/2019). Questo articolo consiste in una traduzione della prefazione del volume JIA ZHANGKE, 《中国工人访谈录》 (*Zhongguo gongren fangtanlu / Interviste con operai cinesi*), Shandong huabao chubanshe, Jinan, 2009. Scritto da Jia stesso, è stato tradotta in inglese da Sebastian Veg. In questa interessantissima prefazione, Jia parte dai suoi anni giovanili per introdurre il suo interesse per le vite degli operai cinesi e la situazione economica in Cina. Infatti, gli stessi ragazzi che avevano trovato lavoro in fabbrica mentre lui studiava al liceo, si sono ritrovati disoccupati il decennio successivo, nel momento in cui la Cina è passata da una economia pianificata ad una economia di mercato. Il desiderio di testimoniare le sofferenze e i sacrifici di quei lavoratori in una Cina in rapida trasformazione l'ha portato alla stesura del libro citato.

³³ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, in MICHAEL BERRY (a cura di), *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York, 2005, pg. 184.

spostamento di massa è una problematica ancora di attualità in Cina; il regista la affronterà *Shao Shan torna a casa*, come in *The World*). Riesce a sopravvivere facendo lavoretti grafici per ristoranti o privati ma, non avendo un permesso di residenza o un lavoro stabile, è stato spesso trattato dalle autorità alla stregua di un criminale.³⁴ Questa esperienza ha segnato profondamente lo spirito e l'attitudine verso la vita di Jia Zhangke.

Sebbene l'interesse verso la pittura sia stata l'iniziale scelta professionale, la vera passione del futuro regista è sempre stata la letteratura. Fin dall'infanzia è stato un avido lettore e scrittore, e ha realizzato diverse opere di poesia e finzione.³⁵ Già alle elementari viene pubblicato dal *Shanxi Youth* un suo saggio sul Tempio Jinci di Taiyuan.³⁶ Dai sedici anni inizia a scrivere racconti. Nel 1991, ventunenne, pubblica per *Shanxi Literature* il suo primo romanzo, che può essere tradotto con "Il Sole appeso alla Forca".³⁷ Da allora ha continuato la sua attività letteraria, accompagnando ai suoi innumerevoli film, la scrittura di libri, articoli e saggi.

L'amore per il cinema nasce relativamente tardi, durante i suoi studi a Taiyuan.³⁸ Qui assiste alla proiezione del capolavoro di Chen Kaige (figura portante della Quinta Generazione) *Terra Gialla* (*Huang tu di*, 1984) non avendo nessuna conoscenza di chi fosse il regista, di cosa fosse la Quinta Generazione o, in generale, della storia del cinema cinese. Il film, che narra le vicende di un soldato comunista che viaggia in un remoto villaggio nello Shanxi per cercare canzoni folkloristiche, colpisce profondamente Jia. Più avanti il regista stesso dirà come quel film gli ha cambiato la vita, facendogli apprendere l'esistenza di altre possibilità e traiettorie per il linguaggio filmico, che non aveva mai carpito attraverso i film di propaganda.³⁹ Quell'epifania cinematografica lo porta a trasferirsi in cerca di fortuna a Pechino, centro nevralgico della cultura cinese.⁴⁰

³⁴ Un importante problema sociale in Cina è la registrazione di residenza. In pratica i residenti della Cina sono divisi in due categorie in base alle zone di appartenenza e non c'è mobilità tra i due: città e rurali. Uno dei pochi ponti è tramite l'esame per entrare all'università. Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, Op. Cit., pp. 94-95.

³⁵ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 185.

³⁶ Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, Op. Cit., pg. 93. Ho riportato il termine in inglese della rivista poiché nel volume non vi è riportato il nome originale in cinese, ho quindi preferito non tradurlo in italiano per evitare ulteriori possibili perdite nella traduzione.

³⁷ Dal *pressbook* di *The World*, distribuito per il Festival del Cinema di Venezia.

³⁸ Cfr. NIINIMAA TAAVI, *Jia Zhangke: A Sixth-Generation film director*, "www.gbtimes.com", 27 Luglio 2011. (Ultima consultazione 03/01/2019).

³⁹ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's 'Hometown trilogy*, Op. cit., pg. 12.

⁴⁰ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 185.

1.2.2 *Studente a Pechino, i primi passi verso il mondo del cinema (1993-1997)*

Nella capitale, Jia Zhangke si impegna in diversi mestieri per sopravvivere economicamente, tra i quali inizia ad aiutare alcuni operatori televisivi locali nella stesura di sceneggiature per i loro telefilm. Nel frattempo, prova ad entrare nel corso di regia della prestigiosa Beijing Film Academy (BFA) per ben tre volte, venendo sempre rifiutato. Decide così di tentare con il corso teorico di Letteratura Cinematografica (*dianying wenxue*), questa volta con successo.⁴¹ È il 1993, e Jia ha ventitré anni.

Nell'accademia, il futuro regista si trova dinanzi ad un muro culturale. Infatti, il suo *background* era completamente diverso da quello degli altri studenti dell'accademia: era diversi anni più vecchio; proveniva dalla campagna, mentre loro erano tutti cittadini (tra di loro utilizzavano come offesa il termine "campagnolo"); non aveva alcuna conoscenza del mondo del cinema, mentre loro provenivano da famiglie di artisti o intellettuali che gli avevano già introdotti in quell'ambiente; aveva sempre dovuto guadagnarsi da vivere facendo i lavoretti che riusciva a trovare, mentre loro non avevano mai lavorato, o avuto esperienze di vita.⁴² Probabilmente, questo astio è uno dei fattori che lo hanno portato ad allontanarsi dagli interessi filmici dei suoi compagni (i quali si dividevano in due categorie, ossia i film commerciali o i film ideologici di propaganda), e ad avvicinarsi alla controcultura della Sesta Generazione.

Infatti, era entrato alla BFA come grande ammiratore di Chen Kaige, il quale aveva recentemente vinto la palma d'oro con *Addio mia concubina*. Durante i suoi studi Jia però comincia ad esserne critico, poiché sentiva che questi drammi storici erano troppo lontani dalla realtà della sua Cina. Inizia quindi ad interessarsi alla letteratura cinematografica e ai film occidentali che poteva trovare nella biblioteca dell'accademia o nel mercato nero pechinese.⁴³ In particolare, diventano sua fonte d'ispirazione i registi Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni e Robert Bresson (come spiegherà Jia in una intervista, uno dei vantaggi dell'essere uno studente di cinema era quello di poter accedere a pellicole altrimenti censurate).⁴⁴ Al tempo, il curriculum della Beijing Film Academy copriva sia il cinema cinese che quello internazionale, dalla nascita del cinema,

⁴¹ È presente nella lista "Graduate Successes" della Beijing Film Academy nel sito dell'accademia: <<http://eng.bfa.edu.cn>>.

⁴² Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, Op. Cit., pg. 97.

⁴³ Cfr. JASPER MAKINEN, *Jia Zhangke – the introspective filmmaker of a global China*, "www.gbtimes.com", 18 Maggio 2018 (Ultima consultazione: 04/01/2019).

⁴⁴ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 186.

fino ai giorni nostri. Di quello internazionale, le tre aree più importanti erano il cinema sovietico, quello giapponese (diventa un grande ammiratore di Yasujirō Ozu) e il cinema francese della *Nouvelle Vague*;⁴⁵ mentre i teorici maggiormente studiati erano André Bazin e Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. Jia afferma di aver studiato da autodidatta nella libreria dell'università anche fonti primarie con interviste ai registi, o direttamente scritte da cineasti, come *Scorsese on Scorsese*, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* di Tarkovskij e le interviste a Hou Hsiao-hsien. Tutti questi volumi erano censurati in Cina al tempo.⁴⁶

Durante il secondo anno di studi, fonda con l'amico Gu Zheng il Gruppo dei Giovani Sperimentatori della Beijing Film Academy e realizza con loro tre film.⁴⁷ Il primo, del 1994 e autoprodotta, è un cortometraggio documentario di dieci minuti sui turisti nella Piazza di Tiananmen chiamato *Un giorno a Pechino* (*You yitian, zai beijing*, Jia Zhangke 1994). Nonostante sia un corto immaturo e girato in un giorno e mezzo, gli ha permesso di vedere il mondo attraverso la lente della Macchina da Presa, di ragionare per la prima volta sulle persone che stava filmando e a come approcciare il soggetto del film. Inoltre, il regista stesso afferma che l'ambizione di osservare le vite delle persone provenienti da zone rurali e di raccontarle attraverso la cinepresa, sia nato proprio in quei giorni:

What left me with the deepest impression were those people from the countryside whom I seemed to naturally gravitate to during the shooting. There are all kinds of people in the square, [...] but for some reason I was naturally attracted to those people from the countryside. On an emotional level, there was just something that drew me to them.⁴⁸

Decide così di realizzare un film proprio attorno alle figure di quei migranti arrivati a Beijing in cerca di fortuna, proprio come lui, e che aveva osservato durante *Un*

⁴⁵ Cfr. ANDREW CHAN, *Moving with the times*, in "Film Comment", Marzo/ Aprile 2009, Vol. 45, n.02, pp. 40-43.

⁴⁶ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 186.

⁴⁷ Intervista a Jia Zhangke del 2001. Cfr. MATTEO DAMIANI e DOMINIQUE MUSORRAFITI, *A Conversation with Jia Zhangke*, "[China Underground](#)", 30 Marzo 2017.

⁴⁸ "Quello che mi ha lasciato la più profonda impressione sono state quelle persone provenienti da zone provinciali, alle quali sembravo gravitare attorno naturalmente durante le riprese. C'erano diversi tipi di persone nella piazza, [...] ma per qualche ragione ero attratto da quelle persone dalle aree rurali. A un livello emotivo, c'era qualcosa che mi spingeva verso di essi". Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 187.

giorno a Pechino.⁴⁹ Il mediometraggio *Xiao Shan torna a casa* (*Xiao Shan hui jia*, Jia Zhangke 1995) aiuta il regista a perfezionare il suo stile e i suoi interessi tematici. Innovativo, ad esempio, è l'uso del dialetto dello Shanxi al posto del cinese mandarino che veniva imposto in tutte le opere culturali dal governo. L'utilizzo dei dialetti locali diventerà una firma stilistica del regista, che utilizzerà in tutte le sue future opere cinematografiche.

Inoltre, nel realizzare il film, cura sia la scrittura, sia la produzione, sia la distribuzione dell'opera, diventando familiare con tutto il processo filmico. Jia presenta nel ruolo di protagonista l'amico e futuro attore feticcio Wang Hongwei; mentre la narrazione vede al centro Xiao Shan, un giovane cuoco in difficoltà economica, il quale cerca compagni di viaggio per tornare a casa per il Capodanno cinese. Nella sua ricerca incontra diverse persone, da prostitute a studenti universitari, ma nessuno è interessato a tornare a casa. Alla fine, Xiao Shan abbandona l'idea del viaggio e, con un gesto simbolico, si taglia i suoi lunghi capelli.

Il disinteresse mostrato dai vecchi amici di Xiao Shan enfatizza il passaggio della Cina verso un nuovo ordine sociale: il desiderio di continuare a lavorare e di guadagnare soldi extra supera quello di celebrare un evento tradizionale,⁵⁰ segnalando un passaggio dai valori famigliari tradizionali a nuovi valori basati sull'economia capitalista. La perdita di un luogo d'origine in cui ritornare assume un valore ancora più forte nella scelta di Anyang come città di provenienza di Xiao Shan. Anyang risale ai tempi della proto-Cina, con siti archeologici risalenti all'età della pietra, ed è stata la capitale dei primi imperi cinesi. La città non solo rappresenta il luogo d'origine di Xiao Shan, ma ontologicamente anche quello del popolo cinese. Nel momento in cui i vari personaggi abbandonano l'idea di tornare a casa, il regista presenta una potente critica verso quello che è andato perduto durante la veloce corsa verso la modernizzazione in Cina.⁵¹

Sarà proprio questa seconda opera a portarlo all'attenzione dell'industria cinematografica cinese (o meglio, di Hong Kong). Infatti, con *Xiao Shan torna a casa*, vince, nel 1997, il Grand Prix all' Hong Kong Independent Short Film & Video

⁴⁹ A mio avviso, il ritrovarsi ad essere emarginato dai suoi compagni di corso proprio perché migrante da zone rurali, lo ha portato ad immedesimarsi nelle loro vite e sofferenze e a volerli rendere protagonisti dei suoi film.

⁵⁰ Il Nuovo Anno Lunare è tradizionalmente la più importante festività cinese, nella quale le famiglie si ritrovano per celebrare assieme l'evento, mentre le imprese e gli affari commerciali vengono interrotti.

⁵¹ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's 'Hometown trilogy*, *Op. cit.*, pg. 14.

Awards.⁵² Durante il viaggio per la proiezione del mediometraggio, Jia Zhangke entra in contatto con la produttrice Li Kit-Ming, il produttore e montatore Chow Keung e il direttore della fotografia Yu Lik-wai,⁵³ i quali diventeranno il futuro nucleo creativo del regista. Tutti e tre erano nativi di Hong Kong e con una esperienza e formazione all'estero: Chow a New York, Li a Parigi e Yu in Belgio. Il regista descrive in questo modo l'incontro con il gruppo creativo di Hong Kong: "The real prize of my Hong Kong trip was not the golden award; it was the friendship that I found in my three long term working partners".⁵⁴

Yu aveva studiato in Belgio in una scuola di cinema, dove si era immerso nei film muti e nel cinema Europeo. Infatti, come regalo, diede al regista un libro su Bresson, di cui entrambi erano ammiratori. Prima di laurearsi, infine, Jia realizza il cortometraggio *Du Du* (*Du Du*, Jia Zhangke 1996)⁵⁵ su una studentessa universitaria posta nella situazione di dover compiere decisioni che potrebbero rivoluzionare la sua vita. Il film, girato senza sceneggiatura, è un modo ulteriore per il regista di imparare facendo pratica.⁵⁶ Infatti, oltre a dirigere tutti i suoi film, Jia ne è anche lo scrittore della sceneggiatura. Con questo lavoro il cineasta ha potuto esplorare il rapporto tra testo e pellicola.

1.2.3 *Xiao Wu* (1997)

Conclusi gli studi nel 1997, anno della morte di Deng Xiaoping, Jia si imbarca nella realizzazione del suo primo lungometraggio con Li Kit Ming, Chow Keung e Yu Lik-Wai. L'idea iniziale era quella di girare un cortometraggio sulla prima notte assieme di una giovane coppia. Un film con un solo ambiente, un singolo spazio temporale e solamente due personaggi.⁵⁷ Non soddisfatto, per trovare ispirazione, torna con il suo *team* a Fenyang, la sua città natale nello Shanxi, per il Capodanno Cinese. Una volta

⁵² Un aneddoto divertente è il fatto che quando Jia lo proiettò a compagni di classe e professori il film venne molto criticato e considerato troppo crudo e montato male. Rifiutarono anche pubbliche proiezioni all'interno dell'Università di Pechino perché considerato film con "tendenze antisociali". Infine, un giornalista consigliò a Jia di provare al festival di Hong Kong, ma per partecipare il regista dovette falsificare la presenza di cittadini cantonesi nel cast e nella crew.

⁵³ Yu Lik-Wai aveva vinto il primo premio come miglior documentario allo stesso festival.

⁵⁴ "Il vero premio del mio viaggio ad Hong Kong non è stata la statua d'oro, ma l'amicizia trovata in quelli che diventeranno i miei futuri collaboratori". Cfr. ALICE SHIH, *Interview: Jia Zhangke*, "Cineaction", 2006, n. 68, pp. 53-58.

⁵⁵ Il termine cinese *Du Du* è una onomatopea e si può anche tradurre con "Il suono del clacson".

⁵⁶ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 189.

⁵⁷ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 191.

arrivato, rimane sopraffatto dai numerosi cambiamenti avvenuti durante la sua assenza della durata di solo un anno. Al *The New Yorker* racconta:

Many of my old classmates were married with kids but now getting divorced, or they were clashing with their parents. Traditional values were crumbling. Money was at the center of everything.⁵⁸

Quello che Jia vede è un massivo cambiamento dei rapporti sociali e interpersonali degli abitanti di quella città isolata che è Fenyang: era alienato nel suo paese natale! Decide quindi di filmare e catturare questo momento di rapida trasformazione e rivoluzione prima che fosse troppo tardi.⁵⁹

In città un ex-compagno di classe racconta al regista di un loro amico d'infanzia che era finito per diventare un ladruncolo di quartiere. Jia, ispirato dal raccontare la vita di un borseggiatore similmente a quanto fatto da Bresson in *Diario di un ladro* (*Pickpocket*, Robert Bresson 1959) e per certi versi da De Sica in *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), scrive il soggetto di *Xiao Wu*, ambientandolo a Fenyang. Con quest'opera prosegue le ricerche iniziate in *Xiao Shan torna a casa*, mantenendo quel senso di profondo realismo che già permeava il primo mediometraggio dell'autore. "I can never escape reality", spiega Jia a Michael Berry.⁶⁰ Il film, girato in ventun giorni, rimane focalizzato sul protagonista mentre si muove per le strade di Fenyang, le quali trasmettono il senso di claustrofobia e di disagio di una Cina ancora povera e corrotta nonostante le mosse economiche e politiche del governo. Attraverso una serie di episodi lo spettatore apprende le varie sfaccettature della vita di Xiao Wu: borseggiatore/artista, leader di una banda di ladruncoli, giovane solitario e romantico, figlio ribelle. Il modo con cui Xiao Wu cerca di negoziare con tutti gli aspetti della sua persona per trovare un equilibrio che permetta loro di coesistere si esemplifica attraverso oggetti metaforici (un anello da fidanzamento, un cercapersone), oggetti che saranno invece la causa della sua rovina.⁶¹ Nella scena conclusiva, Xiao Wu viene arrestato e ammanettato ad un palo, mentre durante un lungo piano sequenza una folla di comparse e passanti si raduna ad

⁵⁸ "Molti dei miei vecchi compagni di classe si erano sposati e avevano avuto figli, ma ora stavano divorziando o stavano avendo faide con i genitori. I valori tradizionali erano decaduti. Il denaro era al centro di tutto". Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, *op. cit.* (Ultima consultazione 03/01/2019).

⁵⁹ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, *Op. Cit.*, pg. 192.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cfr. KEVIN LEE, *Jia Zhangke, Op. Cit.*

assistere alla scena. Jia Zhangke usa allora una soggettiva di Xiao Wu; la macchina da presa diventa sguardo e lo spettatore completa il processo di identificazione nel borseggiatore cinese, mentre il protagonista e l'atto filmico convergono divenendo spettacolo pubblico, in questo momento meta-cinematografico.

Girato con un budget di soli 400.000 RMB⁶² (pari a circa 50.000 euro) si dimostrerà un successo nel circuito internazionale: il film si è aggiudicato il Wolfgang Staudte e il premio NETPAC alla Berlinale, il Prix de l'Age d'Or a Bruxelles, il New Current Prize a Busan, il Dragon & Tiger Prize a Vancouver, il premio per il miglior film a Nantes, il premio Skyy a San Francisco e, infine, il gran premio al Rimini Film Festival in Italia.⁶³ Il film ricevette anche il plauso di Martin Scorsese, il quale ne parla nella prefazione di *Speaking in Images* di Michael Berry:

The remarkable eye and ear for detail grabbed me immediately: every scene was so rich, so perfectly balanced between storytelling and documentary observation. And as a character study, and a film about community, *Xiao Wu* is extraordinary. [...] This was true *guerrilla filmmaking*, in 16-millimeter format.⁶⁴

Il successo internazionale porta il regista a firmare un contratto con Takeshi Kitano, prolifico autore giapponese e noto particolarmente per *Hana-bi - Fiori di fuoco* (*Hana-bi*, Takeshi Kitano 1997), Leone d'Oro a Venezia nel 1997, e *Sonatine* (Takeshi Kitano 1993). L'Office Kitano (株式会社オフィス北野 Kabushiki-Gaisha Ofisu Kitano), studio di produzione fondato da Kitano, produrrà direttamente o indirettamente i futuri

⁶² La *troupe* cinematografica ha dovuto dormire in un ostello anche in 10 per stanza, gli attori non professionisti si sono ritrovati spesso a deviare dalla sceneggiatura improvvisando al punto che Jia e Yu decisero di utilizzare piani sequenza per facilitarli. Inoltre, come critica ai drammi storici cinesi del momento, Jia decise di tenere l'audio più sporco possibile (clacson di automobili, schiamazzi della folla, ecc.) portando l'ingegnere del suono, Lin Xiaoling, precedentemente anche attrice protagonista in *Du Du*, a licenziarsi per integrità professionale poiché pensava che una traccia sonora così sporca avrebbe rovinato la sua reputazione. Zhang Yang, la quale ha sostituito Lin nel progetto, ha continuato a lavorare nei film successivi del regista. Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, Op. Cit.

⁶³ Cfr. KEVIN LEE, Jia Zhangke, Op. Cit. e MICHAEL BERRY, Jia Zhangke's 'Hometown trilogy', Op. cit., pg. 25.

⁶⁴ "Il notevole occhio e orecchio per i dettagli mi ha afferrato immediatamente: ogni scena era così ricca, così perfettamente bilanciata tra narrazione e osservazione documentaristica! [...] Questa era pura *guerrilla filmmaking* in un formato di 16 millimetri". Cfr. MARTIN SCORSESE, *Foreword*, MICHAEL BERRY (a cura di), *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York, 2005, pp. VII-VIII. Vi sono molti altri esempi della reciproca stima professionale tra Martin Scorsese e Jia Zhangke. Un bell'aneddoto è contenuto in *Jia Zhangke: Speaks Out*, dove il regista cinese racconta il primo incontro col collega americano. Cfr. Jia Zhangke, *Jia Zhangke Speaks Out*, Op. Cit., pp. 223-228

film di Jia. Un altro futuro produttore che, dopo il successo di *Xiao Wu*, si unisce alla cerchia del cineasta cinese, è Shozo Ichiyama della T-Mark, compagnia giapponese legata ancora a Takeshi Kitano.

In patria il film ricevette opinioni contrastanti: alcuni intellettuali si dimostrarono disinteressati, altri invece lo trovarono un capolavoro. Il giornalista Evan Osnos riporta che il pittore Chen Danqing scrisse del film: “We had been forbidden from telling the truth for such a long time that once we were allowed to do so, we did not know how to tell the truth”.⁶⁵

La risposta del governo non si fece attendere e il 13 Gennaio del 1999 venne proibito a Jia Zhangke, appena ventinovenne, noleggiare attrezzatura, sviluppare le pellicole e far parte del circuito di produzione nazionale.⁶⁶

1.2.4 Il successo e la *Hometown Trilogy* (1997-2003)

Dopo *Xiao Wu*, studenti, cinefili e accademici iniziarono ad interessarsi a Jia Zhangke e a costruire un culto verso la sua opera d'esordio, soprattutto grazie alle numerose proiezioni clandestine e alle copie pirata del film vendute illegalmente per strada.⁶⁷ L'autore, un ragazzo arrivato a Pechino con solo una valigia e in cerca di fortuna, emarginato e umiliato dai suoi compagni di corso per via delle sue origini, si trova all'improvviso sotto l'attenzione e l'adulazione di intellettuali e cinefili. Non avendo né denaro, né un suo studio, e vivendo in una catapecchia, decide di utilizzare un bar come sede degli incontri con i suoi ospiti: l'Huang Ting Zi, a pochi metri dall'Istituto del Cinema. In quegli anni diviene il suo rifugio, il luogo dove poter osservare, incontrare e conoscere le persone più disparate, che poi sarebbero divenute, in un modo o nell'altro, parte delle sue future opere. Vi usava passare le sue giornate, dal pomeriggio a tarda notte. Invitava gli amici per scherzare o i nemici per litigare, dava interviste a giornalisti o cercava di convincere i produttori, vedeva persone importanti a cui chiedere consiglio. Beveva poco, ma parlava molto. Il bar gliel'aveva fatto scoprire Yu Lik-wai anni prima, e lì si erano trovati la prima volta nel 1997 per pianificare il viaggio nello Shanxi che

⁶⁵ “Ci hanno proibito di raccontare la verità per così tanto che una volta che ci fu permesso di farlo, ci eravamo dimenticati come si racconta la verità. Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, *op. cit.* (Ultima consultazione: 09/01/2019).

⁶⁶ Nel capitolo intitolato “Bewilderment” di *Jia Zhangke Speaks Out*, il regista racconta l'episodio in cui l'ufficiale dell'Amministrazione Statale di Stampa, Radio, Cinema e Televisione gli ha ufficialmente proibito di girare film. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, *Op. Cit.*, pp. 285-287.

⁶⁷ MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's 'Hometown trilogy*, *Op. cit.*, pg. 25.

avrebbe portato alla realizzazione di *Xiao Wu*. Dopo una decina d'anni, il regista è tornato nel luogo in cui si sarebbe trovato il bar, scoprendo che era stato demolito. Non rimaneva altro che un mucchio di calcinacci. Per Jia quella fu un'importante lezione: tutto diventa polvere e sparisce. Per questo, dice, si è attaccato al cinema.⁶⁸

Nel 1999 si sposa con Zhu Jiong, una studentessa di cinematografia di due anni più giovane che aveva conosciuto durante i suoi anni alla Beijing Film Academy. Quando si propose di comprarle un anello, lei gli disse di fare un film con quei soldi. Nonostante gli fosse vietato, noleggiò materiale di nascosto, andando a girare il più possibile lontano da Beijing, usando come scusa il fatto che stava girando degli spot pubblicitari. Per il montaggio dovette andare ad Hong Kong, rischiando che le pellicole venissero sequestrate dalle autorità alla dogana.

Il risultato, il lungometraggio del 2000 *Platform*, è un film di tre ore ancora una volta ambientato a Fenyang. Segue un gruppo di musicisti e danzatori tra il 1979, anno in cui la Rivoluzione Culturale cede il passo alla riforma, e il 1989, anno del massacro in piazza Tiananmen. Il film rappresenta un sofisticato e penetrante poema cinematografico sul tempo, i cambiamenti e la crescita personale. Inoltre, il film è uno dei più profondi tributi alla forza della musica e della cultura pop, a partire dal titolo che deriva da una canzone pop famosa in Cina negli anni Ottanta. *Platform*, che in italiano si può tradurre con *binario ferroviario*, si riferisce a un punto che può essere di partenza, tanto quanto di arrivo. Il regista afferma:

I wanted a mood in Platform where all my characters would wander around all over the country but in the end, they would return to their original place. Nothing happens really, but at the same time, a lot has happened.⁶⁹

Platform non solo è antecedente a *Xiao Wu* in termini di ambientazione, ma anche di sceneggiatura (Jia spiega di aver dovuto trovare i fondi necessari per la realizzazione del

⁶⁸ Cfr. JIA ZHANGKE, *Un bistrot à Pékin*, "Positif", Luglio/Agosto 2007, n. 557/558, pp. 128-129. La distruzione e le rovine sono un tema centrale nella produzione filmica di Jia Zhangke, soprattutto legate ai concetti di memoria e nostalgia. Trovo quindi molto interessante che anche nella sua produzione letteraria, nelle sue memorie personali, vi siano riferimenti a questi temi.

⁶⁹ "Volevo un'atmosfera in *Platform* dove tutti i miei personaggi errassero per il Paese per poi, alla fine, tornare al loro luogo d'origine. Un'atmosfera dove nulla accade veramente ma, allo stesso tempo, molto è accaduto". Cfr. STEPHEN TEO, *Cinema with An Accent - Interview with Jia Zhangke, director of Platform*, "Senses of Cinema", Giugno 2001.

secondo lungometraggio producendo prima *Xiao Wu*). Nel cast vi sono il fidato Wang Hongwei e Zhao Tao, un'insegnante di danza al Taiyuan Teachers College senza esperienze come attrice. Diventerà la musa di Jia, nonché sua futura moglie, lavorando in tutte le sue opere successive. Il film, che ha partecipato al Festival di Venezia, è stato considerato l'apice del movimento della Sesta Generazione⁷⁰ ed è spesso riconosciuto come uno dei migliori film del XXI secolo da critici e autori internazionali.⁷¹ Un esempio è dato dal prestigioso Toronto International Film Festival, il quale ha premiato *Platform* come secondo miglior film del decennio 2000-2009, superato solo da *Syndromes and a Century* (*Sang sattawat / La Luce del Secolo*, Apichatpong Weerasethakul 2006).⁷²

Il 2000 è stato un anno estremamente importante per il cinema cinese (sia continentale, che insulare). Infatti, oltre a *Platform*, quell'anno è stato realizzato *Yi Yi - e uno... e due...* (*Yi Yi*, Edward Yang 2000), premio per la miglior regia a Cannes, *In the Mood for Love* (*Faa yeung nin wa*, Wong Kar-wai 2000), e *La tigre e il dragone* (*Wobu Canglong / La Tigre accuciata, il Dragone Nascosto*, Ang Lee 2000). Questi quattro film, prodotti nello stesso anno, rappresentano il culmine di rispettivamente quattro traiettorie estetiche e narrative del cinema cinese: Jia Zhangke, da regista indipendente, raffigura gli "ultimi" della società contemporanea e con uno stile che si avvicina al neorealismo, Edward Yang dipinge i problemi e le sofferenze della vita con un approccio intellettuale, Wong Kar-wai si concentra sul potere evocativo delle immagini, Ang Lee produce *blockbusters* spettacolari. Jia ha scritto un articolo attorno all'importanza di quest'anno per il cinema cinese che può essere tradotto in: "Chi sta introducendo nel nuovo secolo il cinema in lingua cinese".⁷³

⁷⁰ Cfr. S F SAID, *In the realm of the censors*, "www.telegraph.co.uk", 28 Giugno 2002 (Ultima consultazione: 04/01/2019).

⁷¹ Nella classifica dei migliori 1000 film del XXI secolo del sito *They shot pictures, don't they?*, critici e registi internazionali, tra i quali Dennis Lim, Gavin Smith, Nobuhiro Yamashita, Kaushik Bhaumik e Andréa Picard, hanno selezionato *Platform* al trentaseiesimo posto. Per ulteriori informazioni, si veda <http://www.theyshootpictures.com/21stcentury_films50-1.htm> (Ultima consultazione: 04/01/2019).

Inoltre, la rivista *Sight & Sound* del British Film Institute lo pone come uno dei trenta film più influenti dello scorso decennio. Per un approfondimento, Nick James, *Syndromes of A New Century*, "Sight and Sound", Febbraio 2010, n. 02, pp. 34-38

⁷² Al terzo posto c'è *Still Life*, sempre di Jia Zhangke. La classifica è stata curata da James Quandt, Senior Programmer della cineteca del TIFF. *Best of the Decade # TIFF Cinematheque*, "www.rapportoconfidenziale.org", 22/12/2009 (Ultima consultazione: 05/01/2019)

⁷³ JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pp. 183-188.

Intorno allo stesso anno, il cineasta inizia a pensare a un film sulla condizione degli operai delle fabbriche statali durante passaggio da un'economia pianificata ad una di mercato. Scrive così una sceneggiatura intitolata "The Factory Gate", il cancello della fabbrica, citazione al cancello della fabbrica Lumière ripresa dai fratelli Lumière nel loro celebre film.⁷⁴ La narrazione (di finzione) si sarebbe dovuta sviluppare intorno alle vite di due operai che avrebbero condiviso le stesse vicissitudini, nel bene e nel male, nell'arco di due decenni: dall'entrata in fabbrica, al licenziamento, al tentativo di iniziare una nuova vita. Completata la sceneggiatura, non ne è completamente soddisfatto, e comincia ad avere dubbi sulla forza dell'argomento. Non diventerà mai un film e Jia tornerà sull'argomento solo diversi anni più tardi, lavorando questa volta sulle testimonianze degli operai stessi e non su una narrazione di finzione.⁷⁵

Nel 2001 Jia inizia la sperimentazione col digitale⁷⁶ girando il corto *In Public* (*Gonggong Chang Suo / Spazio Pubblico*, Jia Zhangke 2001)⁷⁷ per il Jeonju International Film Festival. Viene anche proiettato all'edizione del 2002 del Festival internazionale di Marsiglia, dove vince il Grand Prix.⁷⁸ Ambientato dapprima in una stazione ferroviaria a Datong, nello Shanxi, per poi spostarsi in diversi punti della città, il film manca di una sceneggiatura e persino di un intreccio narrativo. Consiste in trenta istantanee di momenti

⁷⁴ Cfr. JIA ZHANGKE, *What Remains is Silence*, *Op. Cit.* Il film citato da Jia è *L'uscita dalle officine Lumière (La Sortie de l'usine Lumière*, Louis Lumière 1895). Sempre riguardo al film dei Lumière e alla presenza di operai come tra i primi personaggi ripresi nella storia del cinema, Jia afferma: "This is a great tradition on two levels: firstly, the beginnings of film are rooted in a documentary aesthetics; secondly, the first time mankind used a camera to confront the world we live in, it focused on ordinary labourers. In the history of cinema, there are countless films on this topic that have stimulated me endlessly, such as *The Bicycle Thief*". "Questa è una stupenda tradizione su due livelli: primo, il cinema trae le sue radici dall'estetica del documentario; secondo, la prima volta in cui il genere umano ha usato la macchina da presa per confrontarsi col mondo in cui viviamo, ha posto l'obiettivo su lavoratori qualunque. Nella storia del cinema ci sono infiniti film su questo argomento e che mi hanno stimolato infinitamente, ad esempio *Ladri di Biciclette*". Trovo queste affermazioni decisamente interessanti, soprattutto per il riferimento al Neorealismo italiano.

⁷⁵ Il risultato è il lungometraggio *24 City*, nel quale vi è un ricorrente utilizzo dell'inquadratura del cancello della fabbrica oggetto del film. Sicuramente, l'idea più forte dietro a "The Factory Gate" (e forse da cui era nato il progetto) era l'immagine di questo ingresso, che poi il regista ha riproposto nel film del 2008.

⁷⁶ Per ulteriori informazioni sulle prime sperimentazioni col cinema digitale in Cina e sulla testimonianza di una sceneggiatrice e regista che ci ha lavorato personalmente, si veda: CUI ZI'EN, *Il cinema digitale: le prime immagini libere* in Müller Marco e Pollacchi Elena (a cura di), *Ombre elettriche*. *Op. cit.*

⁷⁷ Il cineasta ha anche scritto un articolo sulla produzione del film e sull'esperienza di lavorare in digitale per la prima volta. Inizialmente pubblicato su "Yishu shijie" (Il mondo dell'arte) nel Dicembre 2001, è stato poi tradotto da Sebastian Veg per "China Perspectives": JIA ZHANGKE, *In Public in My Own Words*, "[China Perspectives](#)", Aprile 2010, n.1.

⁷⁸ Il PDF dei vincitori dell'edizione 2002: <<https://www.fidmarseille.org/pdf/palm2002.pdf>>

mondani come le immagini di clienti che chiedono informazioni a un capostazione, persone impazienti che aspettano i loro cari, una donna che perde l'autobus, un ragazzo che prova a corteggiare una sconosciuta. Il cineasta cattura gli abitanti di questa ex-città mineraria, nei conflitti e nel dualismo delle loro vite. Da una parte la città, vecchia e morente, con i suoi spazi vuoti, silenti e immutabili; dall'altra il frastuono del capitalismo, le novità e i piaceri che esso porta, come le balere, i *blue jeans* e il *karaoke*. Tutto scaturisce nelle impazienze, i desideri nascosti e gli affanni privati degli individui immortalati dall'occhio meccanico di Jia Zhangke e del direttore della fotografia Yu Lik-wai.⁷⁹

Unknown Pleasures (*Ren xiao yao* / Liberi da ogni costrizione, Jia Zhangke 2001), lungometraggio dello stesso anno, è strettamente collegato a *In Public* non solo per lo stile, anch'esso girato in digitale, ma anche per le tematiche in essi contenute. L'ambientazione del film si sposta da Fenyang a Datong, sempre nello Shanxi, città perfetta per mostrare il connubio tra desolazione e modernità. Il fulcro narrativo si snoda intorno alle vicende di tre giovani, Bin Bin, Xiao Ji e Qiao Qiao, i quali vivono una vita senza meta, abusando di media e di nuove tecnologie. I grandi eventi che li circondano sembrano distanti dalla loro esperienza quotidiana. L'opera si può considerare come una meditazione sull'alienazione della cosiddetta *birth control generation*, la generazione dei nati sotto la Politica del figlio unico.

I primi tre lungometraggi di Jia Zhangke, ossia *Xiao Wu*, *Platform* e *Unknown Pleasures*, sono stati considerati una trilogia informale sul veloce passaggio della Cina dalla Rivoluzione Culturale alla modernità, intitolata *Hometown Trilogy* (in italiano è tradotto con "la trilogia della città natale", "la trilogia del paese natale", "la trilogia della città natia" o "la trilogia di Fenyang").⁸⁰ Al giorno d'oggi, *Unknown Pleasure* è l'unico film della trilogia ad essere ancora completamente censurato in Cina, persino online è difficile, se non impossibile, da trovare.⁸¹

⁷⁹ Cfr. BÉRÉNICE REYNAUD, *Cutting Edge and Missed Encounters - Digital Short Films by Three Filmmakers*, "[Senses of Cinema](#)", Maggio 2002

⁸⁰ Il nome deriva dall'ambientazione di questi film, tutti girati nella regione dello Shanxi, regione natale di Jia.

⁸¹ Nel 2003, sul sito cinese <www.zihu.com>, una piattaforma in cui si possono porre domande agli altri internauti simile a "Yahoo! Answers", un utente si chiede perché proprio *Unknown Pleasure* sia l'unico film di Jia Zhangke ad essere ancora censurato, nonostante ora sia "l'era di internet". L'utente si domanda perché "solo *Unknown Pleasure* non è disponibile in alcun sito web di streaming video in Cina e persino la pagina del film di alcuni siti web in cui gli internauti valutano i film (ad esempio, Douban) sono state cancellate". L'utente "吕亚秀" risponde affermando che il film possiede al suo interno riferimenti alle Olimpiadi di Pechino e al Falun Gong, una disciplina spirituale cinese che

Nonostante il successo internazionale, il regista si sentì progressivamente scoraggiato. In Cina, i suoi film si potevano trovare solo nel mercato nero e il suo idealismo, la speranza di poter incidere in qualche modo nella società attraverso le sue opere, venne meno al punto da considerare di abbandonare la carriera cinematografica. Per un anno non girò nulla.

1.2.5 L'approvazione del governo e il Leone d'Oro a Venezia (2004-2006)

Il 2004 è un momento cruciale per Jia Zhangke poiché è l'anno in cui riceve finalmente l'approvazione ufficiale del governo cinese. L'evento gli permette di uscire dal mondo *underground* con tutti i benefici annessi. Ha così la possibilità di distribuire i suoi film in patria (sempre e solo nel caso in cui dovessero superare il veto della censura); mentre alcune opere realizzate precedentemente vengono distribuite ufficialmente, come accade per *Xiao Wu*, rilasciato nel 2005, dopo otto anni dalla realizzazione. Inoltre, ha nuovamente il diritto di poter noleggiare le strumentazioni, di poter lavorare in set, di servirsi di attori professionisti e noti al pubblico, senza dover girare segretamente e temere il sequestro del materiale da un momento all'altro. Riguardo agli aspetti negativi del passaggio nel sistema statale, un articolo pubblicato da "Senses of Cinema" riporta un'interessante metafora per descrivere la scelta di Jia, ossia "togliersi il cappello da regista *underground*".⁸² Con questi termini vengono enfatizzate le conseguenze della rinuncia allo status di *filmmaker underground*, ossia l'abbandonare quel senso di anti-legittimità implicito nel termine sempre più evocativo e singolare di *underground*.

Questo passaggio non è un caso isolato, ma è l'esito di una lunga lotta per poter essere legittimati dal governo cinese di molti altri registi *underground* e della Sesta Generazione. È inoltre un segnale di un cambiamento della concezione di cinema da parte delle istituzioni governative, da mezzo di propaganda a industria. Jia Zhangke afferma: "They used to treat film as a propaganda tool. Now they saw it as an industry. To

ha subito nel 1999 una cruenta campagna di repressione a livello nazionale (per evitare di essere egli stesso censurato, o peggio, l'utente utilizza il *pinyin* e simboli al posto dei caratteri originali: "fa, lun, G、"). Inoltre, la mamma di Bin Bin è una credente del Falun Gong. La discussione si può trovare al link:

https://www.zhihu.com/question/56525828?fbclid=IwAR3Smpu9z4rd9r2dJnd_dh-VJxK8wOuAOTwaDBFqe0M8MQWBuX2tOZv5C0s

⁸² Cfr. VALERIE JAFFEE, *Bringing the World to the Nation*, op. cit.

make money, they had to deregulate”.⁸³ Il regista di Fenyang si trova quindi di fronte alla scelta di far film commerciali per accontentare un pubblico più vasto distribuendo nel mercato della Cina continentale, rischiando però così l'accusa di “essersi venduto al sistema” da parte dei suoi ammiratori. Questa era la stessa accusa con cui lo stesso Jia criticava i suoi predecessori della Quinta Generazione, e con la quale verrà criticato quasi dieci anni più tardi.

Il primo film girato con l'approvazione del governo è *The World - Shijie* (*Shijie* / Il mondo, Jia Zhangke 2004) dello stesso anno. In questo lungometraggio il cineasta dimostra di non essere sceso a compromessi con il governo cinese, con un'opera capace di stimolare dibattiti sui temi principali della storia contemporanea cinese. La pellicola è anche la prima del cineasta ad essere stata girata all'infuori dello Shanxi. Ambientata a Pechino, e in particolare nel Beijing World Park, un parco a tema che ricrea vari monumenti e ambientazioni in scala ridotta di varie parti del mondo, racconta le tragiche vicende di diversi immigrati che lavorano, “imprigionati”, in quel mondo in miniatura. Al suo interno, come pause di pura bellezza estetica e ulteriore fonte di straniamento per lo spettatore, vi sono delle sequenze in animazione sature di colori con uno stile estremamente pop. Considerata la recente vittoria del Nobel per la Letteratura da parte del cinese Mo Yan per il suo “allucinatorio realismo che mescola racconti, storia e il contemporaneo”, non mancò chi mise in relazione i due autori cinesi.⁸⁴ Il film fu la più imponente produzione di Jia fino a quel momento e, nonostante fu un successo negli Stati Uniti e in Europa, in patria venne accolto senza alcun entusiasmo. *The World* è anche il primo film prodotto dalla Xstream Picture, la casa di produzione fondata da Jia Zhangke, Yu Lik-wai e Chow Keung nel 2003.

Nel 2006 Jia ritorna alla sperimentazione in digitale con il lungometraggio narrativo *Still Life* (*Sanxia haoren* / Le buone persone delle Tre Gole, Jia Zhangke 2006). La storia narrata è quella di una doppia ricerca di amori passati, che coinvolge parallelamente un uomo maturo e una giovane donna che non si incontreranno mai nel corso del film. I due protagonisti sono interpretati da Han Sanming, cugino del regista,⁸⁵ e

⁸³ “Usavano trattare il cinema come strumento di propaganda. Ora vedono il cinema come una industria. Per fare soldi hanno bisogno di deregolamentare”. Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, *op. cit.* (Ultima consultazione: 09/01/2019).

⁸⁴ Cfr. RICHARD BRODY, *DVD of the Week: Jia Zhangke's "The World"*, “www.newyorker.com”.

⁸⁵ L'attore non professionista è veramente un minatore nel Fenyang e ha dovuto prendere una pausa dal lavoro per andare a girare il film. Una volta concluso è tornato al lavoro di minatore.

l'immane Zhao Tao. Entrambi i personaggi tentano di rintracciare, ognuno con i propri mezzi, i coniugi dai quali si erano divisi anni prima e per i quali raggiungono la cittadina in macerie di Fengjie. Questa antica città, una delle zone urbane destinate ad essere sommerse dalla costruzione della mastodontica diga delle Tre Gole nel Fiume Azzurro, fa da contrappunto estetico alla narrazione.⁸⁶ A causa di questo progetto, innumerevoli famiglie che vivevano lì da diverse generazioni dovettero trasferirsi in altre città, mentre la città vecchia di Fengjie, che aveva alle spalle una storia di circa duemila anni, fu rasa al suolo e sommersa per sempre.⁸⁷ Con questo film, Jia dà l'impressione di voler mettere un freno al movimento accelerato che scandisce il ritmo della Cina moderna. Fermarsi e meditare, registrare quei luoghi storici e ricchi di cultura che ora stanno scomparendo, per preservarne la memoria.⁸⁸ L'autore impiega lunghi piani sequenza realizzati con movimenti morbidi della Macchina da Presa. Assecondano lo spostamento nello spazio dei personaggi, il loro respiro, il loro andamento dolente, incerto, stupito di fronte ad un mondo nuovo che non si riesce a comprendere e che, fra terra e acqua, tradizione e spaesamento, rovine e mostri avveniristici, sfugge ad una precisa definizione. La tecnologia digitale, utilizzata a fini espressivi, permette all'autore grande libertà di movimento, e uno sguardo carico da un lato di meraviglia, e dall'altro dotato di brandelli di leggiadra follia visiva.⁸⁹

Negli ultimi anni, Jia aveva iniziato ad essere frustrato dalle limitazioni imposte dal realismo. Lo si può osservare in *Still Life*, dove le veloci e assurde trasformazioni cinesi vengono mostrate filmicamente ricorrendo al surrealismo. Nel film, in alcune sequenze ricche di significato, si vedono un edificio prendere il volo come fosse un razzo e una sorta di ufo volare nel cielo. Scompare la distinzione tra reale e irreale. Ugualmente a quello successo tra *Unknown Pleasures* e *In Public*, l'idea di girare il film narrativo *Still Life* è nata dal documentario *Dong* (*Dong / Est*, Jia Zhangke 2006), girato poi in contemporanea.⁹⁰ Il focus del film è l'artista cinese Liu Xiaodong, intento a dipingere gli operai che lavorano nelle Tre Gole. Tra i personaggi presenti nel documentario, compare anche Han Sanming, nello stesso ruolo che ricopre in *Still Life*. Accompagnato al

⁸⁶ Il film è stato girato in un breve lasso di tempo poiché la città, essendo destinata alla demolizione, sarebbe scomparsa nel giro di pochi mesi.

⁸⁷ Dal *pressbook* di *Still Life*, realizzato per la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 2006.

⁸⁸ Cfr. ELISABETTA ORSI, *Il cinema di Jia Zhang-ke: segni e simboli della Cina che cambia*, "www.artnoise.it", 3 novembre 2016.

⁸⁹ Cfr. PIERPAOLO LOFFREDA, *Sanxia haoren (Still Life)*, *op.cit.*

⁹⁰ Cfr. HUBERT NIOGRET, *Dong: Les deux peintures*, "Positif", Giugno 2007, n.556, pg. 38.

surrealismo, vi è quindi anche questo elemento che mette in discussione la nozione di realtà all'interno dei suoi film. Se nella *Hometown Trilogy* il realismo e il naturalismo che permeano le narrazioni di Jia rendono questi film narrativi simili a dei documentari, nella trilogia post-2004 si può osservare l'esatto contrario. Qui è il filmico, il narrativo, il fittizio, che irrompe nel documentario, nella rappresentazione del reale.

Poco prima di inviare *Still Life* al Festival di Venezia (inviato appena in tempo), il regista riceve una chiamata da casa: avevano diagnosticato un cancro a suo padre. Morirà nel marzo 2006, lasciando in Jia un profondo senso di colpa per non aver trascorso abbastanza tempo con la sua famiglia, dedicando tutte le sue energie alla carriera cinematografica. Per lo stesso motivo, divorzia poco dopo con la moglie Zhu Jiong. Jia, in una intervista, racconta che è stata proprio la morte del padre per cancro ai polmoni ad averlo spinto ad investigare i problemi ambientali ed ecologici nei suoi film, negli anni successivi:

In 2006, my father, who was a very healthy man, was suddenly diagnosed with lung cancer. He died very quickly thereafter. When he was getting treatment in a Beijing hospital, I realized that many of the patients with that condition were from Shanxi. That's when I really understood the disastrous impact of Shanxi's environment on individuals' lives. From that time on, I started to be aware of the natural environment, because humans are part of it.⁹¹

I lutti nella vita privata si accompagnano ai successi in quella pubblica, e nel settembre dello stesso anno, *Still Life* sarà premiato con il Leone d'Oro alla 63^a edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Jia Zhangke diviene il secondo regista cinese ad aggiudicarsi il prestigioso riconoscimento, dopo Zhang Yimou, premiato nel 1991 con *Lanterne Rosse* (*Da Hong Denglong Gaogao Gua* / Appendete in alto la grande lanterna rossa, Zhang Yimou 1991). Nel frattempo, il film non riesce ancora ad entusiasmare il pubblico in patria e Jia lancia una accusa a Zhang Yimou stesso. La critica che rivolge al connazionale riguarda la sua riluttanza a parlare dei veri problemi

⁹¹ "Nel 2006 a mio padre, che è sempre stato un uomo in salute, è stato diagnosticato un cancro ai polmoni. È morto poco dopo. Quando era in cura presso l'ospedale di Pechino, ho realizzato che molti pazienti con quella malattia erano dallo Shanxi. In quel momento ho veramente capito il disastroso impatto dell'ambiente dello Shanxi nelle vite degli individui. Da quel momento ho iniziato ad essere consapevole dell'ambiente naturale, poiché gli esseri umani ne fanno parte". Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, Op. Cit.

della Cina e il fatto di preferire narrazioni epiche e fiabesche, lontane dalla realtà quotidiana dello spettatore. Accusa i *blockbuster* dei registi della Quinta Generazione di aver alienato il pubblico cinese dalle opere che dovrebbero essere viste da un più vasto pubblico possibile, come le sue. A riguardo, Evan Osnos, giornalista del “New Yorker”, racconta:

“Since *Hero*,⁹² I have not liked his films,” Jia told me one night as we sat in the lobby of a multiplex, between screenings. “Not because they are kung-fu movies—I like kung-fu movies—but because the film underscores power, that we should *bow down* before power! For *harmony in the world*, we should give up individual fights and efforts. The *authority of power*, the focus of his films, is what makes me extremely uncomfortable.”⁹³

Trovo interessanti le dichiarazioni di Jia all’uscita di *The World*, le quali risuonano colme di speranze, ma decisamente ingenue. Prendendo consapevolezza delle grandi aspettative che il regista aveva rivolto al pubblico cinese, si può capire appieno la delusione (e probabilmente la sensazione di fallimento) dopo i risultati al botteghino. Questo porterà a cambiamenti sostanziali nella sua produzione del decennio successivo. Le parole del regista:

The biggest change that comes with state approval is that *The World* will be my first film allowed open distribution in China. I have waited seven years for this moment. My previous three features, *Xiao Wu*, *Platform* and *Unknown Pleasures* did not receive permission to be shown publicly. [...] But now my films can freely reach the Chinese audience. Now people will be able to see my movies in theaters.⁹⁴

⁹² *Hero* (*Yingxiong*, Zhang Yimou 2002).

⁹³ “Da *Hero* non mi sono più piaciuti i suoi film. Non perché sono sul kung-fu, mi piacciono quei film, ma perché il film enfatizza il potere, che dovremmo inchinarci di fronte al potere! Per l’armonia del mondo dovremmo abbandonare ogni individualismo. L’autorità del potere, il focus dei suoi film, è quello che mi rende estremamente a disagio”. Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, *op. cit.* (Ultima consultazione: 09/01/2019).

⁹⁴ “Il più grande cambiamento che arriva dall’approvazione del governo è che *The World* sarà il primo film ad essere distribuito apertamente in Cina. Ho aspettato per sette anni questo momento. I miei film precedenti [...] non hanno ricevuto il permesso di essere mostrati pubblicamente. [...] Ora i miei film possono raggiungere gli spettatori cinesi. Le persone potranno vedere i miei film al cinema.”. Cfr. il citato *pressbook* di *The World*.

1.2.6 Dopo *Still Life* e la questione della critica sociale (2006-2008)

La seconda metà del decennio vede Jia concentrato sulla produzione documentaristica. Nel 2007 realizza *Inutile* (*Wu Yong / Useless*, Jia Zhangke 2007), un documentario sull'industria dell'abbigliamento cinese diviso in tre parti: la prima in una fabbrica di indumenti nel Canton, la seconda a Parigi, con protagonista la stilista Ma Ke, e infine ritorna in Cina a Fenyang. Tre luoghi tanto diversi, quanto la metodologia di produzione tessile mostrata e la filosofia applicata al concetto di abbigliamento. Eugenio Renzi di "Cahiers du Cinéma" osserva come le operaie raffigurate nell'opera di Jia, spinte a ripetere le stesse mansioni in un ciclo infinito, ricordino la punizione inflitta a Sisifo.⁹⁵ La divisione in tre parti permette a Jia di esplorare i processi di modernizzazione, di comparare le differenze tra diversi modelli di lavoro e di elaborare l'impatto sociale ed economico che questi hanno sulla vita delle persone.⁹⁶ Jia afferma riguardo il documentario:

It's through the lens of fashion that I can look at the different aspects and segments of society in China. I'm always trying through my movies to look at different living conditions. They usually just focus on one milieu, but in this one we observe life in Paris, which is a developed city, and in Guangzhou, which is a developing city, and finally Shanxi, which is a rural, underdeveloped area. So I'm trying to look at the limitations of these different living conditions, but also to observe what's going on right now.⁹⁷

Lo stesso anno gira il cortometraggio sperimentale *Our Ten Years* (*Women de shi nian / I nostri dieci anni*, Jia Zhangke 2007), sul passaggio del tempo. Ambientato all'interno di un vagone ferroviario, nella durata di soli dieci minuti racconta dieci anni di vita di una ragazza diretta verso una località ignota. In questo corto osservo dei riferimenti metacinematografici: il treno è chiaramente una metafora della Cina, sparata ad enorme velocità verso la modernità; mentre la ragazza è la controparte diegetica del

⁹⁵ Cfr. EUGENIO RENZI, *Useless de Jia Zhangke. Sisyphe heureux*, "Cahiers du Cinéma", Febbraio 2008, n. 631, pp. 33-34.

⁹⁶ Cfr. JARED RAPFOGEL, *Still Lives in Times of Change: An Interview with Jia Zhangke*, "Cineaste", Vol. 33, n. 2, 2008, pp. 44-47.

⁹⁷ "È attraverso le lenti della moda che ho potuto vedere i diversi aspetti e le sfaccettature della società cinese. Nei miei film cerco sempre di mostrare diverse condizioni di vita. Solitamente si soffermano in un solo ambiente, ma in questo ho potuto osservare Parigi, una città del primo mondo, Guangzhou, una città in via di sviluppo, e infine lo Shanxi, che è una zona rurale e sottosviluppata. Ho cercato di mostrare queste diverse condizioni di vita, ma anche di osservare quello che sta accadendo in questo momento". *Ibid.*

regista stesso, che osserva gli effetti del passaggio del tempo sulla gente comune e non inquadra, invece, “il treno” nella sua interezza. Inoltre, la locomotiva utilizzata metaforicamente è un elemento ricorrente nella filmografia del regista. Un esempio è il film *Platform*, nel quale sono continui i riferimenti visivi, acustici e narrativi al treno, inteso simbolicamente come un mezzo per raggiungere la libertà e un futuro migliore. Ma ritorna anche nelle ultime opere del cineasta, dove meno di vent’anni dopo diventa un simbolo di lentezza e un legame con il passato, come avviene in *Al di là delle Montagne* (*Shanhe Guren / Montagne e Fiumi, Vecchi Amici*, Jia Zhangke 2015). In meno di due decenni, il richiamo simbolico di un mezzo di trasporto cambia totalmente significato: da una metafora di libertà e delle possibilità offerte dal futuro, ad una metafora di lenta riflessione e di nostalgia del passato. Inconsapevolmente, Jia dimostra nel corso della sua filmografia quanto la rapidissima modernizzazione della Cina abbia radicalmente modificato la percezione della realtà dei suoi abitanti.

Nel 2008 gira *24 City* (*Er shi si cheng ji*, Jia Zhangke 2008), un lungometraggio che fa convergere documentario e finzione. Racconta la vita di tre generazioni di lavoratori dello Stabilimento Numero 420, una fabbrica di motori per l’aviazione militare nella città di Chengdu. Fondata nel 1958, ha dato lavoro a circa trentamila persone da diverse zone della Cina. Attorno al 2008 è stata chiusa e successivamente demolita per far spazio a un complesso di grattacieli di lusso chiamato, appunto, *24 City*. Si compone di interviste autentiche e altre fittizie fornite da attori professionisti (ma presentate sotto forma di documentario). Molti tra i suoi più vecchi ammiratori si chiesero se avesse inserito attori famosi all’interno del cast o se avesse censurato i racconti più duri e critici contro la Cina per trovare il favore del governo. Infatti, fin dalla fine della Rivoluzione Culturale, si è alzato un muro tra gli autori cinesi che li divide in *tizhinei* (dentro al sistema) e *tizhiwai* (fuori dal sistema).⁹⁸ Alcuni ritennero che avesse abbandonato i suoi ideali dopo *Unknown Pleasures* e che fosse passato dall’altro lato del “muro”.⁹⁹ La risposta di Jia non si fece attendere:

If this group is marginalized, then their faces, their language, their food, their living conditions, their homes, their expressions—all of that—is erased from the screen, to zero. Anything I can do

⁹⁸ Cfr. ANDREW CHAN, *The other side of hope*, “Film Comment”, Gennaio/ Febbraio 2018, Vol. 54, n.01, pp. 58-63.

⁹⁹ Per ulteriori informazioni sulle conseguenze e le critiche in Cina della rinuncia da parte di Jia di rimanere un regista *underground*, consiglio: VALERIE JAFFEE, *Bringing the World to the Nation*, *op. cit.*

to hold on to them and make people see them onscreen is the most important thing I can do! Otherwise, they're silenced!¹⁰⁰

Jia Zhangke pone una domanda fondamentale: “Quale voglio che sia il mio pubblico? A chi deve arrivare il mio messaggio?”. Si possono vincere tutti i premi internazionali e avere ammiratori in tutto il mondo, ma se coloro che dovrebbero essere i destinatari dei propri messaggi, ossia coloro che hanno maggiormente bisogno di vedere questi film, i protagonisti stessi di questi racconti, non hanno modo, o peggio, interesse, ad assistere a queste opere, tutto il lavoro può essere considerato alla stregua di un fallimento. E sono pochi i grandi registi a essersi trovati di fronte a questo terribile dilemma. Molti in Cina sono rimasti fedeli alle loro origini di *tizhiwai*, come Zhao Dayong con *Città Fantasma* (*Fei chen / Ghost Town*, Zhao Dayong 2008) o Zhao Liang con *Behemoth* (*Beixi Moshuo*, Zhao Liang 2015), ma hanno un pubblico quasi insignificante in patria. Le autorità cinesi sembrano aver capito che i film d'autore, proiettati nei festival per un piccolo pubblico intellettuale e dotato di stessi interessi e di una stessa visione del mondo, non hanno quasi nessun impatto sociale. E Jia Zhangke è arrivato alla stessa conclusione. La sua risposta è stata un sacrificio, ossia abbandonare la forza e l'energia rivoluzionaria dei suoi primi film giovanili, evitare le critiche più dure ed esplicite al governo, per nasconderle dentro alla narrazione di film commerciali, che possono effettivamente catturare l'entusiasmo del vasto pubblico cinese. Yu Lik-wai, il suo direttore della fotografia, riassume la strategia di Jia come “the intelligence to be politically critical but in a more discreet sense”.¹⁰¹ Zhang Yuan, regista della Sesta Generazione, lascia una riflessione che può rappresentare il pensiero di tutta la generazione riguardo la censura e il controllo governativo:

Credo che tutti i registi cinesi, quelli che hanno un minimo senso di responsabilità, abbiano bisogno del sostegno del governo, e non della sua opposizione. [...] Non siamo dei politici, non vogliamo intrometterci nella politica. Ciò che ci interessa sono le persone, le condizioni di vita della gente e della società. Vogliamo che si capisca che non

¹⁰⁰ “Se un gruppo di individui è emarginato, le loro facce, il loro linguaggio, il loro cibo, la loro condizione di vita, le loro case, le loro espressioni, tutto di loro è cancellato dallo schermo. Il meglio che posso fare è trattenerne queste cose e fare in modo che la gente le veda. Questa è la cosa più importante che posso fare. Altrimenti loro saranno silenziati!”. Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, *op. cit.* (Ultima consultazione: 09/01/2019).

¹⁰¹ “L'intelligenza di essere politicamente critico, ma in maniera più discreta”. Cfr. EVAN OSNOS, *The Long Shot*, *op. cit.* (Ultima consultazione: 09/01/2019).

siamo dei mostri spaventosi. Eppure, forse, questa speranza è anche una richiesta troppo elevata.¹⁰²

24 *City* venne accompagnato dal cortometraggio *Cry Me a River* (*Heshang de aiqing* / Amore sul fiume, Jia Zhangke 2008) all'edizione del 2008 del London Film Festival del British Film Institute. Il cortometraggio di 20 minuti racconta una rimpatriata, dopo 10 anni, di quattro compagni di università ed ex amanti. Si concentra sul passaggio del tempo e sui cambiamenti che causa. Da giovani erano dei sognatori, quattro eccellenti poeti. Ora questi personaggi vivono una vita grigia, senza amore e senza speranze, mentre i loro matrimoni sono in crisi.¹⁰³ Il corto paga omaggio al film del 1948 *Primavera in una piccola città* (*Xiaocheng zhi chun* / *Spring in a Small Town*, Fei Mu 1948) e allo stesso tempo allude al film di Lou Ye *Palazzo d'estate* (*Yibe Yuan*, Lou Ye 2006), poiché nel cast del corto c'è la stessa coppia di innamorati del film.

1.2.7 Film antologici e il passaggio al "mainstream" (2008-2016)

Dal 2008 Jia Zhangke partecipa a progetti per film antologici, i quali sono generalmente dei lungometraggi formati da una successione di cortometraggi accomunati dagli stessi temi comuni, realizzati da registi diversi. Il primo è il segmento *Black Breakfast* (Jia Zhangke 2008), parte del film antologico *Stories on Human Rights* (Jia Zhangke, Marina Abramović, et alii, 2008). Il lungometraggio è composto da ventidue corti di tre minuti, girati in onore del sessantesimo anniversario della Dichiarazione universale dei diritti umani. I segmenti sono divisi in sei sezioni: cultura, sviluppo, ambiente (di cui fa parte *Black Breakfast*), dignità e giustizia, gender, e partecipazione.

Successivamente partecipa al progetto di *Yulu* (Jia Zhangke, Tao Chen et alii, 2011). Prodotto dalla sua Xstream Pictures, è incentrato sulla storia di dodici pionieri dell'arte e dell'industria cinese. Nello stesso anno partecipa a *3.11 Sense of Home* (Jia Zhangke, Victor Erice et alii, 2011), ideato in memoria delle vittime del terremoto in Giappone dell'11 marzo 2011. Pochi anni dopo gira un cortometraggio di pochi minuti che andrà a formare *Venice 70: Future Reloaded* (Jia Zhangke, Bernardo Bertolucci,

¹⁰² Cfr. NING DAI, *La nascita del cinema indipendente* in Müller Marco e Pollacchi Elena (a cura di), *Ombre elettriche. Op. cit.*

¹⁰³ Probabilmente la situazione dei personaggi è un riflesso autobiografico della condizione emotiva in cui versa Jia Zhangke, due anni dopo il divorzio con la sua prima moglie.

Ermanno Olmi *et alii*, 2013). Per la realizzazione del film, promosso dalla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, è stato chiesto a numerosi noti registi di rispondere attraverso il medium del cinema ad una domanda fondamentale: “Cosa pensate e come immaginate il futuro del cinema?”. Di recente ha contribuito a *Where Has the Time Gone?* (Jia Zhangke *et alii*, 2017), un film antologico con cortometraggi girati da cinque registi appartenenti ai cinque principali Paesi in via di sviluppo: Brasile, Russia, India, Cina e Sud Africa (ossia, gli Stati appartenenti al BRICS).

Nel 2010 il cineasta gira *I Wish I Knew* (*Huishang chuanqi* / Leggenda sul mare, Jia Zhangke 2010), il suo ultimo documentario. Il film esplora la veloce evoluzione di Shanghai attraverso gli occhi di diciotto testimoni, i quali raccontano le loro memorie in un lasso temporale che va dal 1930 ai giorni nostri.¹⁰⁴ Tra questi vi è Zhu Qiansheng, un membro della *troupe* del film *Chung Kuo, Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972). Del documentario di Michelangelo Antonioni sono state utilizzate diverse riprese come immagini di repertorio.¹⁰⁵

Sempre nello stesso anno vince il Pardo d'Onore, premio alla carriera consegnato dal Locarno Festival, e fonda il Wings Project della sua Xstream Pictures, progetto per aiutare economicamente giovani registi indipendenti. Inoltre, il Museum of Modern Art di New York ha organizzato una retrospettiva su di lui, organizzata dalla curatrice Jytte Jensen.¹⁰⁶ Jia Zhangke è quindi diventato il primo regista cinese, dopo più di vent'anni, ad avere una esibizione al MOMA dedicata a lui.

Nel 2013 mette in pratica quello che stava valutando da tempo cambiando completamente genere e passando ad una narrazione più commerciale o, utilizzando il termine internazionale, *mainstream*. Il risultato è *Il Tocco del Peccato* (*Tian zhuding* / Giorno Predestinato, Jia Zhangke 2013), un film d'azione ispirato ai *wuxia*, ma ambientato nella Cina contemporanea. Il *wuxia* è un genere letterario, operistico, teatrale e cinematografico che ha per soggetto le arti marziali. Molto popolare in Cina, è paragonabile all'occidentale “cappa e spada”. Generalmente le opere *wuxia* sono ambientate nel medioevo cinese; per fare un esempio famoso in Occidente, si pensi a *La tigre e il drago*. Molti film di questo genere hanno uno sfondo politico e un tema

¹⁰⁴ Per maggiori informazioni riguardo il documentario consiglio la lettura di: JING XU e DUDLEY ANDREW, *The Lion's Gaze: Truth and Legend in I Wish I Knew*, “Film Criticism”, Autunno 2011, Vol. 36, n. 1, pp. 24-43

¹⁰⁵ Dal *pressbook* di *I wish I knew*, distribuito per il Festival di Cannes.

¹⁰⁶ <<http://www.moma.org/visit/calendar/films/1046>>

ripetuto di frequente è la lotta del singolo individuo contro l'oppressione del sistema.¹⁰⁷ Il nome internazionale deriva dal film *A Touch of Zen - La fanciulla cavaliere errante* (*Xia nu / Donna eroica*, King Hu 1971), un classico del genere *wuxia*. La pellicola è divisa in quattro parti e racconta le storie culminanti in atti di violenza (e ispirate da veri fatti cronaca) di quattro protagonisti diversi, ambientate in diverse zone della Cina. In questo modo il regista cerca di rappresentare e far comprendere al pubblico la totalità delle realtà cinesi: sia geograficamente, sia nei *background* dei personaggi, e sia nelle cause che li hanno portati ad abusare dell'estremo atto della violenza.¹⁰⁸ Al film, in Cina, e con lo stupore di tutti, viene proibita la distribuzione. *Il Tocco del Peccato* è il primo e unico film ad aver avuto problemi di censura, da quando Jia è entrato nel sistema governativo. Il cineasta ne rimane affranto alla notizia e nei mesi successivi pondera seriamente l'idea di abbandonare la carriera cinematografica.¹⁰⁹ In Occidente, invece, il film riceve un particolare successo, sia di critica che di *boxoffice*: presentato in concorso a Cannes, vince il *Prix du scénario*. L'anno successivo Jia è membro della giuria al Festival.

Nel gennaio 2015 Jia collabora con Greenpeace per girare un cortometraggio con l'obiettivo di denunciare il problema dell'inquinamento atmosferico in Cina. Il risultato è *Smog Journeys* (*Ren zai mai tu / Le persone nella foschia*, Jia Zhangke 2015), dove in un flusso di immagini accompagnate dalla colonna sonora di Lim Giong (Lin Qiang in cinese mandarino) viene raccontata la situazione di due famiglie tipo: una borghese a Pechino, e una povera di minatori nello Hebei. Le loro vite sono accomunate da un fato comune, ossia il vivere, o meglio, il sopravvivere, in un ambiente velenoso a causa dell'inquinamento.

Sempre nel 2015 realizza *Al di là delle Montagne*, un lungometraggio che racconta trent'anni di vita, di amori, di speranze e di disillusioni di un trio di amici in una società in continua evoluzione. Jia ha dichiarato di aver voluto fare un film sui sentimenti, su come essi cambino con il passare del tempo, e sugli effetti che quest'ultimo produce sui legami affettivi. La narrazione inizia nel passato, nel 1999, per poi spostarsi nel presente, nel

¹⁰⁷ Dal *pressbook* de *Il Tocco del Peccato*, distribuito per il Festival del cinema di Cannes. Intervista di Tony Rayns a Jia Zhangke, Aprile del 2013.

¹⁰⁸ Cfr. EDWARD WONG, *Q. and A.: Jia Zhangke on Violence, Censorship and His New Film 'A Touch of Sin'*, "[New York Times](#)", 18 Ottobre 2013 (Ultima consultazione: 24/01/2019)

¹⁰⁹ Nel documentario *Jia Zhangke: un ragazzo da Fenyang* si può osservare la reazione di Jia Zhangke e Yu Lik-wai la mattina stessa in cui ricevono la notizia che il loro film non potrà essere distribuito in Cina. La sequenza, in cui si evince la tragedia dell'essere un regista in un Paese che sopprime la libertà di pensiero, inizia al minuto 1:30:35 del film.

2014, per poi arrivare nel futuro, nel 2025. Per questo motivo la terza parte del film si può considerare di genere di fantascienza. Il focus della storia è Tao, interpretata da una magistrale Zhao Tao, una giovane donna all'alba della nuova era cinese. Si troverà di fronte a dure e dolorose scelte di vita per poi affrontarne le conseguenze. Il film è selezionato per competere al Festival di Cannes per la Palma d'Oro e al Toronto International Film Festival. Inoltre, per Jia Zhangke, il 2015 è un anno decisivo per due importanti riconoscimenti datogli da questi due noti festival internazionali: a Cannes, Jia vince la prestigiosa Carrosse d'Or, un premio alla carriera; mentre al TIFF viene aperta una nuova sezione intitolata "Platform", in onore dell'omonimo film del regista. Questa sezione, sponsorizzata da AirFrance e con una giuria composta da tre diversi registi ogni anno, è una sorta di festival nel festival con l'obiettivo di premiare film internazionali con un alto valore artistico accompagnato da una forte visione registica. Quello stesso anno, Jia è parte della giuria della sezione.¹¹⁰

1.2.8 Il Pingyao International Film Festival e I Figli del Fiume Giallo (2017-)

Verso la fine del 2017, Jia Zhangke istituisce il Pingyao "Crouching Tiger, Hidden Dragon" International Film Festival (PYIFF).¹¹¹ Il festival è situato a Pingyao, nello Shanxi, città nota per l'antica cittadella murata risalente alla dinastia Ming e patrimonio dell'UNESCO dal 1997. In scala ridotta e con un numero limitato di film proiettati, gli organizzatori considerano il Festival alla stregua di un "boutique film festival".¹¹² Il nome è dedicato al regista Ang Lee e al suo *La tigre e il dragone*, che in inglese è appunto *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. La pellicola contiene al proprio interno l'appello lanciato da Jia ai giovani cineasti di tutto il mondo: mantenere uno stile personale con tematiche sociali significative, senza dimenticarsi del grande pubblico e del mercato cinematografico. Altro obiettivo del Festival è quello di promuovere giovani registi nell'industria cinematografica cinese, sia cinesi e sia quelli provenienti dai Paesi in via di sviluppo. In questo modo, il cineasta vuole incoraggiare un dialogo tra Occidente e Oriente. Il regista spiega: "Due to highly developed marketing channels, American and

¹¹⁰ Cfr. EDMUND LEE, *Jia Zhangke: why my films are received differently in China and abroad*, "[South China Morning Post](#)", 25 Ottobre 2015.

¹¹¹ Il sito del festival: <<http://en.pyiffestival.com/>>.

¹¹² Cfr. RYAN FERGUS, *Jia Zhangke Launches Pingyao 'Crouching Tiger, Hidden Dragon' International Film Festival*, "[ChinaFilmInsider](#)", 16 Marzo 2017. (Ultima consultazione: 09/01/2019).

Western European films are easily accessible to Chinese filmgoers, however, the most dynamic creativity in the film industry is now in developing countries.”¹¹³

Ancora una volta Jia si rivolge all’Italia, Paese con cui ha avuto diversi legami professionali nel corso della sua carriera. Qui incontra il supporto e l’entusiasmo del citato Marco Müller (colui che aveva facilitato gli investimenti per la produzione *Bastardi di Pechino* di Zhang Yuan), il quale, successivamente al Locarno Festival, era stato direttore artistico della Mostra del cinema di Venezia (sotto la sua presidenza Jia ha vinto il Leone d’Oro per *Still Life*), del Festival del Cinema di Roma e del Beijing Film Festival. Il critico italiano prende quindi l’incarico di direttore artistico del Festival di Pingyao. Müller, in una intervista al *Global Times*, periodico edito dal Partito Comunista Cinese,¹¹⁴ torna sulla questione della censura riflettendo sul fatto che essa sia dovuta più al mercato che a veri e propri organi governativi, e ammette di percepire una maggiore censura nel mercato europeo che in quello cinese:

Because even if all films have to pass censorship review in this country, this still results in a very wide selection of films from around the world coming here. Market censorship in Europe works so that there is only space just for American films... I think festivals are there to prove that you need a variety, you need a dynamic.¹¹⁵

Sempre per onorare l’Italia e il cinema italiano, al festival vengono assegnati i Premi Roberto Rossellini al miglior film e al miglior regista di entrambe le selezioni ufficiali. La prima edizione, del 2017, ebbe dei ritardi e la data venne spostata di alcune settimane. Il film di apertura fu *Youth (Fanghua)*, Feng Xiaogang (2017) e venne dedicata una sezione al regista francese Jeane-Pierre Melville. Jia spiega che i film di Melville sono stati un successo sia dal punto di vista commerciale, sia nell’esprimere il suo stile personale, e che potrebbero essere fonte d’ispirazione per i giovani cineasti cinesi che

¹¹³ “A causa dei forti canali di distribuzione, i cinefili cinesi possono facilmente accedere ai film americani ed europei però la forza creativa più dinamica nel cinema sono ora le nazioni in via di sviluppo”. Cfr. GU MENGXI, *Cinematic draw: Pingyao’s new film festival*, “[China Daily](#)”, 02 Novembre 2017 (Ultima consultazione: 09/01/2019).

¹¹⁴ Quindi da prendere con le pinze queste affermazioni, il giornale è decisamente filogovernativo.

¹¹⁵ “Perché anche se tutti i film devono passare un controllo governativo in questo Paese, questo risulta in una grande selezione di film da tutto il mondo. Mentre in Europa, la censura dovuta al mercato lascia spazio solo ai film americani... Penso che i festival sono qui a provare che ci vuole varietà, ci vuole dinamismo”. Cfr. WEI XI, *Italian producer Marco Müller shares views on Pingyao film festival*, “[Global Times](#)”, 5 Novembre 2017 (Ultima consultazione: 10/01/2019).

devono affrontare il mercato odierno. L'edizione del 2018 vede invece Lav Diaz e Lee Chang-Dong a tenere *masterclasses* e film da festival di fama internazionale quali Locarno, il TIFF, il Sundance Film Festival e Cannes.¹¹⁶

Nel 2018 il cineasta gira *I Figli del Fiume Giallo* (*Jiang hu er nv* / I figli e le figlie del Janghu / *Asb is Purest White*, Jia Zhangke 2018), film che partecipa in concorso a Cannes. Il *Jianghu* del titolo originale sono i bassifondi cinesi e la malavita che vi regna. Con una storia antica quanto la Cina, dopo la Rivoluzione Culturale questi clan hanno imparato il loro codice d'onore e i loro metodi violenti dai film sui gangster di Hong Kong, i quali sono diventati un genere cinematografico omonimo. Vi è un detto di quei bassifondi che può essere tradotto in "Ovunque vi sono persone, vi è il *Janghu*". L'intreccio narrativo si snoda nell'arco di vent'anni e narra le vicende di Qiao e del suo fidanzato Bin, capo della criminalità nei bassifondi di Datong. Il genere rientra nel *wuxia*, e Jia ancora una volta lo modernizza e porta nel mondo contemporaneo come aveva fatto ne *Il Tocco del Peccato*. Questa volta rappresenta il regista inserisce una critica al genere stesso.¹¹⁷ Il 9 maggio 2019 è stato distribuito nelle sale cinematografiche italiane, distribuito da "CINEMA distribuzione".

Nel settembre 2018 il film è stato criticato aspramente nel *social network* cinese "Weibo" da Hu Xijin, editore capo del Global Times, il tabloid ufficiale del Partito Comunista Cinese. Secondo Hu, il film ha un'energia troppo negativa ed è troppo critico verso la società, andando a consigliare un altro lungometraggio proiettato al cinema in quei giorni: *Non sono un dio della droga* (*Wo bu shi yao shen*, Wen Muye 2018). L'editore capo del Global Times spiega come il film di Wen Muye ha una visione più positiva della società e del governo cinese, e quindi merita una maggiore attenzione da parte degli spettatori cinesi. Ovviamente Hu ha cancellato poco dopo il *post*, ma troppo tardi per evitare che lo *screenshot* diventasse virale sui *social network* cinesi. La risposta di Jia non si fece attendere e, con un messaggio suddiviso in dodici punti e pubblicato sempre online, ha "demolito" la critica di Hu, affermazione per affermazione. Dalle parole del cineasta traspare una forte ironia rivolta a quelli che dovrebbero essere gli ideali dei rappresentanti del governo, ma che chiaramente sono solo una facciata (ad esempio, si congratula al direttore per aver comprato i biglietti e non aver usato la sua influenza per averli gratis, o

¹¹⁶ Cfr. ERIC LAVALLÉE, 2018 *Pingyao Crouching Tiger Hidden Dragon Intl. Film Fest: Lav Diaz & Lee Chang-Dong Among Highlights*, "[IonCinema](#)", 24 Settembre 2018 (Ultima consultazione: 09/01/2019)

¹¹⁷ Dal *pressbook* di *I Figli del Fiume Giallo*, distribuito per il Festival di Cannes. Intervista di Tony Rayns a Jia Zhangke.

gli ricorda che in teoria dovrebbe essere ateo). Si può anche percepire una diffidenza verso il governo cinese che Hu rappresenta, quasi un astio. Una frase di Jia colpisce particolarmente: “**的真话是最大的正能量**”, che può essere tradotta con “la verità è la più grande energia positiva”. Ne consiglio la lettura.¹¹⁸

1.2.9 La produzione letteraria

Come già anticipato nel sotto-paragrafo riguardante l'infanzia del regista, Jia Zhangke si è sempre interessato alla scrittura, e il suo amore per la letteratura è nato molto prima di quello per il cinema. Oltre ai libri e alle poesie pubblicate da adolescente, e una volta raggiunto il successo con *Xiao Wu*, il cineasta si è dedicato alla scrittura saggistica parallelamente alla carriera cinematografica. La sua produzione è notevolmente prolifica e vede innumerevoli saggi, articoli, interviste e volumi sulla settima arte e sulla sua esperienza come regista, pubblicati in un lasso di tempo di circa vent'anni. Alcuni sono autobiografici, nei quali Jia racconta aneddoti della sua vita, altri tecnici o teorici sulla regia, altri invece riguardano l'attuale situazione dell'industria cinematografica in Cina.

Il regista ha scritto nove libri, tradotti in tre lingue diverse. Alcuni sono raccolte saggistiche, altri fungono da supporto, approfondimento e guida dei film prodotti in contemporanea. Il più importante è sicuramente 《**贾想 1996-2008: 贾樟柯电影手记**》 (*Pensieri di Jia 1996-2008: Note sui film di Jia Zhangke*), del 2009.¹¹⁹ Editto dalla Beijing University Press, risulta essere il volume maggiormente tradotto in altre lingue del cineasta. Nel 2014 è infatti stato pubblicato in inglese col titolo evocativo di *Jia Zhangke Speaks Out: The Chinese Film Director's Texts on Film*.¹²⁰ Inizia con una introduzione di Martin Scorsese (presente solo nella versione inglese), una intervista di Claire Houe al

¹¹⁸ Il post originale di Jia, in cinese, è disponibile in questo link:

<https://www.weibo.com/1662717013/GB2lDhw6W?type=comment#_rnd1556397585177> (Ultima consultazione: 27/04/2019). Inoltre, mi è stata molto utile una traduzione in inglese da parte di Miranda Barnes: MIRANDA BARNES, *Jia Zhangke Responds To Criticism From Global Times Editor Hu Xijin (Full Translation)*, “whatsonweibo.com”, 29 Settembre 2018. (Ultima consultazione: 27/04/2019).

¹¹⁹ Cfr. JIA ZHANGKE, 《**贾想 1996-2008: 贾樟柯电影手记**》 (*Pensieri di Jia 1996-2008: Note sui film di Jia Zhangke*), Beijing University Press, Pechino, 2009

¹²⁰ Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out. Op. Cit.*

regista di Fenyang, seguita dalla prefazione di Chen Danqing.¹²¹ Il libro si divide in quattro parti: la prima contenente le sue note di regia originali, scritte per ognuno dei suoi film, fino al 2008. Quindi da *Xiao Shan torna a casa* a *24 City*. La seconda è prevalentemente autobiografica, e vi sono riportati aneddoti e varie conversazioni tra Jia ed altri autori cinematografici (ad esempio, il regista taiwanese Hou Hsiao-hsien). La terza parte, vede Jia come critico cinematografico e culturale. All'interno vi sono articoli sul cinema di Martin Scorsese, Yasujiro Ozu e Takeshi Kitano. L'ultima parte, è quella più generale e teorica, con una raccolta di articoli scritti da Jia Zhangke, senza un tema riunificatore. Tra questi articoli vi è il manifesto (o così è stato in seguito considerato), intitolato "The Age of Amateur Cinema is About to Return".¹²² Il volume è stato tradotto in Giappone lo stesso anno, da J. Jean Coo e Tetsushi Marukawa.¹²³

Nel 2012 è stato distribuito in Francia *Dits et écrits d'un cinéaste chinois (1996-2011)* per Capricci Editions.¹²⁴ Il libro è una traduzione ed estensione di *Pensieri di Jia 1996-2008*, e comprende saggi, articoli e interviste dell'autore, dal 1996 al 2011. Molto stimolante un passaggio della presentazione dell'editore, in cui si afferma :

...la véritable valeur du livre tient à l'observation pointue et aux critiques virulentes adressées à la société et au cinéma chinois. Jia laisse fuser un humour piquant et une certaine veine satirique visant principalement les représentants du cinéma industriel en Chine.¹²⁵

Trovo interessante il fatto che *Pensieri di Jia 1996-2008* sia stato tradotto in francese e in giapponese, i due Paesi che hanno maggiormente prodotto le opere di Jia Zhangke, e in America. In Italia, invece, non è mai stato tradotto alcun volume del celebre regista e non è mai stato scritto alcuna monografia su di lui, nonostante i maggiori riconoscimenti alla sua carriera gli sono stati conferiti da istituzioni italiane.

¹²¹ Chen Danqing, nato nel 1953, è un pittore realista. La sua prima serie di ritratti ad olio, che vedeva come soggetti dei tibetani, l'ha portato al successo internazionale negli anni Ottanta.

¹²² "L'era del cinema d'autore sta per tornare".

¹²³ Cfr. JIA ZHANGKE, J. JEAN COO E TETSUSHI MARUKAWA, ジャ・ジャンクー「映画」「時代」「中国」を語る, 以文社, Tokyo, 2009.

¹²⁴ Cfr. JIA ZHANGKE, FRANÇOIS DUBOIS e PING ZHOU, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, 1996-2011*, Capricci Editions, Nantes, 2012.

¹²⁵ "... il vero valore del libro risiede nell' acuta osservazione e nell'aspra critica della società e del cinema cinese. Jia spicca con un umorismo frizzante e una certa vena satirica rivolta principalmente agli esponenti del cinema commerciale in Cina". *Ibid.*

Recentemente è stato pubblicato il seguito intitolato 《贾想. II, 贾樟柯电影手记 2008-2016 = Notes on films 2008-2016》.¹²⁶ Editto insieme a Jiahuan Wan e pubblicato dalla casa editrice di Pechino Taihai chubanshe, il libro contiene note di regia, saggi, articoli e interviste scritte da Jia Zhangke tra il 2008 e il 2016, quindi negli otto anni successivi al primo volume.

Nel 2003 ha steso, insieme a Gu Zheng, Zhang Yaxuan e Lin Xudong una trilogia dedicata a *Xiao Wu*, *Platform* e *Unknown Pleasures*: i film della “*Hometown Trilogy*”. Intitolata 《贾樟柯电影. 故乡三部曲》, può essere tradotta con *I film della trilogia del Paese Natale di Jia Zhangke*.¹²⁷

Nel 2009, Jia Zhangke pubblica 《中国工人访谈录: 二十四城记 = A collective memory of Chinese working class》, traducibile con “*Interviste con operai cinesi*”.¹²⁸ In questo volume edito da “Shandong huabao chubanshe”, sono racchiuse in più di duecento pagine le interviste del regista ad operai ed ex-operai della fabbrica Cheng Fa Group Co., edificio demolito per lasciar posto al complesso di lusso *24 City*. Quando Jia venne a conoscenza del comunicato in cui si affermava la chiusura della fabbrica, percepì un dolore emotivo e psicologico, domandandosi: “Cosa ne sarà della memoria di quei lavoratori?”. Come risultato della ricerca di una risposta a quella domanda, il cineasta ha prodotto un libro, *Interviste con operai cinesi*, e il film *24 City*.

Nel 2014 pubblica la sceneggiatura de *Il Tocco del Peccato*, accompagnata da interviste allo staff creativo del film, dichiarazioni del regista e un suo commento al film.¹²⁹ Il libro è stato tradotto in francese col titolo *A touch of sin : découpage intégral, dialogues et dossier / un film de Jia Zhang Ke*.¹³⁰

¹²⁶ Cfr. JIA ZHANGKE e JIAHUAN WAN, 《贾想. II, 贾樟柯电影手记 2008-2016 = Notes on films 2008-2016》 (*Pensieri di Jia. II, Note sui film di Jia Zhangke 2008-2016*), Taihai chubanshe, Pechino, 2018.

¹²⁷ JIA ZHANGKE, GU ZHENG, ZHANG YAXUAN e LIN XUDONG, 《贾樟柯电影. 故乡三部曲》 (*Jia Zhangke dian ying. Gu xiang san bu qu I I film della trilogia del Paese Natale di Jia Zhangke*), Zhongguo mang wen chu ban she, Pechino, 2003.

¹²⁸ Cfr. JIA ZHANGKE, *Interviste con operai cinesi, Op. Cit.* La prefazione del volume è stata tradotta in inglese da Sebastian Veg nell'articolo intitolato *What Remains is Silence* e pubblicato sulla rivista online “China Perspectives”. Cfr. JIA ZHANGKE, *What Remains is Silence, Op. Cit.*

¹²⁹ Cfr. JIA ZHANGKE e REN ZHONGLUN, 《天注定》 (*Il Tocco del Peccato*), Shandong huabao chubanshe, Jinan, 2014.

¹³⁰ Cfr. JIA ZHANGKE, *A touch of sin : découpage intégral, dialogues et dossier / un film de Jia Zhang Ke*, Alice éd., Bruxelles, L'Avant-scène Cinéma, Parigi, 2015.

Altri libri pubblicati da Jia sono *Yulu* e *I Wish I Knew* volumi complementari ai documentari omonimi e che ne approfondiscono le tematiche.¹³¹

Della produzione saggistica edita in Cina, uno degli articoli più importanti per l'impatto che ha avuto sul cinema cinese (e da molti considerato il suo manifesto) è senza dubbio *Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai* (*L'era del cinema d'autore ritornerà*) del 1999.¹³² Un secondo articolo degno di nota è *Youle VCD he shuma shexiangji yihou* (*Ora che abbiamo i VCD e le camere digitali*) del 2001, sugli effetti della digitalizzazione nel cinema indipendente.¹³³

Inoltre, Jia ha scritto articoli per riviste di cinema francesi quali "Positif"¹³⁴ e "Cahiers du Cinéma".¹³⁵ Gli argomenti sono i più svariati: passa da aneddoti delle sue memorie, alla critica cinematografica, per analizzare l'influenza cinematografica francese

¹³¹ Cfr. JIA ZHANGKE e ZHAO JING, 《问道：十二种追逐梦想的人生》 (*Quesito: dodici vite che inseguono i sogni*), Guang xi shi fan da xue chu ban she, Guilin, 2011, e l'edizione taiwanese JIA ZHANGKE e ZHAO JING, 《語路》 (*Yulu*), Ziyou zhi qiu wen chuang shiye, Nuova Taipei, 2012; JIA ZHANGKE, 《海上传奇》 (*I Wish I Knew*), Shandong huabao chuban she, Shandong, 2010

¹³² Cfr. JIA ZHANGKE, *Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai* (*L'era del cinema d'autore ritornerà*), in ZHANG XIANMIN e ZHANG YAXUAN (a cura di) *Yigeren de yingxiang: DV wanquan shouce* (Tutto sui DV: opere, realizzazione, creazione, commenti), China Youth Publishing, Pechino, 2003. Si può trovare tradotto in inglese in: JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pp. 257-260.

¹³³ Cfr. JIA ZHANGKE, *Youle VCD he shuma shexiangji yihou* (*Ora che abbiamo i VCD e le camere digitali*), "163.com", 21 Gennaio 2001. Si può trovare tradotto in inglese in: JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pp. 261-265.

¹³⁴ Un elenco dei diversi articoli scritti da Jia Zhangke per "Positif" in ordine cronologico:

JIA ZHANGKE, *Un bistrot à Pékin*, "Positif", *Op. Cit.*, è il racconto del bistrot che usava frequentare nei suoi anni giovanili;

JIA ZHANGKE, *Chow Yun-fat à chaque coin de rue*, "Positif", Maggio 2008, n. 567 pp. 91-92, è una analisi dei film interpretati da Chow Yun-fat e della loro influenza in Cina;

JIA ZHANGKE, *J'ai bien plus mal à la tête que Sun Wukong*, "Positif", Febbraio 2010, n. 588, pp. 60-62, è un racconto dell'influenza avuta su di lui di Sun Wukong e de *Il Viaggio in Occidente*.

JIA ZHANGKE, *Je ne crois pas que vo us po urrez prédire notre épilogue*, "Positif", Dicembre 2014, n. 646, pp. 60-62;

JIA ZHANGKE, *Hou Hsiao-Hsien, le barde des so uvenirs d'une nation*, "Positif", Novembre 2015, n. 657, pp. 66-67, sul regista Hou Hsiao-Hsien.

¹³⁵ Un elenco dei diversi articoli scritti da Jia Zhangke per "Cahiers du Cinéma" in ordine cronologico:

JIA ZHANGKE, *Le cinéma français en Chine*, Maggio 2002, n. 568, pp. 98-99, sull'influenza del cinema francese in Cina;

JIA ZHANGKE, *Émotion d'un instant*, "Cahiers du Cinéma", Maggio 2014, n. 700, pg. 56, narra l'emozione del giovane Jia Zhangke quando ha visto per la prima volta *Ladri di Biciclette*;

JIA ZHANGKE, *Jia Zhang-ke - Ash is purest white*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 2018, n. 740, pg. 17, riguarda le influenze che hanno spinto Jia a realizzare *I Figli del Fiume Giallo*.

in Cina. Interessanti sono anche le numerose interviste rilasciate nel corso degli anni, soprattutto per “Positif”.¹³⁶

1.2.10 Davanti all'occhio della cinepresa. Jia Zhangke come soggetto

Su Jia Zhangke sono stati realizzati svariati documentari. Il primo, intitolato *Made in China* (Julien Selleron 2005), è stato girato nel 2005 dal francese Julien Selleron.¹³⁷ Il film non è mai stato distribuito all'infuori della Francia, a parte una proiezione al Festival dei popoli di Firenze nel 2005, e una al Festival Mexicain Ambulante nel 2008.¹³⁸ Il secondo, girato nel 2007, è intitolato *Xiao Jia torna a casa* (*Xiao Jia Going Home*, Damien Ounouri 2007), citazione al primo lungometraggio del regista. Il film documenta il ritorno di Jia nella città natale di Fenyang dopo la vittoria del Leone d'Oro a Venezia. Tra le vie del suo paese, racconta aneddoti della sua infanzia, le trasformazioni che ha osservato nella società e nell'aspetto della sua città durante gli ultimi anni, nonché le ispirazioni che lo hanno portato a girare i suoi primi lungometraggi. Damien Ounouri, regista del film, sarà successivamente prodotto da Jia nel lungometraggio *Fidai* (Damien Ounouri, 2012), come parte del Wings Project del cineasta cinese.

Un terzo e ultimo documentario, *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*, è stato prodotto nel 2014. Il film ha partecipato in diversi festival di fama internazionale, come il Festival del Cinema di Roma, il Festival internazionale del cinema di Berlino e il New York Film Festival. Realizzato dal regista brasiliano Walter Salles, ha diversi punti in comune con *Xiao Jia torna a casa*. Infatti, il lungometraggio rivela il cineasta cinese ritornare nelle location dei suoi film assieme agli attori, agli amici e ai più stretti collaboratori. Insieme discutono delle ispirazioni che hanno portato alla realizzazione dei film, delle tematiche sociali e delle esperienze di vita al loro interno, dei punti in comune che li collegano e della loro evoluzione nel corso degli anni. Il regista torna a visitare figure di cui si era affezionato durante l'infanzia come la sua maestra delle elementari e *Baomu*. Questa particolarità, unita al tornare nei luoghi in cui aveva girato i primi film, è

¹³⁶ Per citarne alcune: CODELLI LORENZO, CIMENT MICHEL, *Jia zhangke: Un besoin extrême de tourner ce film*, “Positif”, Settembre 2001, n.487, 23-26; CODELLI LORENZO, NIOGRET HUBERT, *Jia zhangke: Une prise de pouvoir de l'individu*, “Positif”, Gennaio 2003, n. 503, pp. 26-29; CIMENT MICHEL, TOBIN YANN, *Entretien avec jia zhangke: Les paillettes et la tristesse chinoise*, “Positif”, Maggio 2005; n. 531, pp. 15-19.

¹³⁷ Il film è archiviato nella Cinémathèque française.

<<http://www.cinereources.net/ressource.php?collection=VIDEOS&pk=6738>>

¹³⁸ <www.julienSelleron.com>.

un segno dell'ossessione del regista per il passaggio del tempo, per la nostalgia che nasce dalla memoria e per la funzione storia.

Inoltre, Jia Zhangke compare in diversi altri documentari non interamente dedicati a lui. Nel 2002 viene intervistato da Dominique Musorrafiti e Matteo Damiani, due giornalisti del portale web italiano "ChinaOggi.it",¹³⁹ nel loro film *Overloaded Peking* (Dominique Musorrafiti, Matteo Damiani 2002). Durante l'intervista, il giovane Jia racconta l'influenza della musica pop nei suoi primi due film e le sue speranze per il futuro del cinema cinese. Nel 2003 è tra i registi presenti in *My Camera Doesn't Lie* (Solveig Klåßen, Katharina Schneider-Roos 2003), un film sugli autori della Sesta Generazione.¹⁴⁰ Nel 2011 è presente in *La Chine et le réel* (La Cina e il reale, Alain Mazars 2011), un documentario su Yuan Zhang, Xiaoshuai Wang, Bing Wang e lui.¹⁴¹ Nel 2014 fa parte dei registi intervistati in *Flowers of Taipei – Taiwan New Cinema* (Chinlin Hsieh 2014), documentario incentrato sull'avvento del cinema taiwanese contemporaneo, e in particolare sui registi Hou Hsiao-hsien e Edward Yang, andando a intervistare tutti gli autori che sono stati influenzati da quel cinema e tutti quelli che hanno contribuito a portarlo sotto i riflettori (tra i quali, anche Marco Müller). Il film ha partecipato alla 71^a edizione della Mostra del cinema di Venezia. Nel 2015 è presente nel film *Um Filme de Cinema* (Un film sul cinema, Walter Carvalho 2017) in cui, assieme ad altri prestigiosi registi quali Ken Loach, Béla Tarr, Gus Van Sant, Asghar Farhadi, risponde a due domande: perché realizzano i loro film e perché servono la settima arte. Compare anche in *Portable Occupation* (*Wu he pi*, Xiao Ben 2011)¹⁴² e in *Boundless* (*Mo ngai: To Kei Fung dik din ying sai gaai* / Senza confini: il mondo cinematografico di Johnnie To, Ferris Lin 2013), un film sul regista di Hong Kong Johnnie To e che ha anche partecipato al Far East Film Festival di Udine.¹⁴³ Infine, è comparso in diverse trasmissioni in svariate parti del mondo dedicate al cinema.

¹³⁹ Lo stesso portale che andrà a promuovere il "BigScreen Film Festival" di Padova. Festival sul cinema cinese e italiano.

¹⁴⁰ Qui una recensione del film: ROBERT KOEHLER, *My Camera Doesn't Lie*, "Variety", 23 Giugno 2003. (Ultima consultazione: 22/01/2019). Qui la voce del film nel catalogo di Arsenal, l'Istituto per film e videoarte di Berlino: <https://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum2003/katalog/my_camera.pdf>.

¹⁴¹ Presente alla Cinémathèque française.

<<http://www.cinereources.net/ressource.php?collection=VIDEOS&pk=17100>>

¹⁴² Anno incerto, alcuni siti lo classificano come un film del 2012.

¹⁴³ <<http://www.fareastfilm.com/archivio/2014/boundless/?IDLYT=11093>>

Riassumendo, Jia Zhangke è un regista che si è formato studiando teoria filmica, instancabile lavoratore, ha realizzato film narrativi e documentari, lungometraggi e cortometraggi. Regista, ma anche scrittore, non ha mai avuto timore di dare vita alle sue idee e di mostrare la “sua” gente. Ha sempre collaborato positivamente con altri artisti o intellettuali (basti pensare ai numerosi film antologici a cui ha contribuito, ai numerosi documentari a cui ha partecipato). Avido lettore e cinefilo, di fonti che cita spesso e da cui trae ispirazione, ha scritto libri, saggi e diversi articoli sul cinema. Invecchiando si è dedicato a supportare giovani registi attraverso il Wing Project e il Pingyao International Film Festival. Teorico e critico cinematografico, ha saputo rovesciare la concezione stessa di cinema in Cina assieme alla sua Generazione. Di umilissime origini, ha saputo costruire la sua carriera dal nulla, con la sua sola forza e intelligenza, divenendo uno dei registi cinesi più importanti degli ultimi anni. Eclettico, intellettuale e dotato di un talento artistico fuori dal comune: tutto questo è Jia Zhangke.

1.3 I tre “periodi” di Jia Zhangke

1.3.1 Dopo la *Hometown Trilogy*: il reale converge nel surreale

Esaminando la biografia di Jia Zhangke, si possono osservare tre diversi “periodi” all’interno della sua produzione cinematografica. Il primo è delineato dalla già citata e studiatissima *Hometown Trilogy*, “trilogia del paese natale”.¹⁴⁴ Questa coincide con la produzione giovanile del regista e presenta tutte le caratteristiche che accomunano le pellicole degli autori della Sesta Generazione. Ossia, scene girate in strada, al di fuori degli studi di produzione dello Stato, e con la presenza di luce e suono ambientale. La musica, quando presente, è diegetica. Attori non professionisti, *budget* limitato, uso di pellicole economiche o del digitale, un frequente impiego di videocamere a mano, piani sequenza e campi lunghi. Infine, soggetti ambientati in contesti urbani contemporanei (tutti nello Shanxi, da questo il nome di “paese natale”) con al centro della narrazione (spesso non convenzionale) personaggi poveri ed emarginati; quelle figure lasciate indietro dal grande boom economico cinese degli anni Novanta. I film di questa trilogia sono ispirati al Neorealismo italiano e al Cinema verità francese, e presentano critiche

¹⁴⁴ Per ulteriori informazioni su questa trilogia, consiglio la lettura del volume di Michael Berry, intitolato *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures. Jia Zhangke's "Hometown Trilogy"*, pubblicato dal British Film Institute.

sociali esplicite al loro interno. Infine, questi film rappresentano i diversi stadi dell'evoluzione di Jia Zhangke, sia per il formato (*Xiao Wu* è in 16mm, *Platform* in 35mm e *Unknown Pleasures* in digitale), sia per il modello transazionale di produzione (il primo Hong Kong, il secondo il Giappone e il terzo la Francia).

Bisogna considerare che le traiettorie di ricerca estetica, teorica e tematica che delineeranno e si svilupperanno nelle opere successive alla *Hometown Trilogy*, non solo erano presenti come germogli nei film giovanili del cineasta, ma erano già incredibilmente mature.¹⁴⁵ In *Xiao Wu* si può osservare l'interesse di Jia Zhangke per il concetto di realtà e di realismo, per una *mise-en-scène* espressiva, per un utilizzo simbolico degli elementi materici (come la superficie o gli oggetti d'uso quotidiano), per la memoria e per la storia, per la relazione tra spazio e personaggi, o tra spettatore e profilmico.¹⁴⁶ L'obiettivo di questo paragrafo è quindi quello di analizzare come queste traiettorie si sono evolute nel corso della filmografia del regista, osservando se e come determinate ricerche poetiche dell'autore siano andate a formare dei periodi netti e ben delimitati nel tempo.

La data d'inizio della seconda fase, decisamente più matura, si può collocare nel 2004. Anno decisivo per la formazione di Jia, considerata l'ufficializzazione da parte del Partito Comunista e l'uscita dal mondo dei registi *underground*. Mentre la data di conclusione la si può porre nel 2010, anno del suo ultimo documentario *I Wish I Knew*. In questi sei anni, Jia ha realizzato tutti i suoi documentari (tre in totale), e tre lungometraggi narrativi: *The World, Still Life* e *24 City*.

Riguardo ai documentari, Jia Zhangke li considera e li ha realizzati come parte di una trilogia, che ha intitolato “*Yishujia san bu qu*”, la “Trilogia degli Artisti”.¹⁴⁷ I film avrebbero dovuto essere accomunati dal tema della rinascita dell'arte in Cina dopo gli eventi di Piazza Tiananmen del 1989. Se *Dong* e *Inutile* hanno rispettato il progetto iniziale, *I Wish I Knew* si è invece discostato leggermente. Jia aveva infatti scelto tre diversi artisti per raffigurare questo cambiamento culturale, dedicando un film ad ognuno di loro: un pittore, uno stilista e un architetto. *Dong* è quindi incentrato sul pittore

¹⁴⁵ A mio avviso, questa maturità sin dagli esordi la si può ricollegare al suo background di studente di cinema teorico.

¹⁴⁶ Per chi è interessato ad approfondire gli aspetti tematici, estetici e narrativi della *Hometown Trilogy* consiglio, tra i molti pubblicati, questi volumi: MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's 'Hometown trilogy, Op. cit.* e QI WANG, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014, pp. 93-123, la quale mette in correlazione Jia e Lou Ye dal punti di vista della loro esplorazione estetica come forma di intervento critica nella natura della rappresentazione e della storia.

¹⁴⁷ JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pp. 247-253.

contemporaneo Liu Xiaodong. *Inutile*, ruota attorno all'industria della moda e alla figura della stilista Ma Ke. Il terzo avrebbe dovuto essere dedicato a un architetto, ma alla fine Jia, in *I Wish I Knew*, ha optato per un film dedicato alla città di Shanghai e ai cambiamenti del suo panorama, non dalla prospettiva di chi li realizza, ma dalla prospettiva di chi abita e ha abitato la città. Il cineasta ha portato avanti l'idea di rappresentare i pionieri dell'arte e dell'industria cinese in *Yulu*, documentario antologico prodotto dalla sua Xstream Pictures e in cui ha partecipato con un cortometraggio.

Riguardo alla trilogia di film narrativi, questa fase è sia un punto di rottura con la *Hometown Trilogy*, sia un ponte tra quella precedente e la successiva. Innanzitutto, Jia inizia ad avere prospettive più ampie. L'ambientazione dei suoi film esce dallo Shanxi e si disperde in diversi punti della Cina: da Pechino, alle Tre Gole, a Chengdu. Aumentano i personaggi, che rendono i film corali, come *24 City*. Anche lo spazio, se prevalentemente urbano e provinciale nella *Hometown Trilogy*, in questi film diventa simbolico: il parco in *The World*, le rovine e il fiume in *Still Life*, la fabbrica 420 in *24 City*.

In secondo luogo, in questi film Jia possiede lo status di *aboveground*, e quindi la possibilità di girare con *budget* sempre crescenti e con strumentazioni e mezzi migliori. Inizia a sfruttare anche attori professionisti e di fama internazionale, come accade in *24 City*. L'utilizzo della musica originale si fa più frequente, con l'inizio della collaborazione con il musicista Lim Giong. Le critiche sociali rimangono invariate, esplicite e dure come nella trilogia precedente. *The World*, *Still Life* e *24 City* sono accomunati dal fatto che ricordano una elegia a un periodo di storia e cultura cinese, che è stato spazzato via dalle riforme economiche e politiche, spinte dal governo tra gli anni Ottanta e Novanta.¹⁴⁸

Nel piano della struttura narrativa, il regista introduce la divisione in capitoli o ad episodi, che andrà poi a delineare tutta la sua produzione posteriore. In *The World*, la demarcazione tra i vari segmenti viene resa evidente allo spettatore dalla presenza di didascalie in bianco in sovraimpressione, con titoli descrittivi e allo stesso tempo contenenti luoghi turistici del mondo e del World Park (ad esempio, "Tokio nights").

In *Still Life*, Jia continua questa traiettoria, annullando il piano descrittivo delle didascalie, e lasciando quello evocativo e simbolico. In questo film sono presenti quattro segmenti, intitolati con ognuno dei quattro prodotti di lusso durante la Rivoluzione Culturale. Allo stesso modo, *Dong*, documentario "compagno" di *Still life*, è diviso in due segmenti: uno ambientato a Fengjie, nelle Tre Gole, e uno a Bangkok, in Thailandia.

¹⁴⁸ KONRAD NG, *Stories as Social Critique*, Op. Cit.

In *24 City*, la suddivisione in capitoli, data dalle varie didascalie contenenti i nomi dei testimoni intervistati, si fa più implicita e quasi invisibile allo spettatore. Il documentario *Inutile* presenta tre capitoli delineati dal cambio di ambientazione di tre aree geografiche completamente diverse: la metropoli di Parigi, la città industriale di Canton e la provincia rurale di Fenyang. Infine, in *I Wish I Knew*, Jia Zhangke intermezza ad interviste a persone illustri di Shanghai, sequenze evocative della città che ricordano *L'uomo con la macchina da presa* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov 1929), che dividono, di fatto, una intervista dall'altra.

Il tratto più distintivo di questo periodo lo si vede nel piano estetico e tematico; in questi lungometraggi Jia Zhangke, osservatore entomologo della realtà in fermento del suo Paese, mette in discussione il concetto stesso di *reale*. Il regista afferma a riguardo:

To me there is still an objective: helping to understand Chinese *reality*, because, in fact, many people are submerged by *reality*, they are intensely involved in it. Not everyone understands what is happening, far from it. Perhaps some people do not need to understand...¹⁴⁹

More and more, I get the feeling that the *surreal* has become *reality* in Beijing. This is what I kept in mind during the making of *The World*. Because of urbanization, I think the city has lost its notions of the differences between night and day, the four seasons.¹⁵⁰

During my studies, it was in his (Vittorio De Sica, N.d.R.) films that I discovered the aesthetics of realism. I began to understand that there is no real barrier between pure realism and expressionistic or surrealist content. As long as you understand them well, it is possible to freely go back and forth from one camp to the other.¹⁵¹

¹⁴⁹ "Io ho ancora un obiettivo: aiutare a capire la *realtà* della Cina perché, infatti, molte persone ne sono sommerse, ne sono coinvolti intensamente. Ma non tutti capiscono quello che sta accadendo. Forse qualche persona non ha bisogno di capire...". PATRICIA R.S. BATTO, *The World of Jia Zhangke - An interview with the director of Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures and The World*, "China Perspectives", Luglio-Agosto 2005, n. 60.

¹⁵⁰ "Sempre più spesso ho la sensazione che il *surreale* è diventato il *reale* a Pechino. Questo è quello che ho continuato a ripetermi durante la realizzazione di *The World*. A causa dell'urbanizzazione, credo che la città abbia perso le nozioni delle differenze tra giorno e notte, le quattro stagioni". Dal *pressbook* di *The World*.

¹⁵¹ "Durante i miei studi, è stato nei suoi film (di Vittorio De Sica, N.d.R.) che ho scoperto l'estetica del realismo. Ho iniziato a capire che non c'è una barriera tra il realismo più puro e i contenuti espressionisti o surrealisti. Se si

In *The World*, che fa da cardine tra le prime due trilogie, si può osservare la realtà annichilirsi e dissolversi nel paesaggio del film: nello spazio sintetico e illusorio del World Park, in cui i personaggi vivono e si muovono, senza mai riempire veramente. Questo mondo artificiale, in miniatura e circoscritto, è saturo di immagini affascinanti e sensuali, icone fittizie, uguali e allo stesso tempo completamente dissimili dagli originali. Un parco giochi abitato da individui che ripetono sempre le stesse azioni, giorno dopo giorno, in un ciclo infinito. Notte e giorno, come le stagioni, perdono i loro confini e diventano indistinguibili. E così il tempo si congela, in un eterno presente. Questa è la Cina di Jia Zhangke e, forse, una metafora stessa del cinema. Il regista afferma a riguardo: “il surrealismo, è la nuova *realtà* di Pechino”.¹⁵²

Inoltre, in radicale contrasto con ogni senso di osservazione naturalistica, il cineasta inserisce sequenze in animazione digitale per la prima e (finora) unica volta nella sua carriera. Vengono utilizzate come mezzo narrativo per illustrare il contenuto dei messaggi che la giovane coppia al centro della narrazione si invia tramite cellulari. Queste sequenze, sature di colori vivaci e innaturali, portano diegeticamente i personaggi, così come gli spettatori, all’infuori della monotonia delle loro vite [Fig. 2, in alto].¹⁵³ Collegando questi momenti di fuga dalla realtà con la fruizione di tecnologia, le sequenze in animazione mostrano quanto situazioni simili siano già diventate parte della nostra esperienza quotidiana, quanto il sempre maggiore abuso di strumenti tecnologici sia alienante, e quanto questi nuovi dispositivi siano diventati simulacri e sostituti delle relazioni umane.

In *Still Life*, Jia raggiunge lo stile, surreale ed espressionistico, ma allo stesso tempo incontrovertibilmente reale, per il quale aveva faticato a trovare in *The World*. Ancora una volta l’ambientazione del film ha un valore metaforico e surreale: l’allagamento di Fengjie è allo stesso tempo documento di un fenomeno di portata storica, simbolo della brutalità dei cambiamenti apportati nella Cina del ventunesimo secolo, e una metafora degli effetti psicologici ed emotivi di questi cambiamenti sulle persone come

conoscono bene questi concetti, è possibile andare avanti e indietro da uno all’altro”. Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, *Op. Cit.*, pg. 117.

¹⁵² Cfr. *Ivi*, pg. 61.

¹⁵³ Cfr. DECLAN MCGRATH, *The Films of Jia Zhangke Poetic Realist of Globalization*, “Cineaste”, Autunno 2016, Vol. 41, n. 4, pp. 34-39.

Sanming e Shen Hong.¹⁵⁴ Il *reale* è messo quindi in discussione ricorrendo più volte al surrealismo, proveniente dall'immaginario del mondo della fantascienza. All'interno del naturalismo del film si osservano, infatti, uomini in tute spaziali muoversi all'interno delle rovine spruzzando liquido alle superfici, come per disinfettarle [Fig. 2, al centro]. Inoltre, il primo passaggio di narrazione tra i due protagonisti è introdotto dal passaggio di un UFO che si muove nel cielo. Mentre, in un momento particolarmente drammatico, un monumento prende il volo e sparisce nell'atmosfera come se fosse un razzo. L'assurdo, già anticipato nell'artificialità del film precedente, irrompe nel naturalismo del regista e da questo momento, narrativo e documentaristico, si separano nella sua filmografia. Se il realismo era il tratto distintivo dei lungometraggi della *Hometown Trilogy*, tanto da farli considerare alla stregua di documentari, ora l'assurdo e il surreale si manifestano improvvisamente nelle narrazioni, in momenti di forte valenza simbolica. I documentari stessi, sinonimo di realismo, vacillano in Jia Zhangke, dove attori ne recitano una parte, come avviene in *Dong* nel quale compare il protagonista di *Still Life*.

Estremamente importante per la mia ipotesi è questa riflessione del cineasta discussa con Andrew Chan in un'intervista, proprio sul concetto di *realtà* e *surreale* nelle sue opere:

I think *surrealism* is a crucial part of China's *reality*. In the past 10 or so years, China has experienced the kinds of changes that might happen across a span of 50 or even 100 years in any normal country, and the speed of these changes has had an unsettling, surreal effect. For example, in *The World*, the World Park setting in Beijing is itself a fantasy; the first time I visited, I was disoriented by all those replicas of monuments from all over the world concentrated into such a small space. It was as if I had entered a fairyland. I learned that people's lives within that space are also quite surreal. When I spoke to the women who perform at the park, they said they had danced the same dance there every day for the past three years. While they felt a kind of freedom in being able to randomly enter different parts of the world, they also felt trapped in this insular environment.

Another example is *Still Life*. When I went to look at Fengjie, the location where we shot the film, every county we saw had basically been reduced to rubble. Seeing this place, with its 2,000 years of history and dense neighborhoods left in ruins, my first impression was that human beings could not have done this. The changes had occurred so fast and on such a large scale, it was as if a nuclear war or an extraterrestrial had done it.

¹⁵⁴ Cfr. JARED RAPFOGEL, *Still Lives in Times of Change*, *Op. Cit.*

I had to use fantastical elements, because without them I wouldn't have been able to adequately express the *utter strangeness of our contemporary reality*. I wanted to depict the compression of time, the sense of no longer living a natural existence.¹⁵⁵

L'apice di questa riflessione la si può osservare in *24 City*, in cui *realtà* e *finzione cinematografica* convergono e si mescolano risultando in una forma ibrida tra la tradizione narrativa e quella documentaristica: il reale si fa finzione in un continuo gioco di specchi. Vi sono interviste a veri testimoni, montate insieme ad interviste ad attori che recitano una parte [Fig. 2, in basso]. Lo spettatore, ignaro di questo procedimento, dà per scontato che sia un film narrativo, nel caso in cui abbia una familiarità con gli attori cinesi, mentre dà per scontato che sia un documentario, nel caso in cui non riconosca nessuno degli attori presenti nel film. Non c'è alcuna indicazione in merito. Nel momento in cui si apprende la verità dietro alla produzione del film, si rimane estraniati e confusi: "cos'era reale e cos'era recitato dal copione, in quello che ho visto?". Wang Yanjie, in un suo saggio, si domanda come si possa interpretare il concetto di *realtà* di Jia e lo associa alla nozione Lacaniana di Reale, descritta da Žižek come l'inesorabile *astratto*, la logica

¹⁵⁵ "Ritengo che il *surrealismo* sia diventato un aspetto cruciale della *realtà* cinese. Negli ultimi dieci anni, la Cina ha sperimentato cambiamenti che solitamente avvengono nel lasso di cinquanta o cento anni in una situazione normale; e la velocità di questi cambiamenti ha avuto un effetto surreale e inquietante. Per esempio, in *The World*, il World Park stesso in Beijing è un ambiente di fantasia. La prima volta che l'ho visitato, sono rimasto disorientato da tutte quelle repliche di monumenti di tutto il mondo concentrate dentro uno spazio così piccolo. Era come se fossi entrato in una fiaba. Ho anche imparato che le persone che vivono dentro quello spazio sono abbastanza surreali. Quando ho parlato con le donne che performano al parco, mi hanno detto che hanno fatto la stessa danza ogni giorno, negli ultimi tre anni. Mentre sentivano una certa libertà per poter entrare in diverse parti del mondo, allo stesso tempo si sentivano intrappolate in un ambiente insulare.

Un altro esempio è *Still Life*. Quando sono andato a vedere Fengjie, dove avremmo girato il film, ogni zona che abbiamo visto era stata ridotta in macerie. Vedendo quel luogo ridotto in rovine, con i suoi 2000 anni di storia e densamente abitato, la mia prima impressione è stata che nessun umano avrebbe potuto fare qualcosa di simile. I cambiamenti erano avvenuti così velocemente e così in vasta scala, che era come se fosse avvenuto a causa di una guerra nucleare o fosse stato fatto da degli alieni.

Ho dovuto usare elementi fantastici perché senza di essi non sarei stato adeguatamente in grado di esprimere l'*assoluta estraneità della nostra realtà contemporanea*. Ho voluto rappresentare questa compressione del tempo, quel senso che nessuno sta più vivendo una *esistenza naturale*". Cfr. ANDREW CHAN, *Moving with the times*, in "Film Comment", Marzo/ Aprile 2009, Vol. 45, n.02, pp. 40-43.

spettrale che determina cosa accade nella realtà sociale. Quindi quello che Jia vuole trovare non è l'apparente realtà sociale, ma il Reale che la sottende.¹⁵⁶

Per distanziare lo spettatore dai testimoni intervistati in *24City*, Jia li inquadra in scenografie astutamente allestite in maniera artificiale, mentre essi posano per la Macchina da Presa. La messa in scena tratta quindi attori professionisti e testimoni allo stesso modo. Le interviste sono alternate a lente panoramiche della fabbrica ormai abbandonata, girate con uno stile quasi onirico. Il cineasta, inoltre, inserisce a intervalli regolari didascalie contenenti versi di poeti cinesi e di W. B. Yeats che fungono da commentario alle interviste e, in generale, sul passaggio del tempo.¹⁵⁷ L'esempio più evidente è una ripresa, verso la fine del film, nella quale sono raffigurate le rovine della fabbrica venire gradualmente cancellate da una nebbia che si muove in direzione della videocamera, fino a quando l'inquadratura non diventa completamente bianca. È un'immagine poetica che comunica la natura transitoria della vita e degli oggetti materiali, una impermanenza che contestualizza il momento storico specifico e il particolare sistema economico messo in discussione. L'effetto è sottolineato dai seguenti versi di Yeats: "Things we have thought and done // Must ramble and thin out // Like milk spilt upon a stone".¹⁵⁸

24 City risulta essere il culmine della riflessione di Jia sui concetti di *realtà*, *finzione* e *surrealismo* all'interno del medium cinematografico. Da una parte, mette in discussione la veridicità e la realtà delle testimonianze viste sullo schermo, inserendo attori tra i veri testimoni e costruendo scenografie artificiali, atte ad esplicitare una manomissione del vero; mentre dall'altra parte, utilizza uno stile poetico e intertestuale che entra in contrasto con il precedente stile naturalistico (mentre risulta essere in continuità con gli elementi surreali presenti nei due lungometraggi precedenti).

24 City, *Still Life* e *The World*, a mio avviso, fanno parte di un blocco stilistico, tematico e poetico ben delineato all'interno della filmografia di Jia Zhangke. Questa trilogia è in continuità con i film successivi e precedenti, e risulta essere in stretta comunicazione con i tre documentari dello stesso periodo. Allo stesso modo, contiene diversi elementi che la rendono una trilogia distinta, soprattutto per la riflessione sulla

¹⁵⁶ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants: Jia Zhangke's Cinematic Discontent in A Touch of Sin*, "[Journal of Chinese Cinemas](#)", 1 Gennaio 2015, Vol. 9, n. 2, pp. 159-172.

¹⁵⁷ Cfr. DECLAN MCGRATH, *The Films of Jia Zhangke Poetic Realist of Globalization*, *Op. Cit.*

¹⁵⁸ "Le cose che abbiamo fatto e pensato // Devono vagare e svanire // Come latte versato su una pietra".

realità portata avanti dal cineasta in questi anni. Per questo, se io stesso dovessi sceglierne un nome, sceglierei quello di “*Trilogia dell’Assurdo*”.

1.3.2 *L’ultima trilogia: la memoria si fa Storia*

L’ultima fase della produzione di Jia Zhangke si può definire come quella maggiormente *mainstream*. I suoi ultimi lungometraggi sono indirizzati a intrattenere e a trovare l’interesse del vasto pubblico cinese. Con *Il Tocco del Peccato* opera un vero e proprio ribaltamento delle coordinate del suo cinema: si nutre ancora delle mille diaspore sociali ed economiche cinesi, ma esse vengono raccontate con uno stile completamente diverso. Quello che cambia principalmente è la struttura narrativa, più lineare e semplice, per una *audience* non unicamente festivaliera; i protagonisti delle vicende tornano ad essere due o tre, rispetto ai gruppi corali come in *24 City*; mentre le storie raccontate sono di genere romantico o *wuxia*, atte principalmente a intrattenere lo spettatore.

La divisione delle opere in capitoli, iniziata con *The World e Still Life*, si va ad affermare in questa nuova fase. Ne *Il Tocco del Peccato*, i capitoli non sono esplicitati dalla presenza di didascalie, e nemmeno dal montaggio, ma vi sono quattro vicende diverse raccontate in sequenza, con differenti protagonisti e con ambientazioni sparse in tutta la Cina. In *Al di là delle Montagne*, la divisione in segmenti non è dettata dallo spazio, ma dal tempo. Infatti, vi sono tre capitoli ambientati ognuno in un decennio successivo rispetto al precedente, che suddividono di fatto il film in passato, presente e futuro. *I Figli del Fiume Giallo* presenta simili passaggi temporali.

Lo stile, l’estetica, e le tematiche di Jia, mutano ancora una volta e si evolvono in quella che può essere considerata una nuova “fase” della sua filmografia. Innanzitutto, svariati elementi presenti nelle trilogie precedenti non scompaiono nella nuova, ma vi riverberano. Ad esempio, si possono ancora osservare sequenze di forte valenza simbolica in cui, all’improvviso, compare il *surreale*. Ma questa presenza è più flebile e soffusa, come un’eco lontana.¹⁵⁹

I motivi ecologici, e con essi la maniera di investigare la società e dipingerla in un contesto ecologico, già presenti in film come *Still Life* e nei cortometraggi del periodo antecedente, raggiungono una piena maturità. Il regista stesso afferma in una intervista:

¹⁵⁹ Ne *Il Tocco del Peccato*, compare il ruggito di una tigre extradiegetico, mentre all’inizio irrompe un’esplosione nel momento in cui il protagonista addenta una mela. In *Al di là delle Montagne*, un aereo precipita a pochi metri dalla protagonista.

As for *A Touch of Sin*, the film does represent a change in my way of investigating life. It's true that we humans all look at life from a human point of view, but if you look from another perspective – for example, from the animals' perspective – it's relatively easy to understand the human condition. So, for this film I consciously changed and sought to use non-human perspective to depict reality. So yes, my perspective on the world, my mode of investigation, has been transformed.¹⁶⁰

Una traiettoria concettuale che trova una particolare raffinatezza è il tema della *memoria*, o della *nostalgia*. Infatti, nelle opere più recenti del regista, avviene il passaggio da una discussione e un interesse rivolto allo spazio e all'urbanizzazione (come ad esempio il concetto di nostalgia del paese natale nella "*Hometown Trilogy*"), ad uno rivolto al tempo e alla *Storia*, intesa come memoria collettiva. In particolare, Jia esprime la complessità del tempo e la relazione tra passato, presente e futuro, individuando il significato della *Storia* attraverso la *memoria*.

Quattro film precedenti a questa fase possono essere considerati come punti di riferimento per questo percorso concettuale: *Xiao Wu*, *Platform*, *24 City* e *I Wish I Knew*. Nel film d'esordio, nonostante i personaggi vaghino in un eterno presente, vi sono alcuni elementi estetici e simbolici che emergono come simulacri del passato e della *memoria*. La superficie diventa, sul piano diegetico, una rappresentazione simbolica della *memoria* (individuale o collettiva). Infatti, il muro è sia un testimone del passaggio del tempo e della *storia*, nel profilmico (un muro di diversi secoli porta con sé quei diversi secoli di storia), sia rappresentazione della *memoria* individuale dei personaggi, nel testo filmico [Fig. 3, in alto].¹⁶¹ Inoltre, vi sono le rovine e i detriti, come presenza sia fisica, sia simbolica, del passato. Allo stesso tempo, sono il risultato di un presente che mira ad

¹⁶⁰ "Per *Il Tocco del Peccato*, il film rappresenta un cambiamento nel mio modo di investigare la vita. È vero che gli esseri umani guardano alla vita dal punto di vista degli umani, ma se si dovesse guardare da un'altra prospettiva, come ad esempio quella degli animali, è relativamente facile capire la condizione umana. Quindi, per questo film, ho intenzionalmente cambiato, e ho cercato di usare una prospettiva non umana per dipingere la realtà. Quindi sì, la mia prospettiva verso il mondo e il mio modo di investigare si sono trasformati". Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out*, *Op. Cit.*

¹⁶¹ Un muro all'interno del film in cui la Macchina da Presa si sofferma in un piano sequenza, in due occasioni, rappresenta l'infanzia passata assieme di *Xiao Wu* e un suo vecchio amico, il quale ora cerca di nascondere il passato da borseggiatore (e quindi dimenticare l'amicizia con *Xiao Wu*). La relazione tra muro e passato viene espressa sul piano estetico dalla presenza di tacche orizzontali a diversa altezza e riportanti i nomi di *Xiao Wu* e del suo amico, le quali rappresentano il fatto che i due amici sono letteralmente cresciuti assieme. Cfr. QI WANG, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, *Op. Cit.*, pp. 93-123.

eliminare la *Storia*. Può essere la memoria collettiva, nel momento in cui vengono rasi al suolo siti archeologici, monumenti storici o edifici pubblici; oppure la memoria individuale, quando si decide l'abbattimento di abitazioni, senza che chi ci vive possa avere una parola in merito. Questa violenza del governo cinese, che mira ad annientare ciò che forma un individuo come persona, ossia la sua storia e le sue memorie, è altrettanto tragica quanto la violenza fisica o la censura, benché più sottile e insidiosa. Jia Zhangke, da una parte l'ha denunciata in film come *Xiao Wu* o *Still Life*, dall'altra, ha cercato di realizzare film che fossero testimonianze e, persino, reperti archeologici di un presente, prossimo a inabissarsi nell'oblio, come la città di Fengjie in *Still Life*. Per raggiungere l'obiettivo si è mosso in due modi: rappresentando il qui ed ora della realtà contemporanea cinese, come in *Xiao Wu*, *Unknown Pleasures*, *The World* e *Still Life*; e ricostruendo le memorie dell'immediato passato in *Platform*, in *24 City*, e in *I Wish I Knew*.

In *Platform*, Jia ha l'obiettivo ambizioso di rappresentare vent'anni di storia cinese, dalla fine della Rivoluzione Culturale ai fatti di Tienanmen. Il film non lo fa attraverso una prospettiva documentaristica, o tramite le vite di persone illustri. Lo fa mediante le vicende di individui qualsiasi. L'opera attinge dalle *memorie* personali del regista, e la pellicola ne è una rappresentazione e interpretazione all'interno di una narrazione di finzione. Il cineasta stesso afferma riguardo al rapporto tra memoria e cinema:

Filmmaking is a way of remembering. Yet our film screen is almost all filled up with official discourse. People often ignore ordinary life. They belittle everyday experience. They like to play with legends of history...But I want to speak about the feelings buried deep in time, those personal experiences teeming in unnamable and undirected impulses.¹⁶²

In un suo saggio, Jie Li lo compara a diversi altri autori cinesi, soprattutto a due della Quinta Generazione.¹⁶³ Osserva come *Platform* parta dalla memoria del regista,

¹⁶² "Il cinema è un modo per ricordare. Eppure, i nostri schermi sono pieni dei discorsi ufficiali. Le persone spesso ignorano la vita ordinaria. Sminuiscono l'esperienza quotidiana. A loro piace giocare con le leggende della storia, ma io voglio parlare delle sensazioni sepolte nel tempo, in profondità. Voglio parlare di quelle esperienze personali che pullulano in impulsi innominabili e non orientati". Cfr. JIA ZHANGKE, *Pensieri di Jia 1996-2008*, Op. Cit.

¹⁶³ JIE LI, *From Auto-ethnography to Autobiography: Representations of the Past in Contemporary Chinese Cinema*, "[Senses of Cinema](#)", Novembre 2007, n.45

punto di partenza per la costruzione del film. La scelta, motivata dalla nostalgia per il mondo perduto della sua adolescenza, ha l'obiettivo di ricrearlo attraverso l'occhio della cinepresa. Il criterio principale per la struttura narrativa della pellicola, per i suoi ambienti, per la sua *mise en scène*, è la memoria e la soggettività dell'autore (a differenza degli autori della Quinta Generazione, dove il criterio principale è la drammaticità e l'intrattenimento). Inoltre, Jie individua come Jia si impegni in un tipo di *nostalgia* decisamente più riflessiva e critica rispetto i suoi predecessori, prendendo in prestito il termine "nostalgia riflessiva" da Svetlana Boym. Quest'ultima distingue due tipi di nostalgia:

[...] Restorative nostalgia puts emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in algia, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. [...] Restorative nostalgia evokes national past and future; reflective nostalgia is more about individual and cultural memory.¹⁶⁴

Jia, certamente non interessato in una ricostruzione della Storia seguendo l'agenda di storici professionali o amatoriali, si concentra sulla *memoria* individuale, su una *nostalgia* riflessiva. Inoltre, è interessante come Jytte Jensen, curatrice del MOMA, ha descritto l'autore nella retrospettiva a lui dedicata del 2010, intuendo l'importanza della *memoria* e della *Storia* nella poetica di Jia Zhangke:

Aiming to restore the concrete memory of place and to evoke individual history in a rapidly modernizing society, the filmmaker recovers the immediate past in order to imagine the future. His films reflect reality truthfully, while simultaneously using fantasy and a distinct aesthetic to pose existential questions about life and status in a society in flux. Through rigorous specificity, his art attains universal scope and appeal.¹⁶⁵

¹⁶⁴ "La nostalgia ricostituente mette enfasi sul tema del *nostos* e propone di ricostruire la casa perduta e riparare le lacune di memoria. La nostalgia riflessiva abita nel dolore, nella brama e nella perdita, l'imperfetto processo del ricordare. [...] La nostalgia ricostituente evoca il passato e il futuro della Nazione, quella riflessiva si focalizza più sull'individuo e sulla memoria culturale". Cfr. SVETLANA BOYM, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, pp. 41, 49.

¹⁶⁵ "Con l'obiettivo di ripristinare la memoria concreta del luogo e di evocare la storia individuale in una società in rapida modernizzazione, il cineasta recupera il passato prossimo per immaginare il futuro. I suoi film riflettono la realtà più vera; mentre allo stesso tempo usando la fantasia e una estetica ben distinta, pone domande esistenziali sulla vita e lo status in una società in divenire. Attraverso una rigorosa specificità, la sua arte raggiunge uno scopo e un fascino universal". <<https://www.moma.org/calendar/film/1043>> (Ultima consultazione:18/02/2019).

Nella sua carriera cinematografica, Jia non usa mai i flashback, la voce narrante fuoricampo, o altri mezzi tecnici per contrastare tempi differenti e ricreare una coscienza soggettiva della *memoria* e della *Storia*. Le sperimentazioni iniziate con *Platform* furono un punto di partenza per trasformare la memoria individuale (in quel caso le sue stesse) in una *Storia* collettiva della Cina, con l'iniziale maiuscola.

Così, in *24 City*, la poetica dell'autore si evolve.¹⁶⁶ Ora, si allontana da una ricostruzione filmica dei suoi ricordi personali, poiché disinteressato dal ricreare una struttura narrativa ed estetica di carattere autobiografico. In *24 City* pone sul grande schermo la *memoria* di altri testimoni, da lui intervistati. Li fa muovere tra le rovine abitate dai loro ricordi, come lui stesso aveva fatto nei documentari incentrati su di lui [Fig. 3, al centro]. Nel raccontare la *memoria* individuale di questi operai, Jia ricostruisce la *Storia* collettiva di tutti i lavoratori cinesi. Ma sebbene vengano ripresi gli stessi luoghi, diegeticamente non viene intrappolato il tempo in cui si sono svolti i ricordi. Se sul piano narrativo ha raggiunto il suo obiettivo, nel piano estetico vi è ancora una mancanza.

A questo punto sorge un quesito: “Se l'interesse di Jia in questo film è quello di raccontare il passato e la storia attraverso la *memoria*, perché utilizza testimoni fittizi interpretati da attori professionisti?”. Wu Shu-Chin prova a rispondere a questa domanda in un suo articolo, affermando: “The purpose of the fictional characters in the film is to express emotions rather than facts”.¹⁶⁷ Narrazioni di finzione accostate a testimonianze reali hanno l'obiettivo di raccontare anche l'aspetto emotivo del passato e della *Storia*. Come espresso da Paul Ricoeur: “Fiction permits historiography to live up to the task of memory; victims whose suffering cries less for vengeance than for narration”.¹⁶⁸

Nel film i piani sequenza si allungano, come a contrastare l'impatto del passaggio del tempo; poesia e fermi immagine sono utilizzati profusamente per indurre un senso di durata temporale. Come risultato, nonostante le qualità documentaristiche, *24 City* dà allo spettatore la sensazione di un evento del passato: gli oggetti e le persone appaiono come

¹⁶⁶ Per una lettura approfondita sul ruolo della *memoria* e della *Storia* in *24 City* rimando alla lettura di WU SHU-CHIN, *Time, History, and Memory in Jia Zhangke's 24 City*, “Film Criticism”, Autunno 2011, Vol. 36, Fasc. 1, 3-23.

¹⁶⁷ “Lo scopo dei personaggi di finzione all'interno del film è quello di esprimere emozioni, e non fatti”. Cfr. *Ibid.*

¹⁶⁸ “La finzione permette alla storiografia di essere all'altezza del compito della memoria; vittime, la cui sofferenza piange meno per la vendetta che per la narrazione”. Cfr. PAUL RICOEUR, *Time and Narrative*, Vol. 3, University of Chicago, Chicago, 1988, pg. 189.

se fossero ricordate, non percepite.¹⁶⁹ L'autore stesso è conscio di questa sua evoluzione poetica e in un'intervista con Andrew Chan di "Film Comment" sottolinea:

I'm going through a big change. *24 City* is evidence of that. Ten years after making my first film and confronting the problems of modern China, I am interested in the issue of Chinese history, because a lot of the problems we are facing today have their roots in our past. Our political institutions discourage us from confronting and interrogating our history, but I think that kind of work is absolutely necessary.¹⁷⁰

24 City può essere quindi considerato come un terzo punto di svolta nella poetica e nello stile di Jia Zhangke e infatti, con intuizioni analoghe alle mie, Luke Vulpiani, in un saggio intitolato *Goodbye to the Grim Real, Hello to What Comes Next: The Moment of Passage from the Sixth Generation to the iGeneration*, individua nel lungometraggio non solo un traguardo dell'autore, ma persino un punto di svolta per la Sesta Generazione e in senso più ampio per la cinematografia cinese.¹⁷¹ Fin dall'inizio, Vulpiani sottolinea la diversa relazione tra tempo e *Storia* in *24 City* rispetto al canone della Sesta Generazione (e di Jia Zhangke), dove i personaggi sono catturati nell'intensità di un eterno presente. Qui il tempo è dilatato e definito da didascalie, che lo scandiscono in un flusso (a differenza della rigidità del presente dei film precedenti), mentre il *focus* si sposta verso una riflessione sulla *memoria* individuale.

Inoltre, Vulpiani utilizza il termine di "grim real", cupo reale, per indicare la rappresentazione nel piano estetico di uno *reale*, squallido ed eviscerato. Questa

¹⁶⁹ Jiwei Xiao ha composto un notevole articolo sulla *Memoria* all'interno dei film di Jia Zhangke, andando ad analizzare *Platform* e *24 City*. Viene affrontata la "ricerca per la memoria" cinematografica di Jia al fine di avanzare una lettura dell'estetica dei suoi film nel contesto della scrittura e del cinema sulla memoria che ha raggiunto il suo apogeo nostalgico negli anni Novanta. Da allora ha continuato ad esistere come un importante modello di rappresentazione del passato nella letteratura e nella cinematografia contemporanea cinese.

Cfr. JIWEI XIAO, *The Quest for Memory: Documentary and Fiction in Jia Zhangke's Films*, "[Senses of Cinema](#)", Giugno 2011, n.59.

¹⁷⁰ "Sto attraversando un grande cambiamento. *24 City* ne è la prova. Dieci anni dopo aver realizzato il mio primo film ed essermi confrontato con i problemi della Cina moderna, mi sono interessato alla questione della *storia* cinese, poiché molti dei problemi che dobbiamo affrontare al giorno d'oggi hanno le loro radici nel nostro passato. Le nostre istituzioni politiche ci scoraggiano dal confrontarci e dall'interrogarci sulla nostra storia. Io invece sono convinto che questo lavoro sia assolutamente necessario". Cfr. ANDREW CHAN, *Moving with the times*, *Op. Cit.*

¹⁷¹ Ne consiglio la lettura, soprattutto per le ottime analisi estetiche e stilistiche di Vulpiani riguardo *24City* e le opere della Sesta Generazione. Allo stesso modo, l'analisi del personaggio di Su Na merita una lettura. Cfr. LUKE VULPIANI, *Goodbye to the Grim Real, Hello to What Comes Next*, *Op. Cit.*

atmosfera ricca di pessimismo e di inevitabile fatalità che permea l'estetica dei lavori dei registi della Sesta Generazione, abbandona *24 City* nel suo epilogo. In questa perdita, Vulpiani osserva un punto di passaggio tra l'estetica della Sesta Generazione a quella della iGeneration, contraddistinta da un realismo brutale, oppure da una produzione filmica maggiormente orientata al *mainstream*. Ma proprio questa evoluzione nell'estetica dall'ampiezza generazionale individuata da Vulpiani, la si può individuare nella filmografia stessa di Jia Zhangke, il quale si sposta da un'estetica del "grim real" a una più orientata al *mainstream* e, nel caso di *A Touch of Sin*, a un realismo brutale.

I Wish I Knew è la perfetta continuazione del percorso poetico di Jia Zhangke. Qui il regista si avvale ancora una volta di testimonianze. Ma questa volta non prende persone comuni, ma individui illustri che attraverso le loro *memorie* personali ricostruiscono un secolo di Shanghai. Per supportare visivamente i racconti, Jia utilizza immagini di repertorio, e in particolare il film di Michelangelo Antonioni *Chung Kuo, Cina*. In queste immagini è racchiuso l'*hic et nunc* della Shanghai degli anni Settanta, con uno sguardo che affonda nella realtà di quel periodo storico. Forse a questo punto Jia comprende che la *memoria* impressa nelle immagini di repertorio, nel medium cinematografico, ha più forza e può venire rappresentata al meglio.

Il passo successivo lo compie lavorando col regista brasiliano Walter Salles nel documentario *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*. Qui vengono utilizzate immagini di repertorio dei film del cineasta cinese come testimonianze di un determinato periodo storico della Cina, come *memoria* individuale dell'autore e come punto di partenza per i temi del documentario.

Riepilogando, in *Xiao Wu* Jia Zhangke individua in Cina un processo di annientamento del passato e della *Storia*. La sua reazione si sviluppa in tre soluzioni: lo denuncia mostrandone la violenza, preserva il presente rappresentando il qui ed ora della realtà cinese, e ricostruisce l'immediato passato e la *Storia* collettiva attraverso la *memoria* individuale. In *Platform*, parte dai suoi ricordi personali, realizzando un film con una forte carica autobiografica. In *24 City*, si distanzia dal soggetto adoperando uno sguardo oggettivo verso la *Storia* servendosi di testimoni e delle loro *memorie*. Se sul piano narrativo raggiunge il suo obiettivo, sul piano estetico vi sono ancora delle mancanze. Scopre quindi il potere evocativo del medium cinematografico stesso, andando a sfruttare film del passato come immagini di repertorio. Utilizza un documentario in *I Wish I Knew* e i suoi stessi film in *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*.

Il cerchio si chiude in *Al di là delle Montagne*, nel quale il regista inserisce sequenze che aveva girato lui stesso negli anni Novanta, e che aveva scartato in post-produzione [Fig. 3, in basso]. Se sul piano narrativo la prospettiva dell'autore sulla *memoria* è distaccata e quasi entomologica, sul piano estetico si ritorna all'autobiografismo che aveva caratterizzato *Platform*.

Jia mescola le “immagini di repertorio” a sequenze del film ambientate in quegli anni, ma girate nel presente. Il risultato è sorprendente. Il medium cinematografico diviene il testimone perfetto di un'epoca, un simulacro della *memoria* collettiva. Ancora una volta la realtà, data dalle immagini di repertorio, e la finzione, si mescolano. Ma in *Al di là delle Montagne*, la *realtà* è lo strumento atto a inserire la finzione in un contesto storico. Il regista stesso afferma:

Now I feel more of a sense of social responsibility. A movie can be a fantasy or it can be a realistic depiction of society. At the same time, a film is a *memory*. At this point, I'm most interested in emphasizing cinema's function as memory, the way it records memory, and how it becomes a part of our historical experience.¹⁷²

Il film precedente, *Il Tocco del Peccato*, rientra nella categoria dei film come preservazione del presente. Infatti, la narrazione è intrappolata in un eterno presente ed è ispirata da fatti di cronaca. Almeno sul piano di lettura più esplicito. Analizzando in profondità, viene rivelata una forte prospettiva rivolta al passato e alla *Storia* all'interno del sottotesto filmico.¹⁷³ Gli animali, presenza costante in tutto il lungometraggio, diventano un ponte per osservare la relazione tra l'eterno presente e la *Storia* e la *memoria* collettiva del popolo cinese, attraverso la cultura e la tradizione mitologica. Anche il genere scelto dal regista, il *wuxia*, è un genere cinematografico della tradizione cinese che si aggancia alla storia, alla cultura e alla tradizione millenaria della Cina.

Con *I Figli del Fiume Giallo*, Jia torna alla ricostruzione della *Storia* contemporanea cinese. Prende le sequenze scartate da lungometraggi realizzati in ben due

¹⁷² “Ora sento molto un senso di responsabilità sociale. Un film può essere una finzione, o può essere una immagine realistica della società. Allo stesso tempo un film è *memoria*. A questo punto, sono maggiormente interessato ad enfatizzare la funzione del cinema come *memoria*, il modo in cui esso la registra, e come diventa una parte della nostra esperienza storica”. Cfr. ANDREW CHAN, *Moving with the times, Op. Cit.*

¹⁷³ Questo soggetto è stato analizzato dettagliatamente nel paragrafo di questa tesi intitolato *Gli animali ne Il Tocco del Peccato*.

periodi storici differenti: gli anni Novanta e i primi Duemila. I paesaggi filmati nei film precedenti del regista, ad esempio *Still Life*, diventano i paesaggi della nuova pellicola. Ma a differenza di *Al di là delle Montagne*, le immagini di repertorio perdono la mera funzione estetica e divengono linee guida con cui tracciare e strutturare la narrazione del nuovo film.

Il film è quindi il risultato di una ricerca iniziata col film d'esordio e che ha portato Jia a distinguersi per due innovazioni particolari: una evocazione e articolazione della coscienza storica attraverso una meticolosa e accurata rappresentazione dell'esperienza quotidiana e della *memoria* individuale, insieme alla formulazione di un'estetica della memoria, sempre più peculiare e raffinata. In secondo luogo, Jia ha sviluppato un linguaggio filmico lirico e allo stesso tempo realista, il quale non solo elimina ogni forma di *pathos* e nostalgia, ma anche l'attualità e gli interessi personali che affliggono le opere del realismo sociale. Gli ultimi lavori del cineasta amalgamano l'oggettività dell'occhio della Macchina da Presa e la soggettività della lirica: documentario e finzione.¹⁷⁴ Per questo, se dovessi nominare questa trilogia, la chiamerei *Trilogia Mainstream* o *Trilogia della Memoria*.

¹⁷⁴ Cfr. JIWEI XIAO, *The Quest for Memory*, *Op. cit.*

Fig. 2: in alto, una delle sequenze in animazione di *The World*.

Al centro, due momenti surreali in *Still Life*.

In basso, Joan Chen, famosa attrice cinese, interpreta in *24 City* una operaia che da giovane era stata soprannominata dai colleghi 小花, ossia Piccolo Fiore, per via della somiglianza con la protagonista di un film omonimo. Quel ruolo era stato ricoperto proprio da Joan Chen.





Fig. 3: in alto, il muro in *Xiao Wu* simbolo dei ricordi del protagonista.
Al centro, Jia Zhangke si muove tra le strade di Fenyang rievocando il suo passato in *Jia Zhangke a Guy from Fenyang*.
In basso, una immagine di repertorio riutilizzata da Jia in *Al di là delle Montagne*.



1.4 La cerchia di Jia Zhangke

Ho ritenuto necessario dedicare uno spazio a coloro che hanno maggiormente contribuito alle opere di Jia Zhangke, sia dal punto di vista creativo, sia da quello intellettuale, dopo aver preso in considerazione la biografia del regista, nella quale si può osservare quanto sia importante per lui avere un nucleo creativo stabile e di fiducia. Inoltre, in diverse occasioni il cineasta sottolinea quanto la realizzazione di un film sia il risultato di numerose specializzazioni e di quanto sia affranto che la maggior parte dei suoi collaboratori non trovano la notorietà e i riconoscimenti che meriterebbero, solo perché si tende a dare tutto il merito al regista.¹⁷⁵

Ho preso in analisi i ruoli di direttore della fotografia, montatore, produttore, compositore e, infine, gli attori feticcio di Jia.

1.4.1 Yu Lik-wai, il direttore della fotografia

Innanzitutto, bisogna considerare che Jia Zhangke non è solamente il regista delle sue opere, ma anche sceneggiatore, con l'unica eccezione della sceneggiatura a quattro mani di *24 City* scritta con la poetessa Yongming Zhai, e quella di *Still Life* stesa con Jiamin Sun e Na Guan.

La figura più stabile all'interno della filmografia di Jia è senz'altro quella del direttore della fotografia. Infatti, questo ruolo è stato ricoperto da "Nelson" Yu Lik-wai sin dal lungometraggio d'esordio *Xiao Wu* [Fig. 4]. Il cineasta, in una intervista, sottolinea come tra i due si sia formata una forte intesa sin dalla prima loro collaborazione e che hanno formato una squadra molto solidale. Si sostengono mutualmente sin da allora.¹⁷⁶ Il regista ammette che al principio del loro reciproco rispetto professionale vi è la totale fiducia nelle abilità dell'altro: Jia si concentra sulla *mise-en-scene* e il coordinamento degli attori, lasciando al direttore della fotografia tutta la libertà creativa nella composizione fotografica e la responsabilità di decidere le inquadrature. Il cineasta afferma di non usare

¹⁷⁵ JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*

¹⁷⁶ Cfr. LARCHER JEROME, JOYARD OLIVIER e JEAN-SEBASTIEN CHAUVIN, *Un sentiment d'amertume et d'abandon*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 2003, n. 575, pp. 74-75.

nemmeno il monitor, a differenza della maggior parte dei suoi colleghi.¹⁷⁷ Descrive così il momento in cui ha deciso di voler collaborare con Yu, durante l'Hong Kong Independent Film Festival del 1997:

I only saw two minutes of his film during the awards ceremony, but it was enough for me to decide that he would be my cameraman. They were the sort of images I wanted.¹⁷⁸

Yu Lik-wai, nato il 12 agosto 1966 ad Hong Kong, si è formato in Belgio all'INSAS (Istituto Superiore Nazionale delle Arti e dello Spettacolo), dove si è laureato nel 1994 con una specializzazione in fotografia. Nella loro reciproca arte, sia di direttore della fotografia, sia Jia Zhangke, attingono ai loro *background*: orientale e occidentale. Un esempio, è il suo film *All Tomorrow's Parties* (*Mingri tianya*, 2003), ispirato sia dal film francese *Agente Lemmy Caution: Missione Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard 1965), sia dalle produzioni di Jia Zhangke¹⁷⁹.

Oltre ad essere stato un collaboratore per più di due decenni di Jia, è stato anche negli ultimi vent'anni il direttore della fotografia di Ann Hui, regista di Hong Kong celebre per il film *A Simple Life* (*Tou Ze*, Ann Hui 2011), in concorso alla 68ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Ha anche collaborato con altri cineasti cinesi e ha realizzato quattro lungometraggi nel ruolo di regista; tra i quali, *Love will tear us apart* (*Tianshang renjian / Un luogo bramato*, Yu Lik-wai 1999), ha partecipato in concorso a Cannes nel 1999.¹⁸⁰ Il film racconta di una prostituta di Wuhan trasferitasi a Hong Kong, dove la sua traiettoria esistenziale si incrocia con quella di altri tre immigrati dalla Cina continentale: Yan, un'insegnante di danza che, dopo un incidente che l'ha mutilata, lavora come *lift* in un ristorante; Jian, noleggiatore di videocassette porno legato a lei da un rapporto ambiguo; e Chun, un suo cliente che di mestiere ripara ascensori. Yu ha dichiarato di aver voluto dipingere il ritratto di una città in bilico tra passato coloniale

¹⁷⁷ Jia Zhangke, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pg. 115.

¹⁷⁸ "Avevo visto solo due minuti del suo film durante la cerimonia della premiazione, ma è stato abbastanza per decidere che lui sarebbe diventato il mio direttore della fotografia. Erano il tipo di immagini che stavo cercando". Cfr. PIERRE HASKI, *Independent Films Made by the Gang*, "Libération", 22 Gennaio 2003..

¹⁷⁹ Un aneddoto interessante riguarda il nome del film. Esso è stato preso dalla canzone dei Velvet Underground All Tomorrow's Parties nello stesso modo in cui Jia ha preso dai Joy Division per il suo Unknown Pleasures.

¹⁸⁰ Per la filmografia completa consiglio il PDF realizzato dalla sua agente Véronique Lhebrard per l'agenzia Apicorp: <http://agenceapicorp.com/wp-content/uploads/yulikwai/FILMOGRAPHY_LIKWAI_YU.pdf>

e presente comunista,¹⁸¹ con le nevrosi e le nostalgie di un altrove indefinito, interrogandosi sull'identità stessa dei suoi abitanti dopo il trauma del "ritorno alla Madrepatria".¹⁸² Yu, in un articolo pubblicato dai "Cahiers du Cinéma", non nasconde il fatto che quando si ritrovava a ricoprire il ruolo di regista, Jia era il suo primo consigliere, e che "il était là tous les jours sur le tournage".¹⁸³

Fin dalle prime produzioni con Jia, Yu ha ricoperto un ruolo centrale e ha accompagnato il cineasta in tutti gli eventi della sua carriera: dal periodo indipendente al successo internazionale, dall'approvazione del governo al lavoro con grandi *troupes* e *budget*. È chiaro che la poetica del direttore della fotografia e del regista convergano, rendendo proficua la loro collaborazione.

Il direttore della fotografia descrive così lavorare con Jia e il loro approccio con lo spazio scenico:

Often Jia Zhangke comes up with a general idea, but we discover the elements on-site that give us the answers for the scene. [...] You can have a general idea, but the many tiny components are what make the miracle happen. The miracles come from the place.¹⁸⁴

Nel periodo della *Hometown Trilogy*, Jia l'ha considerato come il cuore del suo *team* creativo, assieme ai produttori Chow Keung e Li Kit-ming. Al tempo, la sua fotografia si distingueva nell'uso di camere a mano; quasi due terzi di questi film erano filmati con queste camere. La sensazione trasmessa allo spettatore è quella di essere al centro degli eventi narrati e l'occhio della Macchina da Presa diventa quella di un astante. Non si è più semplici osservatori, ma si partecipa all'avvenimento. Un'altra caratteristica è la predilezione per i campi lunghi a discapito di primi piani e campi medi. Infatti, se in *Xiao Wu* i campi lunghi erano sì presenti, ma non eccessivi, in *Platform* sono una costante

¹⁸¹ Cfr. PAOLO VECCHI, *Yu Likway: Futuro anteriore*, "Cineforum", Gennaio/Febbraio 2014, Vol. 54, n. 1, pp. 64-65.

¹⁸² Il 1° luglio 1997 vi fu il trasferimento della sovranità di Hong Kong dal Regno Unito alla Repubblica Popolare Cinese, che terminò ufficialmente i 156 anni di dominio coloniale britannico. Nel 2046 Hong Kong completerà definitivamente il trasferimento alla RPC.

¹⁸³ Cfr. COHEN CLÉLIA e JOYARD OLIVIER, *Découvert Yu Lik-wai*, "Cahiers du Cinéma", Giugno 2003, n. 580, pg. 31.

¹⁸⁴ "Spesso Jia Zhangke pensa ad un'idea generale, ma scopriamogli elementi che ci danno le risposte giuste per la scena sul posto delle riprese. [...] Si può avere un'idea generale, ma sono quei tanti piccoli elementi che fanno accadere il miracolo. E i miracoli vengono dallo *spazio* (della scena, N.d.T.)". Intervista presa dal documentario *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*.

in tutto il film (vi sono solo due primi piani nella pellicola). Questo rende l'occhio della Mdp distaccato, imparziale e oggettivo; in sintonia con un film che ripercorre vent'anni di storia cinese. Jia e Yu sono "innamorati della distanza, non del referente stesso".¹⁸⁵ Inoltre, i campi lunghi spesso servono per ridurre il potenziale drammatico di una scena, forzando lo spettatore a fare attenzione a quello che accade. Yu non è interessato a mettere in risalto particolari dettagli, lasciando allo spettatore il "potere" di cogliere quello che gli interessa dalla inquadratura. Jia afferma in una intervista:

I told my cinematographer we had to observe from a few steps back. In *Xiao Wu*, we were like conversing face to face but in *Platform* we had to retreat a few steps backwards to observe the conversation [...]

[...] I don't want to impose a message onto the audience. I want to give them a mood and within that mood, you can see things that you want, or you can't see things. My films are rather challenging for the audience. They are not very clearly stated to the extent where the audience can see clearly the objects they want to see - this pen or this watch. If they don't notice it, they don't notice it. [...] There is no absolute objectivity, there is attitude, and through this attitude, there is an ideal...¹⁸⁶

Insieme al campo lungo, è molto frequente la panoramica. La Mdp inizia a muoversi solo quando le ultime parole di una sequenza sono state pronunciate, quando gli ultimi gesti sono stati completati. È un lento movimento, persistente e in silenzio, volto a guardare uno spazio vuoto. Lo si può osservare anche in *Still Life* con le panoramiche delle Tre Gole.

Oltre al tipo di inquadratura e al movimento di macchina, si distingue la numerosa presenza di piani sequenza, dovuti sia a un budget molto ridotto, sia ad una scelta artistica. Dal punto di vista pratico, dà agli attori (non professionisti) una grande libertà nella gestualità e nell'improvvisazione delle parole del copione, rendendo le

¹⁸⁵ Cfr. SVETLANA BOYM, *The Future of Nostalgia*, Op. cit., pg. 50.

¹⁸⁶ "Ho detto a Yu che dovevamo osservare (la scena) da alcuni passi indietro. In *Xiao Wu*, la Mdp conversava faccia a faccia con gli attori, ma in *Platform* l'abbiamo dovuta far arretrare di alcuni passi per farle osservare la conversazione. [...] Non voglio imporre un messaggio agli spettatori. Voglio dargli una sensazione con la quale vedere quello che vogliono, o che non possono vedere. I miei film sono piuttosto impegnativi per il pubblico. Non è indicata chiaramente la misura in cui il pubblico può vedere gli oggetti che vuole vedere. Se lo spettatore non li nota, non li nota. [...] Non c'è assoluta obiettività, c'è un'attitudine, e attraverso quell'attitudine, c'è un ideale". Cfr. STEPHEN TEO, *Cinema with An Accent - Interview with Jia Zhangke, director of Platform*, Op. Cit.

interpretazioni estremamente naturali. Dal punto di vista della poetica dell'autore, se il campo lungo e la panoramica servono a preservare la spazialità potenziale, il piano sequenza è atto a preservare, e soprattutto contemplare, il passaggio del tempo. Questa poetica di Yu ricorda molto quella del direttore della fotografia Christopher Doyle e del cineasta Hou Hsiao-hsien. Nell'intervista citata precedentemente, il regista dichiara a proposito del rapporto tra tempo e piano sequenza:

What I like most in a long take is that it preserves *real time*, it keeps time intact. It allows me to film something important. If I were to cut the scene into pieces, there would be a lot more subjective things that I put in. In *Platform*, the characters have a relationship with time. You see two people smoking and talking aimlessly for a long time. Nothing happens plot wise but at the same time, time itself is kept intact. In that long and tedious passage of time, nothing significant happens, they are waiting. Only through time can you convey this. If I were to break up that scene which lasts for six or seven minutes into several cuts, then you lose that sense of deadlock. The deadlock that exists between humans and time, the camera and its subject. Everybody experiences the monotony of time passing where nothing that is noteworthy occurs.¹⁸⁷

Sempre riguardo il piano sequenza, un esempio interessante è il film *24 City*, dove assieme a una camera statica e a una *mise-en-scène* semplice e artificiale, permette allo spettatore di osservare attentamente le emozioni che nascono, si accendono, trasmutano, e si disperdono nei visi delle persone intervistate.

Nella *Hometown Trilogy*, Yu ha scelto una luce prevalentemente ambientale rendendo il film un'opera naturalistica. Mentre il formato video con cui ha girato era molto stretto: in *Xiao Wu* era di 3:1, mentre in *Platform* di 4:1 o 5:1.

¹⁸⁷ "Quello che preferisco maggiormente del piano sequenza è che preserva il *tempo*, lo lascia intatto. Mi permette di filmare qualcosa di importante. Se avessi dovuto rompere la scena in piccoli pezzi, allora ci avrei messo molte più cose soggettive. In *Platform*, i personaggi hanno una relazione col tempo. Vedi due uomini fumare e parlare per un lungo tempo. Niente accade dal punto di vista narrativo, ma contemporaneamente il tempo rimane intatto. In quel lasso di tempo nulla di significativo accade, ma solo attraverso il tempo lo si può trasmettere allo spettatore. Se avessi rotto quella scena di sei o sette minuti in diverse inquadrature, sarebbe mancato quel momento morto. Il momento morto che esiste tra gli umani e il tempo, tra la camera e il suo soggetto. Tutti sperimentano la monotonia del passaggio del tempo quando niente di interessante accade." Cfr. STEPHEN TEO, *Cinema with An Accent - Interview with Jia Zhangke, director of Platform*, *Op. Cit.*

Con *Unknown Pleasures*, Yu Lik-wai ha iniziato la sperimentazione con il digitale.¹⁸⁸ Abbandonare la pellicola gli ha permesso di sorpassare le limitazioni prima imposte dall'analogico, permettendogli inoltre di girare senza il timore di sprecare il *budget*. Infatti, molte delle scene girate da Jia e Yu in quegli anni e in seguito scartate nel montaggio finale, sono state poi riutilizzate nei film recenti *Al di là delle Montagne* e *I Figli del Fiume Giallo*. Dall'approvazione del governo del 2004, il direttore della fotografia ha potuto avere a disposizione delle videocamere sempre migliori, migliorando la nitidezza e la qualità dell'immagine. Una delle caratteristiche che più si distingue è l'abilità nel mescolare la cultura pop con il cinema, facendola permeare nelle immagini e penetrare nell'intreccio stesso della pellicola.

Yu, nel documentario *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*, racconta così l'esperienza di girare *Still Life* assieme a Jia Zhangke:

For *Still Life*, I was conned at first by Jia Zhangke. He said we were making a documentary and asked what equipment to use. [...] So we brought a small camera [...] After a week, he said that he actually did want to take advantage of this to make a fiction. But in the end the little camera gave us a good deal of maneuverability. Imagine the neighborhoods about to be torn down, and that had no water or electricity. Thinking back, this little camera really helped us a lot.¹⁸⁹

Il recentissimo *I Figli del Fiume Giallo* è l'unico film di Jia Zhangke senza Yu Lik-wai come direttore della fotografia, il quale ha dovuto rifiutare l'incarico per motivi personali. Al suo posto troviamo il francese Éric Gautier, collaboratore di registi quali Arnaud Desplechin, Olivier Assayas e Alain Resnais, e famoso per la fotografia di *Into the Wild - Nelle terre selvagge* (*Into the Wild*, Sean Penn 2007), candidato all'Oscar nel 2008.

¹⁸⁸ Cfr. JONATHAN ROMNEY, *Ren Xiao Yao/Unknown Pleasures*, "Sight and Sound", Luglio 2002, Vol. 12, n. 7, 17-18, 3.

¹⁸⁹ "Per *Still Life*, sono stato imbrogliato all'inizio da Jia Zhangke. Ha detto che stavamo facendo un documentario e mi ha chiesto che attrezzature usare. [...] Quindi abbiamo portato delle piccole camere (digitali, N.d.T.). [...] Dopo una settimana mi ha detto che voleva girare un film di finzione prendendo vantaggio della situazione. Ma alla fine quella piccola camera ci ha dato una buona manovrabilità. Immaginate il quartiere che stava venendo demolito, senza acqua o energia elettrica. Ripensandoci, questa piccola camera ci ha proprio aiutato".

Nel film di Jia, Gautier utilizza diverse camere e diversi formati video per mostrare il passaggio del tempo nella *texture* stessa del film.¹⁹⁰ Passa dal *Mini DV* (Digital Video), per spostarsi all'alta definizione, al 2K, al 4K, ai 35 mm e infine ai 5-6K.¹⁹¹ Questa modalità era già stata sfruttata da Yu in *Al di là delle Montagne*, in cui è stato usato un formato video differente per ogni fase del film: passato, presente e futuro.¹⁹²

1.4.2 Montaggio

Jia Zhangke ha cambiato un gran numero di montatori nel corso della sua carriera, molti di loro hanno però continuato a lavorare con lui in altri ruoli. La prima figura ricorrente è quella di Kong Jinlei [Fig. 5].¹⁹³ La sua proficua carriera inizia nel 1993 come assistente al montaggio per *Addio mia concubina*. Per Jia si è occupata del montaggio in ben cinque film, ossia *Platform*, *The World*, *Dong*, *Still Life* e *24 City*.

Con *Il Tocco del Peccato* Jia cambia montatore, andando a preferire il francese Matthieu Laclau [Fig. 6] (questa francesizzazione della *troupe* del regista è il risultato dei finanziamenti a Jia degli ultimi anni gestiti da studi francesi, quali la MK2 o Arte France, frutto di coproduzioni franco-cinesi). Laureato nella magistrale in “Film Theory” alla Università Sorbonne Nouvelle, a Parigi, ha lavorato a Pechino come montatore e direttore della fotografia negli ultimi dieci anni. Arrivò in Cina per la prima volta nel 2007 per lavorare su un documentario incentrato proprio su Jia Zhangke: *Xiao Jia torna a casa*.¹⁹⁴ Incontra nuovamente il regista sul set del primo film prodotto dalla Xstream Pictures: *Hello! Shu xian sheng* (Han Jie 2011). Laclau nel ruolo di montatore, mentre Jia in quello di produttore.

Nel passaggio tra i due tecnici, è stato utile il supporto del Professor Lin Xudong, co-montatore con Kong in *24 City*, e poi con Laclau nel successivo *Il Tocco del Peccato*.

¹⁹⁰ Cfr. MAGGIE LEE, *Film Review: 'Ash Is Purest White'*, “[Varley](#)”, 11 Maggio 2018 (Ultima consultazione: 12/01/2019).

¹⁹¹ Interessante è l'intervista del direttore della fotografia alla Association française des directeurs de la photographie cinématographique: BRIGITTE BARBIER, *Le directeur de la photographie Eric Gautier, AFC, parle de son travail sur "Ash Is Purest White", de Jia Zhangke*, “[www.afcinema.com](#)”, 12 Maggio 2018 (Ultima consultazione: 12/01/2019)

¹⁹² Dal *pressbook* di *Al di là delle montagne*, distribuito per il Festival di Cannes. Intervista di Tony Rayns a Jia Zhangke, Aprile 2015

¹⁹³ Interessante è notare come nel *pressbook* di *Still Life* distribuito dalla Lucky Red è segnata come “KHUNG JINLEI”, mentre nel *pressbook* di *24 City* distribuito dalla Xstream Pictures per il Festival di Cannes è segnata come “Kong Jinlai”. Nel sito di Mubi dal quale ho preso la sua foto è invece chiamata Kong Jinglei.

¹⁹⁴ Curriculum trovato nel sito della KO Talent Agency: <<http://www.kotalentagency.com/editors/matthieu-laclau>>

Lin ha anche collaborato con Jia nel reparto artistico di *Still Life* e *I Wish I Knew*. Laureato nel Dipartimento di pittura della China Central Academy nel 1988, è stato principalmente occupato nella ricerca e nell'insegnamento della storia del cinema, e in particolare quello documentaristico. Dagli anni '90 è stato molto attivo nei festival dell'Est asiatico.¹⁹⁵

Un'altra figura che ha svolto diversi ruoli all'interno delle produzioni di Jia Zhangke è Chow Keung, membro del primo *team* creativo del cineasta, insieme a Yu Lik-wai e Li Kit-ming. Nato nel 1966, ha studiato antropologia, sociologia e media a Hong Kong e, successivamente, a New York.¹⁹⁶ Ha lavorato all'Hong Kong Art Center e alla Hong Kong Film Critics Society prima di dedicarsi al mondo del cinema. Nel 1999 inizia la sua carriera montando *Love will tear us part* di Yu, passando quindi a lavorare per Jia Zhangke.¹⁹⁷ Per lui monta *Unknown Pleasures*, per poi passare nel ruolo di produttore o produttore esecutivo nei film del regista fino al 2008, compreso *24 City*. Assieme a Jia e Yu fonda la Xstream Pictures.

Osservando il cambiamento dei montatori nelle produzioni del regista, si possono trovare due momenti di svolta. Il primo è il 2004, anno in cui ha ricevuto l'approvazione del governo. Ha iniziato ad avere un montatore di fiducia, prima Kong Jinlei e poi Laclau. Precedentemente, nella fase della *Hometown trilogy*, usava cambiare montatore ad ogni film. Nel 2013, con l'inizio della *Trilogia della Memoria*, è iniziata la francesizzazione dei finanziamenti a Jia, e di conseguenza anche della sua *troupe*.

1.4.3 I produttori e gli studi di produzione

Nell'ambito dei produttori si trova una situazione decisamente più intricata: se ne contano almeno una ventina nella filmografia di Jia Zhangke. Due di questi però valgono la pena di essere citati.

La prima è Li Kit Ming [Fig. 7], di Hong Kong, produttrice di tutti i film della *Hometown Trilogy* e dei primi due film di Yu Lik-wai. Formata a Parigi, fonda il suo studio di produzione, la Hu Tong Communication, nel 1996. È stata la produttrice di Jia nel periodo in cui era senza l'autorizzazione del governo. Da quando il regista è entrato nel sistema statale, lei ha smesso di produrlo. Li, poco dopo, ha abbandonato la carriera

¹⁹⁵ Biografia presa dal *pressbook* di *I wish I knew* distribuito per la 63ª edizione del Festival del cinema di Cannes.

¹⁹⁶ Cfr. Jia Zhangke, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pg. 225.

¹⁹⁷ Biografia presa dal *pressbook* citato di *I wish I knew*

cinematografica. La Hu Tong Communication non ha prodotto altri film al di fuori di quelli di Jia e Yu, a parte uno del regista di Hong Kong, Yang Heng, numerosi anni dopo la rottura con l'autore cinese. Non si trovano molte altre informazioni su di lei.¹⁹⁸ Come afferma Michael Berry, la rapida ascesa di Jia nei primi anni della sua carriera è senza dubbio in gran parte dovuto all'esperienza internazionale del gruppo di Hong Kong (ossia, Li, Yu e Chow Keung).¹⁹⁹ A Li Kit-Ming e alla sua Hu Tong Communication si deve quindi il successo dell'esordiente Jia Zhangke.

Il secondo è Shozo Ichiyama [Fig. 8], il già citato produttore giapponese fondatore della T-Mark e affiliato con l'Office Kitano. Inizia la sua carriera producendo *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobo ni tsuki* / Attenzione, questo uomo è estremamente violento, Takeshi Kitano 1989) di Kitano, andando poi a lavorare in altre diciotto pellicole nel corso degli anni. Per Jia Zhangke produce quasi tutti i suoi film a partire da *Platform* (gli unici che non produce sono *Still Life* e i tre documentari). Jia descrive così la sua decisione di scegliere Shozo come suo produttore per *Platform*:

A main factor in my decision to work with Shozo was the fact that he had produced Hao Hsiao-hsien's *Goodbye South, Goodbye* and *Flowers of Shanghai*. Hou Hsiao-hsien is a director I have greatly admired for many years, so I felt that based on Shozo's relationship with Hou, we should be able to understand each other artistically.²⁰⁰

Con la sua T-Mark produce solamente quattro film, dal 2000 al 2001, di cui due sono *Platform* e *Unknown Pleasures*. Gli altri due film sono stati realizzati da autori iraniani: *Delbaran* (Abolfazl Jalili 2001), lungometraggio sui rifugiati afgani in Iran, e *Lavagne* (*Takhté siab*, Samira Makhmalbaf 2000), prodotto in collaborazione con RAI Cinema e con soggetto una insegnante itinerante curda. Successivamente si sposta a lavorare con il più grande e noto Office Kitano (produttore di ben settanta pellicole), ma

¹⁹⁸ In internet si può trovare solo il suo profilo su LinkedIn.

¹⁹⁹ MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's 'Hometown trilogy*, *Op. cit.*, pg. 23

²⁰⁰ "Un fattore primario per cui abbiamo deciso di lavorare con Shozo è stato il fatto che egli ha prodotto *Goodbye South, Goodbye* e *Flowers of Shanghai* di Hou Hsiao-hsien. Quest'ultimo è un regista che ho ammirato profondamente per molti anni e quindi, considerata la relazione tra Shozo e Hou, ho sentito che saremmo stati in grado di capirci artisticamente". I film citati da Jia Zhangke sono *Arrivederci Sud, arrivederci* (*Nan guo zai jan, nan guo*, Hou Hsiao-hsien 1996) e *I Fiori di Shanghai* (*Hai shang hua*, Hou Hsiao-hsien 1998). Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, *Op. Cit.*, pg. 196.

dalla scelta delle produzioni con la T-Mark si possono osservare il gusto e gli interessi di Shozo. Essi sono rivolti verso Cina e Iran, due grandi Paesi con un governo oppressivo e una forte censura contro gli artisti. I temi dei film possono essere accomunati dalla vicinanza dei soggetti, ossia la raffigurazione di personaggi ai margini della società, raccontati nel loro ambiente quotidiano: poveri, rifugiati, ragazzi disillusi e senza un futuro, vagabondi.

Un altro studio di produzione rilevante è il gigantesco Shanghai Film Group Corporation, con presidente Ren Zhonglun. Questo studio statale che ha finanziato e prodotto i film di Jia da quando nel 2004 è entrato ufficialmente nel sistema cinese. Questa grande corporazione statale fondata nel 2001 è la seconda in Cina nel campo dell'intrattenimento e fa parte dello Shanghai Media & Entertainment Group. Un secondo nome è il francese Nathanaël Karmitz della MK2, il quale ha lavorato con il regista dal 2008. Figlio di Marin Karmitz, fondatore della MK2, nel 2005 succede al padre come presidente dello studio di produzione. La sua carriera inizia nel 1994, venendo accreditato in più di trenta produzioni. Oltre a quelli di Jia, ha prodotto film di Xavier Dolan, Walter Salles, Abbas Kiarostami, Abdellatif Kechiche, Olivier Assayas, Pawel Pawlikowski e di molti altri cineasti. Il suo gusto è rivolto quindi ad autori sofisticati, francesi e internazionali, dal grande talento cinematografico e riconosciuto dai maggiori festival internazionali.

Infine, altri studi ricorrenti sono Arte France Cinéma e il Beijing Runjing Investment. Essi hanno finanziato i più recenti lungometraggi del regista. Il primo, filiale del noto gruppo Arte France, ha come presidentessa Véronique Cayla, succeduta nel 2011 a Jérôme Clément. Dall'anno della sua fondazione ha prodotto e co-prodotto migliaia di opere, sia francesi che internazionali. Il Beijing Runjing Investment è invece un gruppo decisamente recente e che finora ha prodotto solamente due film, entrambi di Jia Zhangke: *Al di là delle Montagne* e *I Figli del Fiume Giallo*.

In conclusione, si possono ancora osservare le tre fasi che avevo notato con la successione dei montatori. La prima è quella della *Hometown Trilogy*, dove Jia era finanziato da studi principalmente di Hong Kong e del Giappone. Dal 2004 si sono inseriti i grandi gruppi cinesi di Shanghai e Pechino. Infine, dal 2008 anche gli studi francesi come la MK2 e Arte France Cinéma hanno prodotto le opere di Jia Zhangke. Al momento i film del regista sono il risultato di coproduzioni tra Giappone, Cina e Francia.

1.4.4 La Xstream Pictures

Una parentesi va dedicata alla Xstream Pictures fondata nel 2003 da Jia Zhangke, Yu Lik-wai e Chow Keung. Ha avuto tre sedi: per brevissimo tempo in Giappone, poi si è spostata ad Hong Kong ed infine nella Cina continentale, a Pechino, intorno al 2013.²⁰¹ Il primo film che ha prodotto è stato *The World*, per poi andare a finanziare più di venti film nel corso di quindici anni. Di questi, tutti i film di Jia Zhangke dal 2004, alcuni film di Yu Lik-wai e infine tutti i film del Wings Project promosso da Jia.²⁰²

Il Wings Project è un progetto nato nel 2010 per promuovere giovani registi e per aiutarli nella loro crescita artistica e professionale. Oltre ad esserne produttore, Jia finanzia i film selezionati. Il progetto ha soddisfatto la sua intenzione originale dall'inaugurazione, infatti tutti i film presentati hanno avuto buoni risultati a livello internazionale. Tra questi, tre sono opera prime. Alcuni film da menzionare sono *Hello! Shu xian sheng*, primo film prodotto e che ha partecipato al Locarno Festival, il già citato *Fidai* che ha partecipato al TIFF e *La vita dopo la vita (Zhi fan ye mao / Life After Life, Zhang Hanyi 2016)* che ha partecipato al Festival internazionale del cinema di Berlino.²⁰³

1.4.5 I compositori

Le musiche dei film di Jia Zhangke sono state prevalentemente composte da Lim Giong (Lin Qiang in cinese mandarino). Nato nel 1964 a Changhua, Taiwan, è un musicista e DJ di musica elettronica sperimentale, nonché produttore musicale e attore [Fig. 9]. Inizia la sua carriera nel 1990 con l'album *Marching Forward*, inizialmente del genere pop del "New Taiwanese Song". Il primo film di cui realizza la colonna sonora è *Dust of Angels (Siau lian e, an lab! / Giovane ragazzo, ahn la!, Hou Hsiao-hsien 1992)* del celebre regista Hou Hsiao-hsien. Lim comporrà per diversi suoi film, tra i quali *Millennium Mambo (Qian xi man bo, Hou Hsiao-hsien 2001)*. In totale pubblica nove album musicali e compone la colonna sonora di più di cinquanta film nel corso della sua carriera. Per Jia Zhangke compone la musica di tutti i film (anche dei documentari) post 2004, tranne *Al di là delle Montagne*.²⁰⁴ Interessante è notare che *Insects Awaken* 林強,

²⁰¹ Il fatto che ci abbia messo dieci anni per avere una sede ufficiale a Pechino, spostandosi sempre più vicino alla Cina continentale, è probabilmente dovuto alla censura del governo e alla sua burocrazia, e soprattutto al passato poco "legale" di Jia Zhangke.

²⁰² Biografia dal *Pressbook* di *24 City* distribuito dal Festival di Cannes

²⁰³ Biografia dal *Pressbook* di *La vita dopo la vita*, distribuito dal Festival internazionale del cinema di Berlino.

²⁰⁴ Biografia presa dal *pressbook* citato di *I wish I knew*

l'ultimo album pubblicato da Lim nel 2005, è stato prodotto dall'etichetta francese MK2 Music, dello stesso studio che pochi anni dopo ha prodotto i film di Jia. Sempre nel 2005 Lim ha eseguito un concerto per un evento del Festival di Cannes. Il cineasta, nel *pressbook* di *The World*, afferma di Lim Giong:

The original music of *The World* was composed by Taiwanese musician Giong Lim. [...] In my previous films, I never used long pieces of music, but for *The World*, I thought of Giong Lim's electronic music. The artifice of World Park and the film's ever-present solitude and silent nights seemed to be calling out for musical back-up. The important stage shows are also accompanied by Giong Lim's music. These luxurious, but sad, dance numbers signify the real emptiness of the lives of Tao and her friends. Life's heaviness fades when confronted by the silky lightness of dance and music.²⁰⁵

Un ulteriore contributo proviene dal giapponese Yoshihiro Hanno, il quale ha realizzato la colonna sonora di *Platform*,²⁰⁶ *24 City* e *Al di là delle Montagne*. Musicista elettronico, anche lui inizia la carriera nel cinema lavorando per Hou Hsiao-Hsien, infatti, sia in *Millenium Mambo* che in *24 City* collabora con Lim Giong. Apprezzato particolarmente in Europa, dal 2000 ha spostato la sua residenza a Parigi.²⁰⁷

Il fatto che Jia abbia avuto quasi esclusivamente lo stesso musicista per la realizzazione delle colonne sonore dei suoi film, fa supporre che la poetica e gli interessi artistici del regista e di Lim siano convergenti, e che i due abbiano un forte legame professionale.

La dimensione sonora e musicale è estremamente importante all'interno del testo filmico delle opere di Jia Zhangke. Lui stesso afferma quanto ama la musica e ammette che alla Beijing Film Academy ha scritto una tesi sulla relazione tra musica e narrativa

²⁰⁵ "La musica originale di *The World* è stata composta dal musicista taiwanese Giong Lim. [...] Nei miei film precedenti non ho mai usato lunghe tracce musicali, ma per *The World* ho pensato alla musica elettronica di Giong Lim. L'artificialità del World Park e la solitudine e le notti silenziose perennemente presenti nel film sembrava che stessero richiamando a quel tipo di musica. Le importanti performance sono ugualmente accompagnate dalla musica di Lim Giong. Quelle lussuose danze, ma allo stesso tristi, significano il vuoto nelle vite di Tao e dei suoi amici. La pesantezza della vita si affievolisce di fronte alla leggerezza serica della danza e della musica". Dal *pressbook* di *The World*.

²⁰⁶ Yoshihiro Hanno per *Platform* ha composto una colonna sonora di quaranta minuti. Ma di quella composizione, Jia ne ha usato solo un motivo di quindici secondi, il quale compare tre volte nel film. Michael Berry, *Jia Zhangke's 'Hometown trilogy, Op. cit.*, pg. 143, nota 60.

²⁰⁷ Biografia dal sito del musicista: <<http://www.yoshihirohanno.com>> (Ultima consultazione: 22/05/2019).

nel cinema.²⁰⁸ Spesso utilizza spezzoni di conversazioni o di trasmissioni radiofoniche e televisive come messaggio implicito allo spettatore. Un esempio è *Xiao Shan Torna a Casa*, dove nei titoli di testa inserisce una donna che parla in un dialetto non identificato, omettendo i sottotitoli. Questa esperienza è alienante sia per il pubblico cinese che per quello straniero. All'interno della pellicola compare anche il regista stesso che pronuncia un monologo nel suo dialetto nativo dello Shanxi. Ciò che fa Jia, ricorda per certi versi il tipo d'innovazione che Hou Hsiao-Hsien fece con i dialetti di Taiwan nei suoi film. Identificandosi con una minoranza culturale nella sua nazione, in realtà Jia parla alla maggioranza dei cinesi, soprattutto coloro che vivono nelle aree rurali, e parlano e si esprimono nei propri dialetti locali.²⁰⁹

Le canzoni popolari della cultura cinese assumono molteplici significati nei suoi film, nello stesso modo in cui egli si ispira a diverse opere cinematografiche popolari. Si possono considerare come “*time marker*” in relazione al suo approccio documentaristico, quindi come espedienti filmici per introdurre ed inserire lo spettatore all'interno di un contesto storico definito. Questa relazione tra la memoria personale dell'autore e le musiche utilizzate nei suoi film ricorda molto lo stile del regista cantonese Wong Kar-wai. Ad esempio, sia in *Platform* sia in *In the Mood for Love*, peraltro realizzati nello stesso anno, si ritrovano musiche che sono rimaste impresse nell'infanzia degli autori, per poi essere riproposte nelle loro pellicole ambientate in quegli anni, per preservarne la memoria culturale. Jia Zhangke, intervistato da Michael Berry, afferma a riguardo:

This (la forza trasformatrice della musica, NdT.) is especially evident in *Platform* where I tried to consciously inject all the music that moved me over the years into the film. So there is a historicity immediately built into the narrative through music.²¹⁰

²⁰⁸ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 189.

²⁰⁹ Per una penetrante discussione sulle tensioni in gioco tra diegesi e mimesi nella colonna sonora e nei dialetti all'interno dei film di Jia, consiglio: JIN LIN, *The Rhetoric of Local Languages as the Marginal: Chinese Underground and Independent Films by Jia Zhangke and Others*, “Modern Chinese Literature and Culture”, Vol. 18, n.2, Autunno 2006, pp. 163-205.

²¹⁰ “La forza traformatrice della musica è particolarmente evidente in *Platform*, dove ho provato a iniettare nel film tutta la musica che mi aveva emozionato in quegli anni. Quindi, attraverso la musica, si costruisce immediatamente una dimensione storica all'interno della narrativa”. Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 190.

Un altro espediente per l'utilizzo della musica popolare è quello del provocare alienazione nello spettatore. Un esempio è *Xiao Wu*, dove utilizza la colonna sonora di un film popolare cinese, *The Killer (Die xue shuang xiong*, John Woo 1989), per rendere ancora più surreale una sequenza.

Spesso, le canzoni utilizzate dal regista hanno una funzione di dispositivo narrativo e risultano vere e proprie chiavi di lettura per interpretare determinate sequenze. Lin Xudong, in una conferenza all'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino, filmata in *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*, afferma ironicamente introducendo Jia "One characteristic [of *Xiao Wu*] is the use of pop music as a narrative element. One of my friends concluded that Jia's films resembled Indian cinema".²¹¹ Nonostante l'ironia, non solo Lin sottolinea l'importanza della musica nei lavori del cineasta, ma introduce anche un collegamento da non sottovalutare a prescindere, considerata la grande influenza del cinema indiano nella Cina degli anni Ottanta.

In una intervista con Stephen Teo, il regista stesso dichiara riguardo la dimensione sonora e la musica nelle sue opere:

I feel that sound should have its own structure in a film. The narrative has a structure, the imagery has a structure, and sound must have a structure. And when sound and imagery are integrated, that too has its structure. I used a lot of brain-work in designing the soundtracks of both *Xiao Wu* and *Platform*. The structure is something very imaginative and recollective. My own recollection of a time, an environment or a person starts from a tiny portion. Let me tell you that when I work on a screenplay, I can't write a synopsis. I must write the whole script from the first act to the last, and only after that can I give you a story outline. My films unfold from a small part of something - an expression, perhaps, of a person, or a piece of music that allows me to return to a particular time or mood. Music especially gives me a lot of inspiration, and that includes sound. For instance, if I wanted to go back to the '70s, all I do is to think of tweeters. This is what I remember from my childhood. Innumerable loudspeakers in any one locality. [...] And the voice would read some document or rather, broadcast a revolutionary song, or announce which new official has come to work. The dormitory would usually be at the back of the factory

²¹¹ Una caratteristica [di *Xiao Wu*] è l'uso della musica pop come elemento narrativo. Uno dei miei amici ha concluso che i film di Jia assomigliano al cinema indiano.

and when the workers hear the sounds of the tweeter, they would file out. These sounds bring me back to that era.²¹²

Mentre il direttore della fotografia Eric Gautier descrive in questo modo il regista Jia Zhangke: “Jia Zhang-ke is a director with a real sense of rhythm, like a musician”.²¹³ Senso del ritmo, montaggio e musica, queste sono alcune delle grandi qualità che distinguono i film di Jia e che l’hanno reso il regista di spicco della Sesta Generazione.

1.4.6 *Gli attori*

Ultimi, ma non meno importanti, sono gli attori, con molti dei quali Jia Zhangke ha stretto relazioni professionali e non decennali. Ad esempio, Jing Dong Liang, nato nel 1967 a Taiyuan, capitale dello Shanxi, compare nella *troupe* di Jia fin da *Xiao Wu* in qualità di direttore artistico. Successivamente lo si può vedere nelle produzioni del cineasta nel ruolo di direttore artistico, production designer e attore. Come attore, interpreta Chang Jun in *Platform*, l’ex fidanzato di Tao in *The World* e Liangzi in *Al di là delle Montagne*.

Un altro attore non professionista che ha avuto modo di collaborare spesso con Jia, è suo cugino Han Sanming [Fig. 10]. Nato nel 1971 in un villaggio vicino a Fenyang, nello Shanxi, inizia a lavorare come minatore di carbone ultimati gli studi nelle scuole medie. Inizialmente, partecipa nei film del cineasta in piccoli ruoli o in cameo

²¹² Penso che il suono dovrebbe avere una propria struttura all’interno di un film. La narrativa ha una struttura, le immagini hanno una struttura, anche il suono deve avere una struttura. E quando suono e immagini sono integrate, anche quello dovrebbe avere una struttura. Ho lavorato molto per costruire le colonne sonore in *Xiao Wu* e *Platform*. La struttura è qualcosa che ha decisamente bisogno di immaginare e ricordare. I miei ricordi di un tempo, un ambiente o una persona, iniziano da una piccola porzione. Lasciati dire che quando lavoro in una sceneggiatura, non riesco a scriverne la sinossi. Devo completarla dal primo all’ultimo atto per scriverne l’intreccio. I miei film si sviluppano da una piccola porzione di qualcosa; un’espressione di una persona, o una traccia musicale che mi permette di tornare a un particolare tempo o una particolare sensazione. Specialmente la musica mi dà un sacco di ispirazione e questo include il suono. Per esempio, se volessi tornare indietro negli anni Settanta, tutto quello di cui ho bisogno sarebbe di pensare ai tweeter. Questo è quello che mi ricordo della mia infanzia: numerosissimi altoparlanti in ogni posto. [...] E la voce avrebbe letto qualche documento, o trasmesso una canzone della rivoluzione, o annunciato quale nuovo ufficiale è arrivato a lavorare lì. I dormitori di solito erano posti dietro alle fabbriche e quando i lavoratori sentivano il suono dei tweeter, si mettevano in fila. Questi suoni mi rimandano indietro a quell’era”. Cfr. STEPHEN TEO, *Cinema with An Accent - Interview with Jia Zhangke, director of Platform*, *Op. Cit.*

²¹³ “Jia Zhangke è un regista con un vero senso del ritmo, come un musicista”. BRIGITTE BARBIER, *Le directeur de la photographie Eric Gautier*

interpretando sé stesso, ma nel 2006 il regista lo sceglie per interpretare il ruolo di protagonista in *Still Life*: un minatore omonimo in cerca della moglie e della figlia.²¹⁴ Continua poi a partecipare nei film di Jia in ruoli secondari o in camei, infatti l'attività di attore è solo una parentesi nella sua professione di minatore e finite le riprese è sempre ritornato nello Shanxi a lavorare. Recentemente ha iniziato a partecipare più intensamente nell'attività attoriale, interpretando sei film negli ultimi tre anni.

Un attore ricorrente nelle opere di Jia è sicuramente Wang Hongwei [Fig. 11]. Nato e cresciuto nella storica città di Anyang, nella provincia dello Henan, è stato compagno di università e di corso del regista. Qui sono iniziati i primi contatti professionali tra i due giovani artisti, che li hanno portati a realizzare *Xiao Shan torna a casa*. Jia Zhangke ne parla in questo modo:

[...] I really admire his work. One thing that initially attracted me to him was the plainness of his appearance; his face looks just like countless Chinese people.

[...] What really attracted me to him as an actor was his sensitivity and self-respect.²¹⁵

Wang ha lasciato un segno profondo nei primi film di Jia Zhangke, ossia quelli della *Hometown trilogy*, nella quale è protagonista di due film su tre (*Xiao Wu* e *Platform*). Nel terzo, *Unknown Pleasures*, interpreta Xiao Wu, lo stesso personaggio del primo film. Un tema ricorrente in queste opere è la dicotomia tra città e periferia, arretratezza e progresso, tradizione e modernità. Wang riesce a darne concretezza e sostanza riuscendo a interpretare le tenui emozioni di questi conflitti interiori. La sua performance come Xiao Wu, con la sua espressione beffarda e l'andatura singolare, è una delle più memorabili nel cinema cinese moderno. Una visione vivente del realismo idiosincratico ma altamente influente di Jia Zhangke. Per queste caratteristiche e per la convergenza dei personaggi da lui interpretati con il pensiero e la vita del regista, più di un critico ha considerato l'attore come l'*alter ego* filmico di Jia.²¹⁶ Un esempio può essere dato dalla prima figura che incontra Cui Mingliang, il personaggio interpretato da Wang

²¹⁴ Dal *pressbook* di *Still Life*, presentato dalla Lucky Red.

²¹⁵ "Ammiro profondamente il suo lavoro. Una cosa che fin dal principio mi ha attratto di lui è l'ordinarietà del suo aspetto: la sua faccia sembra quella di un qualsiasi generico cinese. [...] Quello che mi attrae profondamente di lui come attore è la sensibilità e il rispetto per sé stesso". Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, Op. Cit., pg. 196.

²¹⁶ Kevin Lee, *Jia Zhangke, Op. Cit.*

in *Platform*. È il cugino del personaggio, il quale si ritrova nella condizione di dover firmare un contratto come minatore, in una condizione lavorativa disumana. Tale situazione rimanda alla realtà lavorativa del cugino del regista, Han Sanming, il quale, si è osservato, ha lavorato per anni nelle stesse condizioni. Nel 2001, il professore australiano Stephen Teo ha chiesto direttamente al regista maggiori informazioni riguardo queste ipotesi, il quale ha affermato sorridendo: “I have to think about that. There's surely something of me in the characters of Xiao Wu or Cui Mingliang. I can't escape that. There's definitely something”.²¹⁷ Negli ultimi anni le presenze di Wang Hongwei nella produzione di Jia Zhangke sono state sempre più rare e meno importanti. L'ultima è un cameo nel film *Al di là delle Montagne* del 2015.

Ultima è Zhao Tao [Fig. 12]. Nata il 28 gennaio 1977 a Taiyuan, capitale dello Shanxi, si diploma presso il Dipartimento di Danza folcloristica dell'Istituto di Danza di Pechino nel 1998. Il suo aspetto e le sue grandi capacità tecniche le hanno valso numerosi premi. Dopo il diploma, è diventata insegnante di danza presso la Normal University di Shanxi. Il suo talento d'attrice è stato scoperto da Jia Zhang-Ke nel 1999 mentre faceva dei provini nella sua classe per *Platform*, divenendone la musa ispiratrice. I due stringono fin da subito un forte legame professionale che porterà Zhao Tao ad essere attrice (e spesso protagonista) di tutti i successivi lungometraggi e cortometraggi dell'autore. Questo legame si intensificherà anche nel piano affettivo portando i due a sposarsi nel 2012. Nel 2003, Zhao Tao ha ampliato i suoi studi con un Master in Dance Education presso l'Istituto di Danza di Pechino.²¹⁸ Nel 2011 è l'attrice protagonista del film di Andrea Segre, *Io sono Li* (Andrea Segre 2011). La sua performance (recita sia in cinese che in italiano) le varrà il David di Donatello alla Miglior Attrice, divenendo la prima attrice asiatica a vincere questo premio.²¹⁹ Curiosa una sua frase su Jia Zhangke: “Le persone dicono che se puoi lavorare per Jia Zhangke, puoi lavorare per chiunque”.²²⁰

²¹⁷ “Dovrei pensarci. Sicuramente c'è qualcosa che si ricollega a me nei personaggi di Xiao Wu o Cui Mingliang. Non posso evitarlo. Sicuramente c'è qualcosa”. Cfr. STEPHEN TEO, *Cinema with An Accent - Interview with Jia Zhangke, director of Platform*, *op. cit.*

²¹⁸ Dal *pressbook* di *Still Life*, presentato dalla Lucky Red.

²¹⁹ <www.iosonoli.com>

²²⁰ <<https://mubi.com/cast/zhao-tao>>



**Fig. 4: "Nelson" Yu
Lik-wai**



Fig. 5: Kong Jinlei



Fig. 6: Matthieu Laclau



Fig. 7: Li Kit Ming



Fig. 8: Shozo Ichiyama



Fig. 9: Lim Giong



Fig. 10: Han Sanming



**Fig. 11: Wang
Hongwei**



Fig. 12: Zhao Tao

CAPITOLO SECONDO

NATURA E NATURALITÀ

2.1 Introduzione all'ecocinema

2.1.1 Nascita e sviluppo degli studi di ecocinema cinese

Questa sezione si focalizza, all'interno della produzione cinematografica di Jia Zhangke, sul tema dell'ecocinema, un nuovo campo di ricerca sia degli studi critici sul cinema, sia di quelli sull'eco-criticismo. Negli ultimi anni gli accademici e gli studiosi si sono soffermati ad analizzare soprattutto l'ecocinema nelle produzioni americane, sia *mainstream* che d'autore, sia di finzione che documentaristiche, trascurando però la presenza di tematiche simili in altre aree del globo. Jia è sicuramente un autore da analizzare in questa prospettiva, poiché nei suoi film, compresi i cortometraggi, sono presenti numerosi spunti tematici volti a una riflessione di orientamento ecologico, spesso lasciati impliciti nel sottotesto e comunicati allo spettatore attraverso il piano estetico e formale dell'opera. Sono più rari i casi in cui il messaggio del regista si rivela in modo esplicito sul piano narrativo.

Suggerisco che la motivazione per cui il cineasta, specialmente negli ultimi anni, abbia abbracciato tematiche ecologiche si possa far risalire alla convergenza sempre più marcata tra critica sociale ed ecologica. Infatti, non risulta una sorpresa se un regista che sin dagli esordi ha sempre dato un volto e una voce agli "ultimi" della società, sia passato a denunciare situazioni per cui uno sfruttamento eccessivo delle risorse del pianeta e il progressivo avvelenamento di aria e risorse idriche, abbia portato tragiche conseguenze proprio a questi individui.

Prima di inoltrarmi in un rapido percorso riguardante la storia della critica di ecocinema degli ultimi due decenni, sia americana, sia cinese, voglio soffermarmi sulla

definizione del termine *ecocinema*. Nell'introduzione al suo volume, Sheldon Lu lo descrive in questo modo:

In the simplest terms, ecocinema is cinema with an ecological consciousness. It articulates the relationship of human beings to the physical environment, earth, nature, and animals from a biocentric, non-anthropocentric point of view. In the final analysis, ecocinema pertains to nothing less than life itself.²²¹

Similmente ad “ecocinema”, esistono diversi altri termini utilizzati per descrivere questa stessa tipologia di film, come ad esempio “*eco-film*”, “*film vert*”, “*green movie*” o “*green screen*”.²²² Per David Ingram, un film, per ricadere in questa terminologia, indipendentemente da come è stato nominato dal critico, deve possedere “a conceptual content which more or less explicitly promotes ecological ideas, or, more generally, an ecological sensibility. This conceptual content is usually understood to enlighten viewers”.²²³

A differenza delle denominazioni precedenti, il termine *environmentalist film*, che può essere tradotto con “film ambientalista”, è un nome coniato dallo studioso David Ingram per descrivere quelle pellicole che prendono un problema ambientale e lo portano al centro della loro narrazione.²²⁴ In contrasto con i film di stampo ecocinematografico, gli *environmentalist films* possono essere associati a quella tendenza di Hollywood di prendere problematiche ambientali come premessa per esplorare tematiche antropocentriche.²²⁵ La studiosa Willoquet-Maricondi individua una profonda differenza tra ecocinema ed *environmental cinema*: mentre l'ecocinema si impegna a ispirare una coscienza ecologica, politica e personale, nello spettatore, portandolo a riflettere sulle

²²¹ “Nella sua forma più semplice, l'ecocinema è quel cinema con una coscienza ecologica. Va ad articolare la relazione tra gli esseri umani e l'ambiente, la terra, la natura e gli animali da un punto di vista biocentrico e non antropocentrico. ”. Cfr. SHELDON LU e JIAYAN MI, *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009, pg.2.

²²² Cfr. RUNLEI ZHAI, *Chinese eco-films and their pastoral myth*, *Open Access Dissertations*, [605](#), 2015, pg.3.

²²³ “[deve avere] un contenuto che promuove più o meno esplicitamente idee ecologiche e in generale una sensibilità ecologica. Questo contenuto concettuale è spesso inteso per illuminare gli spettatori”. Cfr. DAVID INGRAM, *The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism*, in STEPHEN RUST, SALMA MONANI e SEAN CUBITT (a cura di), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, 2013, pp. 43-61.

²²⁴ Cfr. DAVID INGRAM, *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, University of Exeter Press, Exeter, 2004, pg. VII.

²²⁵ *Ibid.*

scelte che potrebbe fare, a breve e lungo termine, come individuo o come società, localmente o globalmente, per migliorare le condizioni ambientali; il messaggio degli *environmentalist films* porta ad affermare nello spettatore l'etica antropocentrica.²²⁶ Uno degli esempi più popolari di *environmentalist film* è sicuramente *The Day After Tomorrow* - *L'alba del giorno dopo* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich 2004).

Nonostante ci siano state diverse imitazioni di *environmentalist films* prodotte dalla Cina, come osserva Runlei Zhai nella sua tesi, le opere di Jia Zhangke non rientrano in questa categoria, mentre condividono svariati elementi di ecocinema.

Da un punto di vista storico, gli studi di eco-criticismo hanno il loro inizio attorno agli anni Novanta, ma inizialmente erano applicati alla letteratura. È a Scott MacDonald che si deve la nascita degli studi sotto il termine di “ecocinema” con la pubblicazione nel 2004 dell'articolo *Toward an Eco-Cinema*, nella rivista accademica “Interdisciplinary Studies in Literature and Environment”, pubblicata dalla Oxford University Press.²²⁷ Usando “ecocinema” come parola chiave, MacDonald analizza cinque film o video prodotti tra il 1996 e il 2001. Nel testo, l'autore enfatizza come il lavoro fondamentale dell'ecocinema sia quello di riqualificare la percezione “as a way of offering an alternative to conventional media spectatorship”, oppure “as a way of providing something like a garden—an ‘Edenic’ respite from conventional consumerism—within the machine of modern life, as modern life is embodied by the apparatus of media”.²²⁸ Ispirati e incoraggiati dal testo di MacDonald, sempre più critici e autori hanno volto la loro attenzione verso questo *giardino*, e la denominazione “ecocinema” ha avuto sempre più importanza nel corso degli ultimi anni.

Riguardo la letteratura sull'ecocinema, segnalo cinque autori, che tra gli altri mi sembra utile citare per le loro ricerche legate al rapporto tra ambientalismo e il cinema americano. Nel 2000 David Ingram ha pubblicato il primo libro sul rapporto tra cinema *mainstream* hollywoodiano e l'ambientalismo, intitolato *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. In questo volume l'autore critica la tendenza di Hollywood di

²²⁶ Cfr. PAULA WILLOQUET-MARICONDI, *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2010, pp. 45-47.

²²⁷ Cfr. SCOTT MACDONALD, *Toward an Eco-Cinema* “Interdisciplinary Studies in Literature and Environment”, Estate 2004, Vol. 11, n. 2, pp. 107-132.

²²⁸ “Come un modo di offrire un'alternativa agli spettatori dei media tradizionali” o “come un modo di fornire qualcosa come un *giardino*, uno spazio Edenico di sollievo dal consumismo convenzionale, all'interno della *macchina* della vita moderna, intesa come quella incarnata nell'apparato dei media”. *Ibid.*

usare i temi e le paure riguardanti possibili catastrofi ambientali come ennesimo pretesto per costruire narrazioni antropocentriche.²²⁹

Nel 2005, Pat Brereton pubblica *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. A differenza di Ingram, Brereton ha una visione più ottimistica dell'industria di Hollywood, lodando registi come Steven Spielberg. Afferma che i loro film drammatizzano e sottolineano il valore insostituibile della natura, al fine di sensibilizzare gli spettatori. Aiutano, inoltre, a promuovere una metanarrativa ecologica, connettendo gli umani all'ambiente che li circonda.²³⁰

Nel 2009, Robin L. Murray e Joseph K. Heumann hanno pubblicato *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*, abbracciando un approccio neutrale nell'analisi dei film dell'industria cinematografica americana.²³¹

Infine, degni di nota sono i lavori Sean Cubitt e Noël Sturgeon per aver espanso il discorso ecocinematografico all'infuori del media filmico. Infatti, Cubitt non solo si occupa di Hollywood, nel suo *Ecomedia*, ma anche del medium televisivo.²³² Mentre Noël Sturgeon porta il discorso fino al media videoludico, analizzando anche videogiochi di guerra nel suo *Environmentalism in Popular Culture: Gender, Race, Sexuality, and the Politics of the Natural*.²³³

Come già accennato, gli studi di ecocinema si sono concentrati soprattutto nell'analizzare il cinema e i media americani, senza approfondire altre aree geografiche ugualmente importanti. Infatti, la letteratura sull'ecocinema cinese contiene solamente tre pubblicazioni rilevanti. La prima è il volume intitolato *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*, dei due studiosi cinesi (ma ricercatori negli Stati Uniti) Sheldon Lu e Jiayan Mi.²³⁴ Pubblicato nel 2009, il libro discute la coscienza ambientalista nel cinema cinese contemporaneo, focalizzandosi in quattro aree principali: idropolitica, eco-aestetica, spazio urbano e bioetica. Lavorando su più di venti film degli ultimi trent'anni, il volume compie un lavoro eccellente nel mappare l'interesse cinese per l'ecocinema.

²²⁹ Cfr. DAVID INGRAM, *Green Screen, Op. Cit.*

²³⁰ Cfr. PAT BRERETON, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, Intellect Books, Londra, 2005, pg. 13.

²³¹ Cfr. ROBIN L. MURRAY e JOSEPH K. HEUMANN. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*, NY: SUNY Press, Albany, 2009.

²³² SEAN CUBITT, *EcoMedia*, Editions Rodopi b.v., Amsterdam, 2005.

²³³ Cfr. NOËL STURGEON, *Environmentalism in popular culture: gender, race, sexuality, and the politics of the natural*, University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 2009.

²³⁴ Cfr. SHELDON LU e JIAYAN MI, *Chinese Ecocinema, Op. Cit.*

Ispirato dal lavoro di Lu, lo studioso finlandese Pietari Kääpä ha pubblicato nel 2012 una edizione intitolata *Ecocinemas of Transnational China* nella rivista "Interactions". Contiene quattro articoli e una recensione, mentre esplora le interazioni tra Cina, Hong Kong e Taiwan sul tema dell'ecocinema.²³⁵ Nel 2015 Runlei Zhai ha presentato una tesi di dottorato dal titolo *Chinese eco-films and their pastoral myth*. Runlei mette in relazione le influenze di Hollywood nei film cinesi a tema ambientalista. L'autrice si sofferma su come il cinema americano *mainstream* abbia dominato il mercato cinese sin dagli anni Novanta. L'inevitabile conseguenza è stata un'influenza diretta, attraverso l'imitazione dei *blockbuster* americani da parte dei grandi studi di produzione cinesi, e indiretta, attraverso la creazione nelle nuove generazioni di registi cinesi di un modello e un immaginario cinematografico hollywoodiano. La tesi riesce quindi a costruire un ponte tematico tra gli studi americani e cinesi di ecocinema.²³⁶

2.1.2 Motivi ecologici nell'ecocinema cinese

Nell'introduzione a *Chinese Ecocinema*, Sheldon Lu elenca le problematiche di carattere ambientale che hanno colpito la Cina negli ultimi anni: terremoti di elevata magnitudine, epidemie come la SARS o l'influenza aviaria, tempeste di sabbia e desertificazione, inquinamento di aria, acqua e suolo, inondazioni e siccità, deforestazione, urbanizzazione di territori naturali, incidenti nelle miniere di carbone.²³⁷ Molti di questi eventi sono stati trasposti nel linguaggio cinematografico a partire dagli anni Ottanta, nel momento in cui registi e produttori hanno compreso che filmare e mettere al centro della loro narrazione le crescenti paure dovute alle crisi ambientali poteva avere un valore sia economico, sia artistico.

Alcuni esempi sono *Aftershock* (*Tang shan da di zhen*, Feng Xiaogang 2010), il quale racconta il terremoto di Tangshan del 1976 che ha portato alla morte di circa ottocentomila persone,²³⁸ *Il Vecchio Pozzo* (*Lao jing*, Wu Tian-Ming 1987) che vede al centro della narrazione il tema della scarsità d'acqua, *Nuvole e Pioggia sopra Wu Shan*

²³⁵ PIETARI KÄÄPÄ e TOMMY GUSTAFSSON, *Ecocinemas of transnational China*, "Interactions: Studies in Communication & Culture", Vol. 2, n. 2, 14 Giugno 2012.

²³⁶ Cfr. RUNLEI ZHAI, *Chinese eco-films and their pastoral myth*, *Op. Cit.* Questa tesi è stata decisamente importante nella scrittura di questo sotto-capitolo e l'ho usata come modello per alcuni segmenti effettuando una traduzione dei passaggi più rilevanti. Consiglio quindi una lettura di questa tesi per un maggiore approfondimento sul tema dell'ecocinema cinese, assieme al libro citato di Sheldon Lu e Jiayan Mi.

²³⁷ Cfr. SHELDON LU e JIAYAN MI, *Chinese Ecocinema*, *Op. Cit.*, pg. 1.

²³⁸ Cfr. <<https://earthquake.usgs.gov/learn/facts.php>>.

(*Wu shan yun yu*, Zhang Ming 1996), il quale parla dell'edificazione della Diga delle Tre Gole. Altri film sono *Suzhou River* (*Suzhou He*, Lou Ye 2000), che narra l'inquinamento delle acque di Shanghai e *Blind Shaft* (*Mang jing*, Li Yang), il quale si sviluppa a partire dai frequenti incidenti in miniera.

Molti critici mettono in relazione la crescente consapevolezza ecologica condivisa da registi e critici all'interno del cinema cinese, con il crescente deterioramento ambientale, il quale ha raggiunto una scala senza precedenti dopo la campagna di modernizzazione e industrializzazione promossa dalla Cina.²³⁹

Allo stesso modo, Jia Zhangke affronta diverse problematiche ambientali nella sua filmografia. Già nel 2001, col cortometraggio *The Condition of Dogs*, il regista esplora lo sfruttamento e il maltrattamento dei cani nelle zone rurali della Cina. Girato in un mercato di cani clandestino a Datong, nello Shanxi, il film mostra la forza e il coraggio di un cucciolo che, con morsi e graffi, riesce a porre il muso fuori da un sacco in cui era stato intrappolato.²⁴⁰

In *The World*, il cineasta affronta il tema dell'urbanizzazione e dell'alienazione a Pechino all'alba del nuovo secolo, mentre *Still Life* e *Dong* sono girati attorno alle conseguenze della costruzione della Diga delle Tre Gole. Con la morte del padre per cancro ai polmoni, nel 2006, poco dopo la produzione di *Still Life*, il cineasta prende ancora più coscienza di quanto l'ambiente sia importante nella vita degli individui e di come la veloce modernizzazione della Cina abbia inquinato e avvelenato l'esistenza delle persone che la abitano. Inizia così una graduale ricerca ecocritica che lo porta nel 2007 a lavorare con la stilista Ma Ke nel documentario *Inutile*. La *fashion designer* ha sempre messo in primo piano le questioni ecologiche nella sua arte, andando a lavorare solo con indumenti e tessuti realizzati a mano.

Nel 2007 realizza il corto *Our Ten Years*, dove viene toccato il tema delle epidemie virali, mentre nel 2008 gira *Black Breakfast*, segmento della sezione "Environment" del

²³⁹ Cfr. RUNLEI ZHAI, *Chinese eco-films and their pastoral myth*, *Op. Cit.*, pp. 47-48.

²⁴⁰ Il cortometraggio si può vedere a questo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=crJKNO3h3kl&feature=share>> (Ultima consultazione: 08/05/2019). A mio avviso, nel corto c'è un parallelismo tra la situazione del cane intrappolato nel sacco e quella degli artisti e intellettuali cinesi intrappolati dalla censura del governo. Il modo in cui il cucciolo lotta per riuscire a mettere la testa fuori dal sacco, ricorda Jia Zhangke stesso e tutti i registi della Sesta Generazione. Forse era voluto, forse no, ma in questo corto è semplice passare da una riflessione sulla "condizione dei cani", ad una sulla condizione degli artisti in Cina. La stessa intuizione l'ha avuta Michael Berry: Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's Hometown trilogy*, *Op. cit.* pg.18.

lungometraggio antologico *Stories on Human Rights*, prodotto in onore dei sessant'anni dalla dichiarazione dei diritti umani.²⁴¹ Il corto è privo di una narrazione tradizionale e di qualunque tipo di dialogo. Il regista lascia all'estetica il compito di veicolare il proprio messaggio. In particolare, attraverso il paesaggio, in cui vengono dipinte le ciminiere delle fabbriche nello Shanxi, o la condizione degli uomini che abitano la regione.

Il film condivide numerose similitudini con il cortometraggio *Smog Journeys*, realizzato alcuni anni dopo e che può essere considerato un seguito spirituale. Essi condividono la struttura narrativa sperimentale e gli elementi estetici ed iconici. Ad esempio, è ricorrente l'immagine di un velo colorato che ricopre la testa degli abitanti dello Shanxi, l'immagine di due innamorati che si baciano mentre una centrale elettrica si staglia nello sfondo, la presenza di una statua buddista, e il dettaglio della mascherina protettiva, più volte rimarcato dai dettagli della MdP. È chiaro che il regista sia tornato sul lavoro di *Black Breakfast*, dopo alcuni anni, per realizzarne una versione perfezionata. Nel secondo film aggiunge Pechino, oltre allo Shanxi; e una colonna sonora, originale e composta da Lim Giong.

Ho osservato come in questi lavori, successivi alla morte del padre, ritornino sempre l'inquinamento atmosferico e il cancro ai polmoni che esso aiuta a manifestarsi. Allo stesso modo, in *Al di là delle Montagne*, sono affrontati l'avvelenamento polmonare subito dai lavoratori nelle miniere di carbone e i danni del capitalismo sulla natura. Infine, nel lungometraggio *Il Tocco del Peccato*, il regista abbandona l'antropocentrismo che aveva contraddistinto la critica sociale dei suoi film precedenti, e adotta il punto di vista dell'ecosistema. Jia Zhangke afferma a riguardo, in una intervista con Claire Hout:

Hout: It seems to me that this (the environmental concern, N.d.R.) is very different from your other films, which are human-centered, about individuals' personal experiences, their lives in the context of China's socio-political changes. I wonder if your worldview is shifting toward a post-humanist stance. Are you now more interested in depicting humans in their connection with other animals, and in their natural environment?

Jia: This is a recent change in my way of thinking, which has taken place only in the past few years. It stems from my own personal experience. I'm now considering humans in their physical environment and am concerned about ecology. I come from Shanxi Province, and Shanxi is rich in coal. There are a lot of factories producing electricity and

²⁴¹ Il corto può essere visto al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTPx3LTXqbE>> (Ultima consultazione: 08/05/2019).

other derivatives that are chemically engineered from coal. And that's seriously ruining the environment.²⁴²

Nell'introduzione di *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*, Sheldon Lu raggruppa sei tematiche principali in cui si possono inserire le opere cinesi di ecocinema: le vite di persone ordinarie influenzate dalla distruzione della natura e dalla degradazione ambientale nel processo di modernizzazione e industrializzazione, tema è affrontato da Jia Zhangke in *The World*, *Il Tocco del Peccato* e *Al di là delle Montagne*; gli effetti di una pianificazione urbana che comprende demolizioni di edifici e rilocalizzazioni nelle vite di persone comuni, tematica discussa in *The World* e *Still Life*; la vita e i problemi di persone con problemi o disabilità mentali; la relazione tra uomini e animali, preso in esame da Jia ne *Il Tocco del Peccato*, con un approccio mitologico; la proiezione e la descrizione di modelli di vita organici e comunali, distinti da quelli dei cittadini delle grandi metropoli; un ritorno a un pensiero e a una pratica olistica e religiosa.²⁴³

Una interessante chiave di lettura per analizzare queste opere si può riassumere nel termine di *mito pastorale*. Runlei Zhai analizza come il ruolo della natura nel mito pastorale cinese possa essere appreso attraverso tre diversi aspetti: filosofico, sociale e religioso.²⁴⁴ L'autrice osserva che dal momento dell'apertura cinese verso l'Occidente e la modernità, questo mito è stato progressivamente distrutto, affermando come i "Chinese filmmakers can and dare to face China's grave ecological realities and use their camera to

²⁴² "Hout: Mi sembra che questo (le problematiche ambientaliste nei suoi film recenti, N.d.R.) sia molto diverso dai tuoi altri film, i quali erano incentrati sugli esseri umani, parlavano delle esperienze personali degli individui, delle loro vite nel contesto dei cambiamenti sul piano sociopolitico della Cina. Mi chiedo se la tua visione del mondo sia passata a una posizione post-umanista. Ora sei maggiormente interessato nel rappresentare gli esseri umani e la loro connessione con gli altri animali, e nel loro ambiente naturale?

Jia: Questo è un cambiamento recente nel mio modo di pensare, il quale è avvenuto solamente pochi anni fa. Nasce dalla mia esperienza personale. Ora considero gli esseri umani nel loro ambiente e sono maggiormente preoccupato riguardo l'ecologia. Provengo dalla regione dello Shanxi, la quale è ricca di carbone. Ci sono moltissime fabbriche e centrali elettriche azionate a carbone. Questa sta seriamente rovinando l'ambiente della regione". Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pp. 14-15. È interessante come Jia saluta la Hout alla fine dell'intervista stessa, le sue ultime parole dimostrano quanto il regista sia preoccupato per l'inquinamento dell'aria in Cina: "I hope you come back to China often. Although the air is gettin worse", tradotto in "Spero che verrai ancora spesso in Cina. Anche se l'aria sta diventando sempre peggio". Cfr. *Ivi*, pg. 17.

²⁴³ Cfr. SHELDON LU e JIAYAN MI, *Chinese Ecocinema, Op. Cit.*, pg. 8.

²⁴⁴ Per una analisi approfondita invito a leggere RUNLEI ZHAI, *Chinese eco-films and their pastoral myth, Op. Cit.*, pp. 61-70.

record and reflect the pastoral disruption”.²⁴⁵ Nel capitolo successivo individua tre passi principali grazie ai quali i *filmmakers* possono ricreare e ristabilire il *mito pastorale*: riconoscendo le realtà sociali e culturali della Cina, stabilendo una connessione uomo-natura, e infine affermando l’unità natura-cultura.²⁴⁶ In conclusione, Runlei Zhai dichiara:

The sound and fury of China’s recent industrial, urbanizing, and market-driven economic development has led to a series of ecological, social, and cultural crises. People get addicted to the pursuit of personal fame and monetary gains. They gave up their pastoral ideal, ignored their historical and cultural tradition, and even denied their cultural identity.²⁴⁷

Gli effetti di questo processo sono presi in esame da Jia Zhangke nel film *Al di là delle Montagne*, successivo al lavoro di Runlei, dimostrando come la questione evidenziata dall’autrice sia ancora un nodo focale in Cina. Nel lungometraggio, Zhang Jinsheng è una controparte filmica delle persone descritte da Runlei: da giovane è completamente assuefatto dalla ricerca di un profitto personale (lo si vede lavorare persino poco prima del matrimonio); da adulto, ignora le sue tradizioni culturali e storiche (esterofilo e innamorato dell’America, chiama suo figlio “Dollar”); nell’ultimo arco narrativo, ambientato nel futuro, Jia ipotizza le conseguenze di questo processo di allontanamento dal *mito pastorale*, rivelando un individuo che inutilmente prova a riconnettersi, mentre si estranea dagli ideali che l’avevano guidato per tutta la vita.

A registi come Jia Zhangke tocca la ricostruzione del *mito pastorale*, inteso come un processo di ricostruzione di una cultura. Non quella incentrata sul denaro e sulla ricerca di un profitto personale, ma quella che riconosce la bellezza e la forza racchiusa nella natura, e che si armonizza in essa.

²⁴⁵ “I registi cinesi possono e hanno il coraggio di affrontare le gravi realtà ecologiche in Cina e di usare la loro Macchina da Presa per registrare e riflettere l’interruzione pastorale”. *Ivi*, pg. 71.

²⁴⁶ *Ivi*, pp. 71-132.

²⁴⁷ “Il frastuono del recente sviluppo industriale, urbano ed economico cinese ha portato a una serie di crisi sociali, culturali ed ecologiche. Le persone diventano assuefatte dalla ricerca di una fama personale o guadagni monetari. Abbandonano il loro ideale pastorale, ignorano le tradizioni culturali e storiche e persino negano la loro identità culturale”. *Ivi*, pg. 132.

2.2 La relazione tra Natura e Uomo nella produzione successiva alla *Hometown Trilogy*

2.2.1 Spazio, Soggetto e Riproduzione in *The World*

The World è ambientato nel World Park di Pechino, un parco che riproduce minuziosamente e in scala ridotta monumenti di tutto il mondo e in cui è presente anche una copia delle Torri Gemelli. “Le originali sono state bombardate l’11 Settembre, noi le abbiamo ancora”, commenta una guida nel film, osservandola [Fig. 13]. La pellicola medita sulle relazioni spesso ironiche e superficiali tra spazio, soggettività, cultura e identità in una Cina in piena industrializzazione. Dipinge le vite di coloro che lavorano come intrattenimento nel parco, prevalentemente poveri emigrati da zone rurali, in cerca di fortuna. Jared Rapfogel descrive in questo modo Jia Zhangke, in una introduzione ad una intervista proprio su *The World*:

In an era in which, many argue, China is destined to supplant the United States as the world's most significant economic force, Jia is perhaps the filmmaker most dedicated to exploring the human cost of this transformation, to portraying individuals caught up in the tidal waves of modernization and globalization which are affecting people's lives all over the globe, but perhaps nowhere so cataclysmically as in Asia.²⁴⁸

Il termine *World*, mondo, ha diversi livelli di significato all’interno del film: il più esplicito, è la netta separazione tra i mondi in cui vivono i membri dello *staff* e la clientela del World Park. È emblematica la conversazione tra la ballerina Zhao Tao, interpretata dall’attrice omonima, e un operaio che osserva il cielo: “Chi vola in quegli aerei?”, “Chissà... Io non conosco nessuno che sia mai stato in un aereo”.

Scendendo in profondità, il film può essere interpretato come una allegoria del mondo *reale*, il quale risulta essere inaccessibile a chi abita il parco. È un’ammaliante

²⁴⁸ “In un’era, secondo molti, in cui la Cina è destinata a soppiantare gli Stati Uniti come maggiore forza economica del mondo, forse Jia è il regista più interessato a esplorare il costo umano di questa trasformazione, a mostrare gli individui investiti dall’uragano della modernizzazione e della globalizzazione che sta colpendo le vite di persone in tutto il mondo, ma forse da nessuna parte così come in Asia”. Cfr. JARED RAPFOGEL, *Still Lives in Times of Change*, *Op. Cit.*

prigione per i suoi abitanti, in cui ogni atto è ripetuto uguale, ogni giorno, e la speranza di andarsene è solo un'illusione. Questo è *il mondo della Cina reale*, rivelato dal regista agli spettatori.

Anche la parola “luogo” è privata del suo significato in *The World*: non è più legata ad alcun suolo, ma assume un significato più astratto, simbolico e virtuale.²⁴⁹ Nel film il senso sostanziale della parola viene trivializzato, venendo soppiantato dalla parola multidimensionale “spazio”, slegata da limiti fisici e temporali, nel momento in cui questi limiti perdono significato e si dissipano all'interno di *The World*. Lo “spazio reale” diventa palcoscenico o contenitore. Entrambe le declinazioni sono rappresentate dal parco, il quale è sia contenitore di quegli immigrati provenienti dalle zone rurali in cerca di lavoro e, al contempo, palcoscenico per i visitatori.

Chi lavora nel parco plasma ed è plasmato dallo *spazio*, provando al contempo un doppio dislocamento: coloro che sono emigrati a Pechino dalla campagna, non si sono ritrovati circondati da un ambiente urbano, ma da un finto e inaccessibile microambiente globale, mentre il locale è stato completamente svuotato. È ironico e crudele a questo punto lo slogan del parco, se letto come riferito alle loro vite: “Vedi il mondo senza lasciare Beijing!”.

Interessanti le affermazioni di Jia Zhangke a riguardo. Il cineasta propone un parallelismo tra il mondo virtuale del parco e quello di internet:

The World is virtual, imaginary. Completely utopian. In a way, these parks are like the internet, they offer us another living space. We cross borders, we freely travel from one country to another without constraints. Except that the apparent openness of this park or the world reveals, by contrast, even more our feelings of solitude.²⁵⁰

²⁴⁹ Cfr. JING NIE, *A City of Disappearance: Trauma, Displacement, and Spectral Cityscape in Contemporary Chinese Cinema*, in SHELDON LU e JIAYAN MI *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 195-213. Il saggio parla del concetto di “spazio” e spazialità in quattro film diversi, tra i quali *The World*. Significative le pagine dedicate al film di Jia Zhangke.

²⁵⁰ “*The World* è virtuale, immaginario. Completamente utopico. In un certo senso, questi parchi sono come l'internet: ci offrono uno spazio vitale alternativo. Attraversiamo confini, viaggiamo liberamente da una nazione all'altra senza alcun vincolo. Ma a parte questo, l'apparente apertura del parco (e del mondo) rivela ancora di più, per contrasto, le nostre sensazioni di solitudine.” Il testo originale è preso dai sottotitoli in inglese del documentario *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*.

Questa discrepanza tra *spazio* e *soggetto* è evidente nella sequenza iniziale dove la Macchina da Presa segue Zhao Tao vagare tra gli squallidi e affollati dormitori delle *showgirls* in costume per una performance. Nell'inquadratura successiva, introdotta ad opera di un rapido taglio di montaggio, assistiamo all'affascinante e incantevole performance di queste ragazze, per poi, nell'immagine seguente, osservare il loro *spazio* in cui vivono, calmo e monotono. Il contrasto tra questi ambienti rivela la natura temporale e mercificata dei loro corpi.

Il tema della riproduzione, presente nel film in forme più o meno esplicite, dalle repliche dei monumenti del World Park al lavoro di Qun come produttrice di vestiario contraffatto, risulta essere un eco di ciò che hanno portato in Cina la modernità e l'apertura all'Occidente. L'esterofilia esplosa nel corso degli anni Novanta ha portato i cinesi ad imitare il gusto estetico europeo. Lo si può osservare nel campo dell'architettura, dove in quegli anni è diventata sempre più frequente la realizzazione di edifici copiati da versioni europee. Un esempio è il Château Maisons-Laffitte di Zhang Yuchen, poco fuori Pechino, replica dell'omonimo palazzo francese. Ancora oggi non è rara la presenza di interi villaggi-copie di città inglesi, italiane, francesi, o tedesche. Inoltre, architetti del vecchio continente hanno firmato i più importanti monumenti e grattacieli di Pechino e Shanghai, portando in Cina quella che è l'estetica del presente e del passato europeo.

Questo tentativo di costruirsi un'identità appropriandosi di quella altrui è indicativo di tutto ciò che è andato perduto nel corso di questo veloce e disperato processo di modernizzazione. E Jia Zhangke non manca di evidenziarlo in *The World* (e nei suoi lungometraggi più recenti).

La riproduzione riecheggia anche nel concetto di cultura, la quale passa attraverso il filtro economico della globalizzazione o che è stata generata da quel filtro. A differenza di quella locale, la cultura globale non porta con sé marchi temporali e geografici e non è rimpiazzabile e univoca. È una cultura commerciale e commercializzata. La sua riproduzione di massa la fa deprivare di ogni forma di temporalità e spazialità.²⁵¹ Inoltre, come sottolinea Konrad Ng, il film suggerisce che i resti della società tradizionale cinese sono andati perduti.²⁵²

Questa modernizzazione ha anche costretto masse di poveri provenienti dalle aree rurali a emigrare verso le grandi metropoli in cerca di lavoro, spesso finendo per essere

²⁵¹ *Ivi*, pg 209.

²⁵² Cfr. KONRAD NG, *Stories as Social Critique*, *Op. Cit.*

sfruttati in condizioni disumane o per essere sottopagati. Come afferma uno dei manager in *The World*, “se c'è qualcosa che non manca, in Cina, sono le persone”. Riguardo alla forte inegualità economica presente nel Paese, Jia osserva in una intervista:

Chinese people feel inequality very strongly in their daily lives. They know all about inequality, it's no secret, everybody is aware of it. At the present time, the strongest source of discontent in China is this split (fenhua) between the rich and the poor.²⁵³

Proprio il World Park esprime inequivocabilmente il desiderio della Cina di essere globale, globalizzando e monumentalizzando il proprio *spazio* locale, anche se il processo risulta in una perdita culturale e umana. Come Sheldon Lu evidenzia, il “World Park is a monument to China's imaginary integration into the world at large, but the characters from Shanxi province are not part of this brave new world. They are vagrant people at the margins of China's modernization”.²⁵⁴

Jerome Silbergeld, in un suo saggio, nota come l'ecologia del mondo del lavoro è inseparabile dall'ecologia naturale.²⁵⁵ E l'ecologia del mondo del lavoro, raffigurata da Jia nel microcosmo di *The World*, si può allargare fino ad essere metafora della drastica situazione cinese. I danni della modernizzazione, dell'industrializzazione e del capitalismo sull'ecologia, nel suo senso più ampio, è un tema ricorrente nella produzione di Jia Zhangke. In *The World* lo si può osservare nella profonda linea di demarcazione tra i lavoratori poveri del parco e i visitatori benestanti. In *Still Life* è evidente nella sequenza in cui il ricco uomo di stato si vanta del prezzo della costruzione di un ponte e del suo potere di accendervi l'illuminazione tramite una chiamata. Ne *Il Tocco del Peccato*, la critica di Jia è esplicita in tutto il primo segmento in cui un singolo individuo lotta contro un gruppo di potenti uomini corrotti per il benessere della sua comunità. In *Al di là delle Montagne*, i momenti in cui Zhang Jinsheng, giovane *businessman*, fa saltare in aria il ghiaccio presente nel fiume del suo villaggio per il suo divertimento personale, possono

²⁵³ Cfr. PATRICIA R.S. BATTO, *The World of Jia Zhangke, Op. Cit.*

²⁵⁴ “Il World Park è un monumento all'immaginario cinese dell'integrazione dentro il mondo nel suo insieme, ma i personaggi provenienti dallo Shanxi non sono parte di questo nuovo mondo. Loro sono vagabondi ai margini della modernizzazione della Cina”. Cfr. SHELDON LU, *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007, pg. 153.

²⁵⁵ SILBERGELD JEROME, *Façades: The New Beijing and the Unsettled Ecology of Jia Zhangke's The World*, in *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di LU SHELDON e MI JIAYAN) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 113-127.

essere interpretati come il potere della classe dirigente, rappresentata da Zhang, di poter distruggere o cambiare a proprio volere i processi della Natura.²⁵⁶

2.2.2 *Still Life: inondazione, demolizione, rilocalizzazione*

In *Still Life*, la natura e la cultura sono contemporaneamente minacciate e distrutte. Secondo Jiayan Mi, “[three] words in Chinese—*yan* 淹 (inundation), *chai* 拆 (demolition), and *qian* 迁 (relocation)—can be configured as heightened signifiers to articulate the ecocidal condition revealed by [*Still Life*]”.²⁵⁷ Mentre Runlei Zhai, in *Chinese eco-films and their pastoral myth*, osserva come queste tre parole non solo si articolano verso un significato di distruzione della natura, ma rimandano anche ad una situazione di annullamento culturale. Jia Zhangke raffigura il tema dello *yan*, inondazione, nel momento in cui a inizio della narrazione, sulla riva di un Fiume Azzurro, viene rivelato a Sanming come la casa di sua moglie, che non vede da sedici anni e che ora sta cercando, è stata sommersa dall’acqua anni addietro. Sanming chiede quindi il perché di questo innalzamento del livello dell’acqua e un ragazzo gli risponde: “La vecchia Fengjie è stata inondata tempo fa. Non hai visto i notiziari? Conosci il progetto della Diga delle Tre Gole?”.

La perdita di Fengjie, sia fisica che culturale, è immediatamente collegata alla Diga delle Tre Gole e alle conseguenze di un tale progetto. Nel momento in cui Sanming abbandona il giovane ragazzo, la Mdp si sofferma sul paesaggio, e con una lenta e silenziosa panoramica regala allo spettatore una visione del fiume nella sua interezza: la vecchia Fengjie non esiste più [Fig. 14]. Più di una volta il segnale “livello dell’acqua 156.5 metri” viene inquadrato dal regista, a sottolineare che anche quello che i resti ancora visibili della città osservati da Sanming, e dallo spettatore, saranno presto sommersi dal fiume.

Attraverso gli occhi di Han Sanming, il regista mostra come i residenti locali di Fengjie siano stato strappati dalle loro radici culturali e tradizionali per diventare

²⁵⁶ JAMES ROBERT DOUGLAS, *Journeying Westward: Jia Zhang-Ke's Mountains May Depart*, “Metro: Media & Education Magazine”, Estate 2016, n. 187, pp. 82-85.

²⁵⁷ “[tre] parole in cinese possono essere colte come significanti per articolare le condizioni di *ecodistruzione* rivelate in *Still Life*. *yan* 淹 (inondazione), *chai* 拆 (demolizione), and *qian* 迁 (rilocalizzazione)”. Cfr. JIAYAN MI, *Framing Ambient Unheimlich: Ecogeddon, Ecological Unconscious, and Water Pathology in New Chinese Cinema*, in *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di SHELDON LU e JIAYAN MI), Hong Kong University Press, Hong Kong 2009, pg. 24.

desensibilizzati alla questione ambientale delle Tre Gole. Jia afferma che è stato un viaggio alle Tre Gole a dargli l'illuminazione per la realizzazione di *Still Life*:

进入到那个地区【三峡】的时候，我觉得一下子有心里潮湿的感觉。站在街道上
看那个码头，奉节是一个风云际会、船来船往的地方，各种各样的人在那儿交汇，忙
忙碌碌，依然可以看出中国人那么辛苦，那时候就有拍电影的欲望。²⁵⁸

Chai, demolizione, ha un uguale potere distruttivo. Il carattere 拆, all'interno di un cerchio, appare frequentemente nel film dipinto nei muri o nelle porte degli edifici [Fig. 15]. Il significato è chiaro: gli edifici con quel simbolo sono prossimi alla demolizione. Attraverso Sanming, il quale lavora esso stesso come demolitore, Jia Zhangke raffigura l'*hic et nunc* della città prossima a scomparire, prevalente composta da rovine e macerie. La distruzione è sia fisica che mentale. Infatti, non si riferisce esclusivamente a quella inflitta agli edifici, ma anche al senso di *casa*, di *luogo natale*, concetti estremamente importanti per l'essere umano. E se si considera la filmografia di Jia Zhangke, questi elementi acquisiscono un ulteriore valore nel momento in cui si riconosce l'importanza che hanno avuto durante il periodo giovanile del regista, all'epoca della *Hometown Trilogy*, ossia trilogia del paese natio.

L'annullamento della *casa*, del *luogo natale* in cui ritornare, ha un immane potere distruttivo negli individui. Viene raffigurato dal cineasta nella rabbia di Mr. He, nel momento in cui trova i demolitori dipingere la parola *chai* sul muro del suo hotel di famiglia. Come osserva Sheldon Lu nell'articolo *Tear down the City*, la parola *chai* "points not only to the physical demolition of the old cityscape but also, more profoundly, to the symbolic and psychological destruction of the social fabric of families and neighborhoods".²⁵⁹

²⁵⁸ "Quando sono arrivato là, il mio cuore si è appesantito in un senso di malinconia. Dalla via guardando al molo ho scoperto Fengjie come un luogo vivace con ogni tipo di persona e attività. Potevo ancora vedere come duramente i cinesi lavorano e vivono. Il bisogno di girare un film è arrivato da quel momento". JIA ZHANGKE, *Pensieri di Jia 1996-2008*, Op. Cit.

²⁵⁹ "... non solo indica la demolizione fisica dell'antico paesaggio della città, ma anche, nel profondo, la distruzione simbolica e psicologica del tessuto sociale di famiglie e vicinati". Cfr. SHELDON LU, *Tear Down the city: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art* in Zhang Zhen (a cura di) *The Urban*

Il riferimento alla *Hometown Trilogy* è duplice. Infatti, ho osservato come non sia la prima volta in cui il carattere *chai* compare in un film di Jia Zhangke. In *Xiao Wu*, il primo lungometraggio del cineasta, lo si può osservare nel muro del negozio del migliore amico del protagonista, prossimo alla demolizione insieme a tutto il quartiere. Quando Xiao Wu chiede delucidazioni su quello che sta accadendo, un lavoratore gli risponde: “Se la roba vecchia non se ne va, non ci sarà niente di nuovo”. Al quale l’amico, ormai disilluso, risponde: “La roba vecchia sta venendo demolita. Ma il nuovo, dov’è!?”.²⁶⁰ In una frase, viene condensata la vera voce della gente comune, nel periodo del rapido passaggio tra la Rivoluzione Culturale e la modernizzazione. Questa autocitazione mostra una chiara continuità di pensiero nella filmografia di Jia, fin dagli esordi, analizzata in profondità nel paragrafo *I tre “periodi” di Jia Zhangke*.

L’estetica delle rovine svela il tema della distruzione e del nichilismo. Inoltre, questo è un germoglio delle ricerche successive in cui si addenterà il cineasta, soprattutto a partire da *Il Tocco del Peccato*, e che lo porteranno a riflettere sulle sue opere giovanili come testimoni e memoria collettiva di un determinato periodo storico della Cina.²⁶¹ La *Hometown Trilogy* è divenuta, col tempo, una solida base per la realizzazione delle sue più opere recenti, come *Al di là delle Montagne*. In questo contesto è interessante la domanda che si pone Jia Zhangke nel documentario del 2014 *Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang*: cosa penserebbero i personaggi di *Platform* nello scoprire la “prigione” virtuale del parco che ho filmato in *The World*? E cosa direbbe Xiao Wu se avesse conosciuto le piaghe che affliggono i personaggi de *Il Tocco del Peccato*? Nei suoi film successivi ha cercato di rispondere a questo interrogativo.

Il terzo termine significativo di *Still Life* è *qian*, rilocalizzazione. Per il progetto delle Tre Gole, ha riguardato più di un milione di residenti locali, i quali hanno dovuto affrontare il problema fisico e psicologico di ambientarsi a un nuovo ambiente e di abbandonare il loro *luogo natale*. Come Jiayan Mi osserva, il progetto ha creato la più grande operazione di re-insediamento nella storia moderna cinese: questo scontento sociale e politico potrebbe sfociare in esplosive conseguenze.²⁶² La perdita che colpisce la

Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twentieth First Century, Duke University Press, Durham, 2007, pp. 137-160.

²⁶⁰ Trascrizione dei dialoghi originali in *Xiao Wu*: “拆得好，旧的不去新的不来” // “旧的是拆了，新的在哪啊？”.

²⁶¹ Di questa poetica, ne ho parlato approfonditamente nel paragrafo intitolato “I tre periodi di Jia Zhangke” nel primo capitolo.

²⁶² Cfr. JIAYAN MI, *Framing Ambient Unheimlich*, *Op. cit.*, pg. 25.

popolazione riguarda anche le radici culturali. Infatti, la zona era importante per i suoi siti archeologici, circa 2000 e di cui alcuni risalenti al Paleolitico. La maggior parte di questi sono stati allagati, mentre una piccola parte è stata salvata spostando i siti in un'altra zona a costi elevati. Quando San Hong va a cercare Wang Dongming, un vecchio amico di suo marito, lui sta proprio lavorando in un *team* di archeologi intenti a salvare un sito. Il regista però non mostra quello su cui sta lavorando Wang. Quei reperti sono affidati al fuori campo e, nel corso della sequenza, non vengono mai inquadrati: evocativamente nascosti, non visti, come moltissimi altri reperti che scompariranno con la costruzione delle Tre Gole.

Secondo Jiayan Mi, il processo di *yan-chai-qian* (inondazione-demolizione-rilocazione) indica una logica di sequenzialità e una narrativa di casualità solo sulla superficie, mentre quello che accade realmente è la più brutale e radicale esperienza di *unheimlich* (la perdita, la scomparsa, lo straniamento, il trauma, il perturbante).²⁶³ Questi momenti di *unheimlich* sono perfettamente espressi in *Still Life* tramite la *mise-en-scène* e l'estetica del film. Per esempio, il già citato segnale "livello dell'acqua 175 metri", significa molto più delle parole stesse. Non solo indica il livello dell'acqua che inonderà la città sommergendola, ma anche mostra cripticamente la "data di scadenza" del paese, una escatologica pulsione di morte verso la perdita della *heimat*, della casa. È un segnale perturbante che perseguita le vite di coloro che animano le vie della città alla "vigilia del diluvio". Da una parte, infatti, il segnale commemora il sogno e l'ambizione del governo cinese di conquistare la natura, realizzando la più grande diga mai edificata, dall'altra evoca un auto-mortificante senso di soggettività, agendo da una posizione di vantaggio come l'*objet petit a*, teorizzato da Jacques Lacan. Ossia, quell'oggetto mancante erroneamente identificato e dal quale il desiderio del soggetto non può essere mai totalmente appagato, ma è invece desublimato dall'Altro, in questo caso da Madre Natura.²⁶⁴

2.2.3 Cultura e Natura in *Still Life*

In *Still Life* è inoltre messo in evidenza il consumo sia della natura, che della cultura, in una fase storica in cui entrambe vengono distrutte o cancellate. Jiayan Mi dichiara nel suo saggio:

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ivi*, pg.26.

Since [the Three Gorges Dam] construction began in 1993, both the national media and the travel agencies along the Yangtze River have cashed in on the “water level 175 meters” as a hot selling spot to promote tourism, claiming that the majestic Three Gorges scenery will be gone forever after its completion and urging the whole nation to rush in to the Yangtze River to get a last glimpse of the Three Gorges.²⁶⁵

L'affollamento di turisti è raffigurato da Jia Zhangke nella sequenza in cui Shen Hong abbandona Fengjie su una nave, nella quale una guida turistica introduce le Tre Gole citando una poesia di Li Bai, intitolata *Lasciando la città di Baidi, presto nel mattino* (早发白帝城).²⁶⁶ Questo poema risuona ironico allo spettatore nel momento in cui visivamente viene comparato allo scenario che ha osservato nel corso del film, e alla consapevolezza che la bellezza descritta dal poeta sarà persa per sempre. L'incomparabile splendore naturale si accompagna a un'incomparabile distruzione da parte degli uomini.²⁶⁷ Han Sanming rinviene lo splendore della Natura solamente in una banconota da dieci yuan, nella quale è impresso lo scenario della Gola Qutang (瞿塘峡), una delle Tre Gole del Fiume Azzurro [Fig. 16].²⁶⁸ L'immagine presente nella banconota è stata anche utilizzata per una delle locandine del film [Fig. 31].

L'indifferenza degli esseri umani è un ulteriore problema presente a Fengjie. Solamente coloro a cui non importa nulla del passato possono prevalere e prosperare. Il marito di Shen Hong, Guo Bin, lo elimina dalla sua vita tagliando ogni connessione con sua moglie e la sua famiglia, rimasti nello Shanxi. Questo atto prepotente, al posto di causargli sfortune, lo porta invece a diventare un caposquadra di successo nell'ufficio demolizioni locale. La sua amante e partner, Ding Yaling, ugualmente ha successo nel

²⁶⁵ “Sin dal 1993, anno di inizio della costruzione della Diga delle Tre Gole, sia i media nazionali che le agenzie di viaggio del Fiume Azzurro hanno spinto nel motto “livello dell'acqua 175 metri”, uno spot per promuovere il turismo affermando che il meraviglioso panorama delle Tre Gole se ne andrà per sempre dopo il completamento della diga, affermando l'intera nazione a raggiungere il Fiume Azzurro per un'ultima vista delle Tre Gole”. *Ivi*, pg. 26.

²⁶⁶ Baidi Cheng, letteralmente la città dell'imperatore bianco, è il luogo dove Liu Bei, imperatore dello stato di Shu, ha dato l'onore a un suo caro e fedele ministro di adottare e avere in tutela il figlio infante, poco prima della sua morte. La città è quindi il simbolo, nella cultura e tradizione cinese, del rapporto tra un amorevole sovrano e un suo fedele servitore. Città che verrà praticamente sommersa dalla diga.

²⁶⁷ Cfr. SHELDON LU, *Gorgeous Three Gorges at Last Sight: Cinematic Remembrance and the Dialectic of Modernization*, in *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di SHELDON LU e JIAYAN MI) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pg. 51.

²⁶⁸ La Gola Qutang (瞿塘峡) è la più corta (solo 8 km), ma allo stesso tempo la più spettacolare delle tre. Dal 1999 è impressa sul retro della banconota da 10 yuan, precedentemente vi era raffigurata la muraglia cinese.

dirigere un grande gruppo industriale responsabile di diverse demolizioni nell'area delle Tre Gole. L'ufficiale governativo, il quale mostra ai visitatori come con una semplice chiamata può accendere le luci di un imponente ponte, si sente ugualmente fiero di distruggere e annullare il passato e la Natura, dichiarando inoltre che Mao Zedong ne sarebbe stato fiero. Ping Zhu indica in qual modo questi personaggi rappresentino “the people who are actively destroying the past to make way for a *grand* future”.²⁶⁹ Questo futuro *grandioso* è costruito da un'uguale forza distruttiva. Inoltre, non ha radici né culturali, né tantomeno storiche.

Shen Hong e Sanming non appartengono a questo gruppo. Loro stanno cercando di riacciare un legame con il loro passato cercando rispettivamente i coniugi che avevano perso. La prima è alla ricerca del marito che da anni non si fa più sentire, il secondo è alla ricerca della moglie e della figlia dopo che queste erano state trasferite dal governo.²⁷⁰ I due protagonisti appaiono senza speranze di fronte alla dissoluzione del nucleo familiare. Un eco, questo, della condizione della Natura di fronte alla costruzione del progetto delle Tre Gole. In una conversazione con Fratello Mark (*xiao ma ge* / 小马哥), un giovane ragazzo infatuato dai film e dalle serie TV di Chow Yun-Fat degli anni Ottanta, Sanming parla del suo passato, della sua famiglia e dei motivi per cui è arrivato a Fengjie. Sentendo la sua storia, Fratello Mark commenta “Sei abbastanza nostalgico”. La risposta di Sanming è corta e immediata: “Come può qualcuno dimenticare il proprio passato?”. Al quale Fratello Mark risponde “Il mondo non è più in posto adatto per persone come noi. Siamo troppo nostalgici”. *Still Life* narra proprio di queste persone già nel titolo originale del film: *Sanxia haoren* (三峡好人), il quale può essere tradotto in “le buone persone delle Tre Gole”. Queste *buone persone* sono quelle che ancora si curano della *Storia*, che vogliono comprendere il presente mantenendo la relazione con il loro passato e che rispettano e riconoscono la connessione tra memoria e realtà, tra

²⁶⁹ “persone che stanno attivamente distruggendo il passato per aprire una via ad un futuro *grandioso*”. Cfr. PING ZHU, *Destruction, Moral Nihilism and the Poetics of Debris in Jia Zhangke's Still Life*, “Visual Anthropology”, n. 24, 2011, pp. 318-328.

²⁷⁰ Qui si apre un'importante tematica all'interno del film. Han Sanming è un povero minatore, che con pochi soldi messi da parte si era, letteralmente, comprato la moglie. Si lascia intendere che l'abbia sempre trattata con rispetto e gentilezza e che da lei abbia avuto anche una figlia. Ma le autorità, una volta venute a conoscenza del traffico umano, hanno ricondotto la ragazza e la figlia al loro paese natale. Dopo anni il minatore ritorna a cercarla a Fengjie, e la ragazza si sorprende che ci abbia messo così tanto tempo per tornare a cercarla.

Il problema del traffico umano e della compravendita di mogli è una piaga profonda della Cina contemporanea, soprattutto dopo la Politica del Figlio Unico. Jia la affronta con delicatezza in *Still Life*, senza però approfondire la questione o prendere una posizione precisa.

l'individualità e il mondo circostante. Valori e rapporti che sono al centro della ricerca del cineasta stesso durante questa fase della sua produzione artistica, come discusso nel paragrafo di questa tesi *I tre "periodi" di Jia Zhangke*.

Un ulteriore esempio di *buona persona* è Wang Dongming. Mentre il suo vecchio amico Guo Bin è occupato a distruggere il passato, Dongming invece lavora per preservarlo, cercando di salvare e proteggere reperti archeologici. Nel suo appartamento, Shen Hong trova diversi antichi orologi fermi a ore differenti. Secondo Ping Zhu, questi orologi "represent his anxiety over the passage of time".²⁷¹ Eppure, osserva Runlei Zhai, legandoli assieme e fissandoli sulla parete, Dongming è più interessato a come connettere diversi periodi del passato e dare un senso a questo legame.²⁷² In una intervista, Jia dichiara di come *Still Life* riguardi l'affrontare le conseguenze di cosa è accaduto precedentemente:

The two protagonists are searching for their respective spouses, they're trying to solve problems from the past—it's because of the past that they find themselves in their present situation. In the same way, I feel that the problems that China faces right now are a result of its history, its pasts, and those who are middle-aged have gone through that whole process. I realized during the making of *Still Life* that for China to move forward, it has to reckon with the problems of the past.²⁷³

Per il cineasta, quindi, uno dei più grandi problemi della Cina è la sua incapacità di affacciarsi al proprio passato, di capirlo e riconoscerlo. Il passato non inteso solamente come la storia. Ma più specificatamente è riferito alla distruzione, all'abbandono, alla distorsione della cultura, della tradizione e dell'identità che sta avvenendo in Cina. Per Jia, le persone devono riconnettersi con la memoria di ciò che è stato, ristabilendo le connessioni sociali, culturali e mentali con gli altri esseri viventi, per accettare e rispettare i valori della società e i rapporti Uomo-Natura e Natura-Cultura.

²⁷¹ "Rappresentano l'ansietà per il passaggio del tempo". *Ibid*,

²⁷² Cfr. RUNLEI ZHAI, *Chinese eco-films and their pastoral myth*, *Op. Cit.*, pg. 115.

²⁷³ "I due protagonisti stanno cercando per i loro rispettivi coniugi, stanno cercando di risolvere i problemi del loro passato, perché è per via del passato che loro si ritrovano nella situazione attuale. Allo stesso modo, penso che i problemi che la Cina sta affrontando in questo momento siano il risultato della sua storia, del suo passato, e le persone che ora sono di mezz'età hanno vissuto tutto quel processo. L'ho realizzato durante la realizzazione di *Still Life* che la Cina, per muoversi in avanti, ha bisogno di riconoscere i problemi del passato". Cfr. JARED RAPFOGEL, *Still Lives in Times of Change*, *Op. Ct.*

2.2.4 Dong: la controparte documentaristica

Insieme al narrativo *Still Life*, il cineasta ha girato il documentario *Dong*, incentrato su Liu Xiaodong, un pittore che si trasferisce a Fengjie per dipingere le persone che vi abitano e gli effetti della costruzione della diga sulle loro vite. Diviso in due parti, nella prima l'ambientazione è Fengjie dove il pittore ingaggia diversi demolitori quali modelli per le sue opere, nella seconda l'ambientazione è Bangkok in Thailandia, dove il pittore assolda prostitute per fungere da sue modelle. Ciò che mette in relazione i due segmenti è la preoccupazione per il fato delle persone comuni davanti a forze sociali anonime più grandi di loro.²⁷⁴ Ad esempio, nella prima parte del film il pittore si reca a visitare e a consolare una famiglia nella quale il padre era recentemente morto in un incidente lavorativo. Lo spettatore è posto di fronte agli effetti di questa monumentale opera ingegneristica sulle persone comuni. In alcuni casi Liu Xiaodong si rivolge direttamente alla Macchina da Presa sottolineando la grande tristezza (*da bei*) che prova come artista e osservatore della società. Ma al contempo, per la sua ricerca pittorica si focalizza sulle forze vitali nella città, sui corpi virili dei demolitori.

Sia in *Still Life* che in *Dong* le immagini mostrano e testimoniano il brutale sradicamento di città, villaggi e soprattutto comunità. Questo è il risultato di una cieca modernizzazione guidata da una razionalità strumentale che tratta e considera la natura come una risorsa in attesa di essere sfruttata dall'uomo. Grazie al suo cinema, Jia Zhangke rivela alla Cina e a tutto il mondo le conseguenze e le conseguenze sulla natura e sull'uomo, spesso tenuti nascosti, di questa ideologia e mentalità. *Still Life* e *Dong* rappresentano una denuncia sociale e politica, e testimonianza di voci silenziate. Una sorta di un reperto archeologico di un presente prossimo a inabissarsi tra le acque del Fiume Azzurro.

2.2.5 Smog Journeys

Meritevole di essere posto in risalto all'interno del discorso sull'ecocinema in Jia Zhangke, il cortometraggio realizzato per Greenpeace e intitolato *Smog Journeys*, i viaggi dello smog, si può considerare come l'opera del cineasta più esplicitamente ecologista.²⁷⁵

²⁷⁴ LU SHELDON, *Gorgeous Three Gorges at Last Sight, Op. Cit.*, pg. 52.

²⁷⁵ Il cortometraggio lo si può trovare sulla piattaforma YouTube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=zFF7ZmKMUX0>.

Realizzato nel 2015, quindi quasi dieci anni dopo *Still Life*, si può considerare come l'apice della sua riflessione sulle conseguenze della sfrenata industrializzazione della Cina degli ultimi tre decenni.

Il film, in poco più di sette minuti, rivela allo spettatore gli effetti disastrosi che ha avuto l'inquinamento atmosferico sulla salute e sulla vita dei cinesi, invitandolo a prendere l'iniziativa per cambiare la situazione. Il corto è completamente privo di dialoghi e di una struttura narrativa. Avendo rinunciato a una sceneggiatura, Jia decide quindi di utilizzare prevalentemente la componente estetica per veicolare il messaggio ecologista, sia sul piano visivo, sia su quello sonoro.

Sul piano visivo, il cortometraggio traccia la vita di due famiglie di diverso background: quella di un povero minatore nella regione dell'Hebei, mentre la seconda è una famiglia agiata a Pechino. Nonostante le differenze, l'inquinamento atmosferico ha segnato le vite di entrambi i nuclei. Nelle zone rurali dell'Hebei, i minatori di carbone sono costretti a lavorare in condizioni disumane per salari esigui. A causa dei gas e delle polveri respirate sottoterra, per loro vi è un elevato rischio di cancro ai polmoni. Inoltre, il risultato stesso del loro lavoro, ossia l'alimentazione delle centrali elettriche a carbone, produce un consistente inquinamento atmosferico, a discapito della popolazione limitrofa. Questo causa problemi respiratori e malattie polmonari, soprattutto nello strato più giovane della popolazione. Tali realtà sono condensate da Jia, che le riesce a riassumere in pochi minuti, senza il ricorso a dialoghi o a una voce narrante.

La famiglia di Pechino affronta problemi diametralmente opposti, anche se ugualmente gravi. Il cielo perennemente offuscato, la necessità di indossare all'aperto mascherine protettive per difendersi dalle polveri nell'aria, rendono la vita difficoltosa, soprattutto per un bambino, personaggio su cui l'occhio meccanico della Mdp si sofferma. Lo vediamo muoversi, in uniforme scolastica, attraverso il monocromatico e desaturato spazio urbano, osservando ciò che lo circonda e interagendo innocentemente con la città. Lo si vede giocare a pallone, sempre con nascosto da una mascherina protettiva, o disegnare col dito sulla polvere che ricopre una vettura. L'unico modo che ha per contemplare la bellezza e i colori della natura è attraverso i dipinti del padre, i quali, a loro volta, sono copiati da fotografie che egli trova in internet. La madre, invece, lavora nel mondo della moda, e si può notare in quale misura le mascherine protettive sono diventate parte integrante dell'abbigliamento cinese, nel momento in cui le modelle sfilano indossandole, intonate ai loro abiti.

Alla fine della sequenza relativa alla famiglia pechinese, Jia inserisce l'unica didascalia di tutto il cortometraggio: "Clean air doesn't come those who awaits".²⁷⁶ Un invito diretto a sollecitare lo spettatore ad agire con azioni concrete al fine di far diminuire l'inquinamento atmosferico. Tramite un'azione politica, oppure con una manifestazione. Gli ultimi istanti mostrano come sarebbe la città se avesse un cielo limpido e un'aria pulita. Lo spazio urbano è ancora una volta osservato a partire dalla prospettiva del bambino, metafora di un utopico futuro della Cina.

Matthew Laclau e Nelson Yu Lik-wai, i due direttori della fotografia di *Smog Journeys*, scelgono colori de-saturati, per far risaltare l'inquinamento e il senso di malessere dei personaggi inquadrati. Le uniche eccezioni sono il rosso del velo di una donna e il blu dell'uniforme del bambino (queste due dominanti tornano in *Al di là delle Montagne*). Solo in alcuni momenti si possono vedere i colori brillare, ossia quando i personaggi osservano le immagini naturali proiettate al cinema, a casa o nel computer.²⁷⁷

I movimenti dinamici della Mdp, nonostante un montaggio ritmato, rendono le inquadrature simili a dei piani sequenza (molte inquadrature iniziano e si concludono con un movimento della Mdp, e la maggior parte dei raccordi avviene sul movimento). L'occhio della Mdp si rivela e l'effetto, nello spettatore, è quello di immedesimarsi in un testimone silente delle tragedie di questi personaggi, che osserva volteggiando tra di loro, come spettri. Questo flusso riverbera anche tra una sequenza e la successiva, facendo scorrere le immagini come fossero l'acqua di un torrente. L'utilizzo ricorrente del *rallenty* sottolinea l'atmosfera onirica prodotta dal montaggio e dai movimenti di camera, al pari della musica.

Come contrappunto alle immagini, il suono ricopre un ruolo fondamentale nella struttura del cortometraggio e nel veicolare il messaggio di Jia in assenza di sceneggiatura. La colonna sonora, originale e composta da Lim Giong, offre un ritmo che riverbera nel montaggio dinamico del film. Lim sceglie una musica elettronica e melodica composta principalmente da una base ritmica e l'utilizzo di un numero ridotto e minimalistico di strumenti che ripetono in *loop* le stesse sequenze sonore, tra questi, una chitarra classica. La musica è punteggiata da suoni diegetici che sfumano e si amalgamano all'interno della

²⁷⁶ "L'aria pulita non viene da chi aspetta".

²⁷⁷ Parallelamente, gli unici momenti in cui la colonna sonora si libera dai rumori metallici e/o diegetici è quando viene intonata da dei bambini una canzone con riferimenti alla natura.

colonna sonora. In tal modo, il piano acustico compenetra e si intreccia col piano visivo in modo uniforme.

A circa metà cortometraggio, la musica si dissolve in una canzone diegetica suonata al piano da una maestra e cantata dai suoi alunni. Durante la transizione audio, l'inquadratura stacca bruscamente da un luminoso primo piano di un calciatore che palleggia con la testa, a un dettaglio su sfondo scuro delle mani della pianista. Il movimento della Mdp che si muove con una panoramica dal dettaglio a un primo piano della maestra e il ritmo perfettamente amalgamato con la musica con cui Jia monta le immagini, rendono però il cambio di sequenza estremamente fluido. La canzone, intitolata *Ràng wǒmen dòng qǐ shuāng jiǎng* (让我们荡起双桨), *Facciamo oscillare i remi gemelli*, è la colonna sonora del film di propaganda in bianco e nero *I Fiori della Madrepatria* (*Zuguo de Huaduo*, Yan Gong 1955).²⁷⁸ La pellicola ruota attorno a una classe di bambini che collaborano tra loro per aiutare due ragazzini emarginati e antisociali a inserirsi nel gruppo della classe, superare gli esami, e infine diventare “Giovani pionieri della Cina” (*Zuguo de Huaduo*) al pari dei loro compagni. Il tema è il lavoro collettivo atto ad aiutare chi si trova in difficoltà e a proiettarsi assieme verso un futuro migliore, ovviamente per la Cina Comunista. Il film deve la sua popolarità proprio alla canzone *I Fiori della Madrepatria*, composta da Qiao Yu & Liu Zhi (Martin Lau) nel 1954, che da quasi mezzo secolo viene insegnata nelle scuole cinesi e che è spesso presente nel repertorio dei gruppi corali di voci bianche. Questa si ricollega al tema del film con una metafora della Cina, o di qualsiasi gruppo o associazione, rappresentata da una barca a remi, la quale si muove solo attraverso il lavoro collettivo e sincronizzato dei marinai (i cinesi). Qui il testo tradotto del segmento della canzone presente in *Smog Journeys*:

Facciamo oscillare i remi gemelli,
La nostra piccola barca solca le increspature.
Una bella pagoda bianca getta il suo riflesso
Sul lago circondato da mura in verde e rosso,

²⁷⁸ A questo link si può vedere la clip originale del film in cui compare la canzone: <<https://youtu.be/msnVlat-16Q>>
(Ultima consultazione: 30/04/2019).

La barca galleggia dolcemente nell'acqua,
Una fresca brezza accarezza i nostri volti.²⁷⁹

A mio avviso, Jia ha scelto di ricorrere a questa traccia per due motivi: il primo si può ricollegare ai riferimenti alla natura, mentre il secondo riguarda il tema del testo della canzone. I riferimenti alla natura, soprattutto visivi, sono frequenti all'interno di *Smog Journeys* sottoforma di fotografie, dipinti, diapositive e proiezioni. I personaggi, all'interno del corto, accedono agli elementi naturali solo attraverso il filtro di simulacri artificiali, fittizi e mediali. Non è un caso quindi che anche sul piano sonoro questo motivo riverbera andando a ricreare, attraverso le parole della canzone, elementi naturali quali "l'acqua", "il lago" e soprattutto "la fresca brezza". Il tema della canzone, invece, è un invito dell'autore a prendere l'iniziativa e a collaborare collettivamente per migliorare le condizioni ambientali. Così come nell'ideologia comunista la comunità deve cooperare e lavorare assieme per migliorare il futuro della nazione, lo sforzo ecologico è un qualcosa che deve essere compiuto dalla collettività, senza eccezioni, per migliorare il futuro del pianeta. Non so se il regista creda effettivamente a questa analogia, ma sicuramente possiamo cogliere la volontà di indurre quesiti e riflessioni agli spettatori, e forse anche ai funzionari del partito.

Ancora una volta, la maestria di Jia di sintetizzare in una immagine, o in una sequenza, il messaggio del film nei suoi momenti iniziali, nella soglia, è affascinante. Come un poeta, il cineasta apre il film con l'immagine dell'aria e del tempo. Nell'inquadratura si manifesta del fumo che, sospinto dal vento, fuoriesce lentamente dalla ciminiera di una centrale elettrica di carbone, una delle cause principali dell'inquinamento atmosferico e motivo principale della sofferenza delle famiglie dei minatori dell'Hebei [Fig. 17, in alto]. L'unico suono presente è quello diegetico delle turbine dell'impianto, appena percettibile. La Mdp stacca sul vapore acqueo che fuoriesce da una centrale nucleare, la soluzione all'inquinamento atmosferico da parte delle centrali termoelettriche a carbone [Fig. 17, al centro]. Successivamente la Mdp inizia a muoversi con due panoramiche dei reattori nucleari, prima verso sinistra e poi verso destra, insieme a uno zoom in avanti che va a soffermarsi sul fumo che fluttua nel cielo. Durante questo movimento di macchina, iniziamo a udire la colonna sonora, la quale farà da sottofondo musicale a tutto *Smog*

²⁷⁹ Tradotto dai sottotitoli in inglese presenti nel cortometraggio: "Let's swing twin oars / Our small boat plows through the ripples / A beautiful white pagoda casts its reflection / On the lake surrounded by walls in green and red / The boat is bobbing gently in the water / A cool breeze caresses our faces".

Journeys. Successivamente la Mdp fa un raccordo su una inquadratura statica di una famiglia di fronte a un focolare. Nello sfondo, la centrale elettrica [Fig. 17, in basso].

Dopo aver introdotto i costanti e fluidi movimenti di camera, il tema, e la colonna sonora, il regista si avvale di un montaggio ritmico e dinamico che rimarrà costante nel cortometraggio. Infatti, la Mdp stacca da un campo medio della famiglia a diversi primi piani dei singoli personaggi, i quali tossiscono osservando le centrali elettriche. Qui Jia Zhangke gioca con il focus della camera, spostando l'attenzione dello spettatore dal primo piano allo sfondo, dove si intravedono tralicci di un elettrodotto ad alta tensione. L'ultima inquadratura della sequenza è una panoramica di questi ultimi.

Lasciando alle immagini il compito di esprimere il messaggio di Jia, l'autore induce riflessioni riguardo l'abuso e lo spreco di energia elettrica e sulle sue conseguenze nella vita di chi vive nelle zone limitrofe alle centrali. Inoltre, fa sorgere dubbi sull'effettiva utilità delle centrali a carbone di fronte alle loro emissioni inquinanti. Oltre all'anidride carbonica, la combustione di carbone rilascia nell'atmosfera anche ozono, particolato e metalli pesanti quali mercurio, nichel, cadmio, cromo, arsenico e piombo. Questi elementi hanno effetti disastrosi sugli esseri viventi e, se nell'Occidente e soprattutto in Europa abbiamo adottato sistemi di filtraggio nelle centrali per evitare queste esalazioni dannose, in Russia, India e nelle zone più povere della Cina, si hanno ancora impianti vecchi o inefficaci che non riescono a salvaguardare l'emissione di polveri e gas velenosi.²⁸⁰

Riassumendo, Jia Zhangke in *Smog Journeys* inserisce tutti gli elementi che caratterizzano le sue opere. Musica e immagini si intrecciano tra loro, amalgamandosi e creando una struttura narrativa in assenza di dialoghi; il montaggio è ritmato, ma allo stesso tempo è lento e avvicina le inquadrature ai piani sequenza che caratterizzano particolarmente la sua produzione filmica; tramite i frequenti movimenti indipendenti della Mdp con funzione descrittiva, Jia esplicita la sua istanza narrante; i colori hanno una funzione simbolica; le soglie filmiche sintetizzano la totalità del film in poche immagini e suoni, introducendo lo spettatore alle tematiche del film; vi sono numerosi riferimenti intertestuali come dispositivi narrativi, un esempio è la canzone popolare cantata dai bambini, i frequenti riferimenti metacinematografici e, infine, l'influenza dei nuovi media nella vita delle persone.

²⁸⁰ C. OBERSCHELP, S. PFISTER, C. E. RAPTIS e S. HELLWEG, *Global emission hotspots of coal power generation*, "Nature Sustainability", 2019, n. 2, pp. 113-121.

Inoltre, il cineasta veicola un complesso messaggio di ecocritica, utilizzando solamente la forza comunicativa della composizione espressiva dei materiali visivi. Questo è evidente in *Smog Journeys*, dove la sceneggiatura è assente, ma lo si può ritrovare in tutti i suoi lavori più recenti, da *The World* a *Il Tocco del Peccato*. Infatti, in questi lungometraggi dominati dalla narrazione, l'autore inserisce nel sottotesto delle immagini e del suono, una critica ecologica e sociale.²⁸¹

²⁸¹ Quindi in maniera implicita, forse per evitare possibili problemi con la censura nel caso in cui queste critiche fossero troppo esplicite.



Fig. 13: *The World*, riproduzione delle Torri Gemelle presente nel parco.



Fig. 14: La panoramica sul Fiume Azzurro.



Fig. 15: Il carattere *chai* dipinto su un muro di un edificio, prossimo alla demolizione, in *Still Life*, sopra, e in *Xiao Wu*, sotto.



Fig. 16: La banconota da dieci yuan contenente una raffigurazione della Gola Qutang.



Fig. 17: Inquadrature della sequenza iniziale di *Smog Journeys*.

2.2 Il valore simbolico degli animali ne *Il Tocco del Peccato*

2.2.1 *La fisionomia degli animali*

Gli animali hanno sempre avuto un fascino del tutto particolare all'interno della settima arte.²⁸² Il mistero può essere svelato dal fatto che essi mostrano una natura originaria, completamente al di fuori dell'influsso dell'uomo.²⁸³ Bela Balázs, in un suo saggio, spiega come essi siano attori perfetti, ignari della presenza della Macchina da Presa e quindi incapaci di fingere, mostrando unicamente il loro essere natura.

Ma quella descrizione ne limiterebbe la portata e la forza di questi soggetti, continua Balázs. Infatti, il regista può creare effetti raffinati ed elaborati utilizzando l'affinità tra la fisionomia degli animali e quella degli uomini. Questa affinità, che non nasconde una dolce ironia, si cela nel fatto che gli animali possono rivelarsi come caricature di determinati tipi di umani, e con un'autenticità non mascherata. In questo consiste il doppio piacere nel guardarli: gli animali che possiedono la fisionomia degli uomini, allo stesso tempo conservano i loro lineamenti ferini, amabili e sinceri.

Nel cinema cinese, la presenza di animali ha subito un incremento nell'ultimo decennio, soprattutto nella produzione documentaristica. È presente una variegata interazione uomo-animale: queste opere sfidano una prospettiva antropocentrica e fanno germogliare, nello spettatore, interrogativi relativi all'economia sostenibile, all'etica e alla biodiversità, di fronte alle manovre neoliberali e industrializzanti della Cina. Yiman Wang conia il termine di *docu-ani-mentary* per descrivere quei documentari che non possiedono tematiche ambientaliste e che non hanno la natura o gli animali come soggetto, ma dove questi ultimi ne arricchiscono il sottotesto con una forte e continua presenza.²⁸⁴

²⁸² Si basti pensare ai gatti, piccoli felini e animali domestici diffusissimi già dal diciannovesimo secolo, che appaiono come protagonisti nei primi film dei francesi Lumière, in *Le déjeuner du chat* (1895) o in *La petite fille et son chat* (1899), dell'americano Thomas Alva Edison, in *The Boxing Cats* (William K.L. Dickson, William Heise, 1894), e dell'inglese Georg Albert Smith, in *Grandma's Reading Glass* (1900) o *The Sick Kitten* (1903). Nel secolo successivo l'attrazione dell'uomo per riprendere e imprimere su pellicola questo animale non è diminuita, a tal punto che con molta ironia si è istituita la Palme de Whiskers al miglior felino del Festival di Cannes, vinto nel 2015 da Strikey, la tigre presente in *Al di là delle Montagne*.

²⁸³ Balázs dedica un interessantissimo paragrafo agli animali nel cinema. Per maggiori informazioni: BELA BALÁZS, *L'uomo visibile*, *Op. cit.*, pp. 214-216.

²⁸⁴ Cfr. YIMAN WANG, *Of Animals and Men: Towards a Theory of Docu-ani-mentary*, in MATTHEW D JOHNSON (a cura di), *China's 1st Generation: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, Bloomsbury, New York, 2015, pp. 167-180.

La produzione documentaristica di Jia Zhangke non rientra in questo gruppo, ma è interessante come il suo lungometraggio narrativo *Il Tocco del Peccato* si inserisca in questo contesto. Il film ha gli uomini e la società cinese come soggetto, ma allo stesso tempo il mondo animale è raffigurato nelle più molteplici forme. Infatti, non solo nel film è rappresentato il rapporto uomo-animale nella Cina rurale contemporanea, sia nel ruolo di animale domestico, sia in quello bestiame; ma vi è sottolineato più volte il rapporto animale-cultura e animale-tradizione. Sono diverse le citazioni agli animali della cultura buddista [Fig. 18, al centro e Fig. 21, al centro], alla tradizione mitologica [Fig. 21, in alto], o all'iconografia del quotidiano, come la tigre nella coperta o il leone nella banconota [Fig. 19 e Fig. 21, in basso]. Jia Zhangke si allontana quindi dalla prospettiva antropocentrica (e antropologica) che aveva distinto la sua produzione antecedente, ed adottandone una biocentrica, inserendo l'essere umano all'interno della sfera animale e naturale.

Il cineasta spinge lo spettatore a riflettere sul rapporto uomo-natura, mettendo in relazione un presente in cui gli animali sono sfruttati e maltrattati, e un passato in cui essi erano considerati sacri e parte della cultura e della tradizione cinese. La scelta di Jia di inserire il discorso ecologico all'interno di una prospettiva che esula il presente da una eterna staticità e che lo relaziona con la *Storia* e con la *memoria* culturale collettiva dei cinesi, è decisamente innovativa rispetto alla filmografia precedente. Soprattutto, nel momento in cui si considera come le opere di ecocinema abbiano spesso uno sguardo rivolto al presente e al futuro; e se al passato, ad uno recente.

Una lettura ecologica non è l'unico percorso che si può intraprendere. Jia utilizza gli animali ne *Il Tocco del Peccato* come dispositivo narrativo. Serve infatti a consegnare, allo spettatore, una chiave di lettura atta ad interpretare il testo filmico. L'animale può essere esaminato come simbolo.

Ho osservato come Jia Zhangke, il quale ricorre spesso a espedienti iconologici e simbolici, non abbia mai fatto ricorso agli animali nei suoi film. Eppure, nel lungometraggio *Il Tocco del Peccato*, vi è una continua presenza di fiere che assumono una precisa dimensione simbolica: il cavallo frustato e la tigre raffigurata nel mantello del primo episodio, il bestiame diretto al mattatoio e l'anatra macellata del secondo, i serpenti, la scimmia e il bue del terzo, i pesci e l'uccellino del quarto.²⁸⁵

²⁸⁵ Cfr. DARIO TOMASI, *Il Tocco del Peccato*, "Cineforum", Dicembre 2013, Vol. 53, n. 10, pp. 12-15.

Mi sono quindi domandato il motivo per il quale *Il Tocco del Peccato* abbia portato l'autore a una tale sperimentazione e non, ad esempio, *Still Life* o *Al di là delle Montagne*. La risposta si rivela nel fatto che il film del 2013 affonda le proprie radici nella cultura e nella tradizione cinese. A partire dal genere cinematografico, il quale consiste in un *wuxia* inserito in un contesto contemporaneo.²⁸⁶ Non solo *Il Tocco del Peccato* risulta essere il primo film di genere di Jia Zhangke, ma è anche una reinterpretazione di un genere che rappresenta la tradizione cinematografica e letteraria cinese, e che si aggancia alla sua storia, folklore e cultura. E sono proprio questi elementi ad essere ricchi di rappresentazioni simboliche di animali. Jia Zhangke dichiara che è stato il racconto *I briganti (Shui Hu Zhua)* ad averlo ispirato nello scrivere la sceneggiatura de *Il Tocco del Peccato*:

The stories in the real-life cases and the characters were quite similar to those in that traditional arts novel from many centuries ago. [...] I could use the narrative style of the novel that follows one character until something happens to him or her and then drops that character and moves on to another story. I could depict each character's fight against corrupt people by filming their actions as if they were engaging in martial arts. I wrote the scenario feverishly and rushed to shoot the film. But before that, there was a very long conception process.²⁸⁷

La mia ipotesi è che Jia Zhangke, coerentemente alla contemporaneizzazione del genere *wuxia*, abbia analogamente reinterpretato i codici presenti nella tradizione letteraria cinese, come l'utilizzo di animali in chiave simbolica. La pellicola non manca di altri riferimenti interpretabili attraverso una conoscenza sinologica, come gli accenni

²⁸⁶ Cfr. CARLOS ROJAS, *A Touch of Sin, Translation, and Transmedial Imagination*, in TIM TRAUSSCH (a cura di), *Chinese Martial Arts and Media Culture: Global Perspectives*, Rowman & Littlefield International, Lanham (MD), 2018, pp. 49-60. In questo ottimo saggio, il prof. Rojas analizza e mette in correlazione gli elementi transmediali collegati al genere *wuxia* presenti nel film. In particolare, l'opera cinese "*Yutang chun*", con la quale si chiude *Il Tocco del Peccato*.

²⁸⁷ "Le storie e i personaggi dei casi di cronaca (che aveva raccolto come basi per la scrittura del film del film, N.d.T.) erano in qualche modo simili a quelli dei racconti tradizionali di arti marziali di molti secoli fa. [...] Potevo usare lo stile narrativo di quelle novelle che segue un personaggio fino a quando non succede qualcosa a lui o lei, per poi abbandonarlo e continuare con un'altra storia. Potevo dipingere la battaglia di ogni personaggio contro i corrotti filmando le loro azioni come se stessero performing arti marziali. Ho scritto la sceneggiatura febbrilmente e sono corso a girare il film. Ma prima di quello, c'è stato un lungo processo di ideazione". Cfr. JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out, Op. Cit.*, pp. 7-8.

ricorrenti al buddismo,²⁸⁸ all'arte, al teatro, e agli elementi della natura. Per uno spettatore che possiede quei codici, il film risulterà simile a un racconto folcloristico, risultando in una interpretazione dei quattro episodi non più come singoli fatti di cronaca, ma come profonde rappresentazioni della società cinese. Oltre a questa possibile chiave di lettura, il film si sviluppa su diversi livelli di interpretazione.

Gli animali, soprattutto nella filosofia Maoista, hanno lo scopo (e dovere) di essere colonizzati dagli uomini. Questo crea una gerarchia all'interno della natura, dove agli esseri umani è conferito il gradino superiore, mentre gli animali sono subordinati, pronti ad essere "sfruttati" dagli uomini. Il concetto è rimarcato più volte nel film: nel cavallo frustato durante il primo segmento, nell'anatra macellata e nel bestiame imprigionato durante il secondo, nel documentario trasmesso fuoricampo durante il terzo.²⁸⁹ Tale gerarchia nel mondo naturale trova un corrispettivo nella società umana, e in particolare cinese, dove chi ha potere abusa dei deboli e degli emarginati. Un parallelismo interessante si può osservare quando Zhao Tao viene picchiata e umiliata con delle banconote, allo stesso modo in cui il contadino frustava il cavallo nel primo episodio.

Gli emarginati sono i protagonisti de *Il Tocco del Peccato*, e il regista rivela come essi vengano portati ad azioni estreme da parte di una società che li sopprime e spesso abusa. Da qui sfocia l'atto della violenza, come ultima soluzione per liberarsi dalla loro condizione disumana. Attraverso la metafora implicita degli animali, Jia Zhangke prende quindi una posizione decisa nel dibattito politico in Cina, scegliendo di difendere gli "ultimi", dandogli ancora una volta una voce, e puntando il dito contro chi abusa del potere, chi si approfitta e sfrutta i più deboli, chi si arricchisce a discapito di intere

²⁸⁸ Oltre ai numerosi riferimenti al buddismo, sono interessanti due riferimenti al cristianesimo, entrambi nelle soglie del primo episodio. Il primo si verifica all'inizio quando un camioncino passa di fronte alla statua di Mao. All'interno sta venendo trasportato un quadro raffigurante la Madonna con bambino e per qualche istante il quadro in primo piano e Mao nello sfondo si allineano tra di loro. Il secondo è nel finale, quando il cavallo passa di fronte a due suore. Questi motivi mi sono di difficile interpretazione e spero che non siano parte di una critica nazionalista contro l'esterofilia o l'apertura verso gli stranieri e gli occidentali nascente in Cina (poiché in *Al di là delle montagne* questa critica anti-esterofilia e anti-anglicismi si fa ancora più forte, soprattutto contro l'introduzione della lingua inglese, dei costumi americani, ecc. Considerando anche come in una scena ambientata nel futuro Jia fa dire ad uno dei personaggi che l'RMB (la moneta cinese) sarà più forte del dollaro. Un'altra possibile, e più moderata, interpretazione, è che Jia vuole mostrare la confusione e la perdita di individualità dei cinesi contemporanei. Quindi una autocritica sociale, non nazionalistica.

²⁸⁹ Nel documentario in background, ascoltato dalla protagonista interpretata da Zhao Tao, si può sentire il conduttore affermare come ci siano degli animali che possono essere considerati quasi al livello degli uomini poiché in alcune condizioni commetterebbero il suicidio.

comunità. Non a caso, *Il Tocco del Peccato* è l'unico lungometraggio di Jia ad aver avuto il divieto di essere proiettato in Cina, da quando è entrato nel sistema statale.

Una terza chiave di lettura si manifesta in una omogenea presenza di animali all'interno della narrazione che segue la divisione in episodi del film. Ad ognuno dei protagonisti di ogni segmento è assegnato un animale totemico e distinto, mentre all'interno di ogni segmento compaiono in varie forme fiere che non compaiono in altri episodi. Questa struttura ricorda molto quella utilizzata da Jia Zhangke in *Still Life*, film similmente diviso in segmenti e nel quale ogni "capitolo" è intitolato con un oggetto di "lusso"²⁹⁰ della tradizione cinese. Il significato della suddivisione in segmenti in *Still Life* è ancora oggetto di discussione tra i critici e ritengo che ne *Il Tocco del Peccato* Jia Zhangke abbia usato un procedimento simile, ma più implicito. Infatti, ogni segmento può essere intitolato a un animale che ne diventa il simbolo; e attraverso quel simbolo si può interpretare il segmento stesso. E se in *Still Life* i quattro oggetti di "lusso" possono riferirsi al rapporto sociale uomo-uomo,²⁹¹ ne *Il Tocco del Peccato* gli animali si possono interpretare come una riflessione sul rapporto (e sulla comunicazione) uomo-natura. Questa relazione, solida e interconnessa in tutti i vari strati della società e della cultura cinese imperiale (religione, letteratura, mitologia, folclore e costumi), si è sfaldata nel processo di modernizzazione dell'ultimo secolo. Jia Zhangke, nel corso del lungometraggio, ci invita a riflettere su ciò che è andato perso e che si è sacrificato nel corso della violenta industrializzazione degli anni Novanta.

La barriera culturale risulta essere un grave problema per uno spettatore occidentale poiché impedisce una corretta interpretazione dei riferimenti nascosti nel

²⁹⁰ Utilizzo le virgolette in "lusso" poiché questi quattro oggetti (sigarette, liquori, thè e caramelle), sebbene nella nostra società (e in quella cinese contemporanea) non siano considerati per niente beni di lusso, nella Cina della rivoluzione culturale e preapertura all'Occidente, questi oggetti erano considerati un bene prezioso.

²⁹¹ Una chiave di lettura particolarmente interessante relativa ai quattro oggetti di "lusso" in *Still Life* si lega al fatto che questi oggetti erano effettivamente considerati beni preziosi prima dell'apertura cinese all'Occidente, e negli usi e costumi era solito scambiare questi oggetti come dono (a sconosciuti come segno di buone intenzioni, o ad amici o parenti per mantenere e rafforzare i legami). Questi oggetti erano quindi alla base della comunicazione e il simbolo del rapporto uomo-uomo. Successivamente all'apertura all'occidente, all'arricchimento della popolazione e all'arrivo del consumismo, questi oggetti hanno perso il loro valore e il costume di darli in dono è decaduto. Jia li pone quindi come titoli dei segmenti in *Still Life* a sottolineare una lettura del film riguardo al disfacimento dei rapporti umani successivo all'apertura cinese all'occidente, e alla nascita relazioni sociali atomizzate e di uomini-isola, incapaci di creare e mantenere legami con gli altri. La critica di Jia è sottolineata nel momento in cui viene offerta una sigaretta a Sanming (come era costume) e lui rifiuta. Tra i due non nascerà mai un vero rapporto e una vera comunicazione, e in tutto il film vi sarà sempre un muro invisibile che li separa.

sottotesto filmico. In assenza dei codici culturali, è all'interno dell'oroscopo cinese che si può individuare una utile chiave di lettura. Lo zodiaco, in mandarino 生肖 (*shengxiao*), si basa su un ciclo di 12 anni, ad ognuno dei quali è associato ad un animale: topo, bue, tigre, coniglio, drago, serpente, cavallo, capra, scimmia, gallo, cane e maiale. Derivato dall'astrologia cinese, essa si è sviluppata parallelamente all'astronomia tradizionale a partire dall'XI secolo a.C. in Cina, ed è basata su un calendario lunisolare e su alcune tradizionali unità di misura del tempo. L'astrologia è strettamente collegata alla filosofia, dalla quale mutua (tra gli altri) i concetti di yin e yang, dei cinque elementi, dei dieci tronchi celesti e dei dodici rami terrestri. L'inizio di ogni anno si calcola in base al calendario lunare cinese.

Come accade nell'oroscopo occidentale, il segno è indice di determinate personalità, emozioni, interessi, abilità; spesso analogie dell'animale stesso. Questa relazione tra gli umani e il mondo animale suggerisce una società in cui gli uomini sono trattati come tali.²⁹² Robert Koehler, autore per la rivista "Cinema Scope", coglie nella ricorrenza degli animali ne *Il Tocco del Peccato* una delle sue fondamentali sotto-tematiche: ossia l'illusione della mobilità, e la ricchezza che porta alla bestialità.²⁹³ Aliza Ma, responsabile della programmazione al Metrograph di New York, riporta, nella rivista del Museum of the Moving Image, come gli animali abbiano la capacità di connettere gli episodi sulla crudeltà umana presenti nella pellicola in un contesto storico più ampio, e persino cosmico.²⁹⁴ Jia Zhangke afferma riguardo al suo uso degli animali, in una intervista dedicata a *Il Tocco del Peccato*:

I do think that we tend to be more sensitive to interpersonal violence, and we tend not to pay attention to the violence that we use against animals or nature. The way we cut down trees, the way we pollute our trees, we are the perpetrators of that violence.²⁹⁵

²⁹² Cfr. JONATHAN ROMNEY, *Film of the Week: A Touch of Sin*, "[Film Comment](#)", 2 Ottobre 2013.

²⁹³ Cfr. ROBERT KOEHLER, *Cannes 2013 / A Touch of Sin (Jia Zhangke, China)*, "[Cinema Scope](#)", Estate 2013, n. 55, pp. 38-39.

²⁹⁴ Cfr. ALIZA MA, *A Touch of Sin*, "[Reverse Shot](#)", 27 Ottobre 2013.

²⁹⁵ "Credo che noi tendiamo ad essere più sensibili alla violenza interpersonale, mentre tendiamo a non fare attenzione alla violenza che usiamo contro gli animali e la natura. Il modo in cui disbosciamo le foreste, il modo in cui avveleniamo i nostri alberi e inquiniamo la natura. Noi siamo gli autori di quella violenza." Cfr. VADIM RIZOV, *"I Don't Have to Pick Up a Gun, I Can Just Pick Up a Camera": Jia Zhangke on A Touch of Sin*, "[Filmmaker](#)", 3 Ottobre 2013. (Ultima consultazione: 21/02/2019).

2.2.2 Parte prima: il Leone, il Cavallo e la Tigre

Il primo animale che si incontra nel film è il Leone (石狮子, letteralmente “Leone di Pietra”), poco dopo la sequenza iniziale, nella quale il protagonista, Dahai (interpretato da Jiang Wu), assiste a un’esplosione e a un delitto da parte del protagonista del segmento successivo. Scosso e turbato, si sofferma in motocicletta di fronte a un *paifang* (牌坊)²⁹⁶ recante la scritta *wujinshang* (montagna d’oro nero, ossia il carbone, la causa di tutti i problemi di Dahai e del suo villaggio).²⁹⁷ Qui, osserva una pattuglia della polizia arrivare e andarsene in direzione opposta alla sua. Questa contrapposizione tra Dahai, protagonista dell’episodio (e come vedremo, un emarginato), e la polizia, l’autorità, è un tema ricorrente nel genere *wuxia* dove le forze associate con l’autorità politica sono viste come moralmente corrotte, mentre le figure degli emarginati, spesso vittime di questa autorità, sono invece presentati come virtuosi.²⁹⁸ È esattamente quello che accade nel segmento di Dahai, nel quale Jia modernizza efficacemente il genere *wuxia*: al posto di soldati e ufficiali imperiali, vi sono poliziotti e ufficiali del Partito Comunista. Al posto di cavalieri erranti (*xia*) che combattono i corrotti da fuorilegge, vi è un minatore che cerca di denunciare i misfatti degli ufficiali e che finirà, sfinito, per imbracciare un fucile e compiere un massacro. Per il cineasta, nulla è cambiato nella società cinese.

La profezia sul destino di *xia* di Dahai viene sottolineata dalla presenza del guardiano del *paifang* che “osserva” il minatore: è la statua di un leone di pietra. Una simile scultura ricompare nel finale, quando Dahai uccide uno degli ufficiali corrotti di fronte al tempio del villaggio [Fig. 18, al centro]. Nella sequenza, il leone rimane sempre sfocato e in secondo piano. Nel momento in cui Dahai spara all’ufficiale, la statua si sovrappone a quest’ultimo, in posizione opposta alla Macchina da Presa. La scultura può

²⁹⁶ Il *paifang* è una struttura architettonica tradizionale cinese a forma di arco, solitamente lignea o in pietra. Storicamente era un portale sulla cinta muraria che suddivideva i diversi quartieri della città. Al giorno d’oggi ha solo un valore decorativo o simbolico (spesso, ad esempio, si trova all’entrata delle Chinatown di tutto il mondo). La presenza delle tigri o leoni alle basi dell’arco ha lo scopo di intimorire e spaventare i cittadini e rappresentano l’autorità (celeste o terrena) alla quale obbedire.

²⁹⁷ Riguardo all’utilizzo della superficie e dei muri in Jia Zhangke, consiglio la lettura del paragrafo “Of platforms and walls” nel volume: MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke’s ‘Hometown trilogy’, Op. cit.*, pp. 75-92. Qui, Berry, analizza la funzione simbolica del muro in *Platform* e *Xiao Wu*, ma si può notare come questa funzione rimanga invariata, diversi anni, dopo ne *Il Tocco del Peccato*. Così come il muro rievoca l’autorità, il potere patriarcale, la tradizione e il passato della Cina; una porta come il *paifang* evoca l’apertura verso il mondo, la libertà. Non è quindi un caso se Dahai la varca all’inizio dell’episodio, a cavallo di una motocicletta, mezzo di trasporto che nella Cina rurale rappresenta la libertà di viaggiare e partire dalla propria terra.

²⁹⁸ Cfr. CARLOS ROJAS, *A Touch of Sin, Op. Cit.*, pg. 51.

essere considerata come un testimone silente delle azioni di Dahai, una sorta di entità divina, oppure un simulacro del regista o, persino, dello spettatore stesso.

Inoltre, non bisogna dimenticare la funzione simbolica che le statue raffiguranti leoni di pietra possiedono quando poste di fronte a *paifang* o a edifici, nella tradizione del buddismo cinese. Esse sono guardiani con il compito di proteggere la struttura dagli spiriti maligni e da persone pericolose che potrebbero essere una minaccia per chi si trova al suo interno. All'inizio del segmento, Dahai vi passa attraverso, a simboleggiare come lui non sia un individuo pericoloso per la comunità. Anzi, è uno spirito virtuoso. Nel finale, quando uccide l'ufficiale di fronte ai guardiani, il portone del *paifang* è sbarrato e l'omicidio si consuma di fronte ai guardiani simbolici del tempio. La sequenza è aperta a varie interpretazioni, sia sul piano narrativo, sia su quello morale ("È giusto o sbagliato il gesto di Dahai? Qual è la posizione del regista?"), sia sul piano estetico ("I guardiani sono semplici testimoni, giudici silenti delle azioni di Dahai, puniscono il protagonista lasciandolo fuori dal perimetro del *paifang*, oppure benedicono simbolicamente l'omicidio del corrotto compiuto di fronte a loro?").

Il secondo animale a comparire nel segmento (e l'unico ad apparire fisicamente e non solo sotto forma di icona) è il Cavallo, *Ma* (马). È esausto, frustato dal padrone a causa della sua immobilità. Avviene subito dopo il primo scontro di Dahai con un ufficiale, e l'omicidio da parte della polizia di un clandestino innocente. Il protagonista gli passa accanto frettolosamente, lo osserva e sussurra tra sé e sé "Dannato animale". La seconda apparizione avviene nel finale del capitolo, successivamente al massacro compiuto dal protagonista, dove in una sequenza quasi onirica il cavallo, liberato da Dahai, si muove in direzione contraria alle auto della polizia, a contrastarne simbolicamente il flusso, dopo essere passato accanto a due suore (Fig. 18, in alto). Questo è un evidente parallelismo con la sequenza iniziale, nella quale il protagonista osserva le auto della polizia muoversi nella stessa direzione.²⁹⁹ Suppongo che la figura simbolica del cavallo e quella del personaggio di Dahai siano infatti sovrapposte, e si può considerare il primo come l'animale totemico del secondo.

²⁹⁹ Trovo interessante notare come all'inizio del segmento Dahai osserva le auto della polizia senza fare nulla, auto che rappresentano l'autorità e il potere corrotto che cercherà di smantellare durante tutto il film. Alla fine, il cavallo che ne rappresenta l'animale totemico, si muove in direzione opposta alle auto della polizia. Questa evoluzione nelle reazioni di fronte al movimento delle auto della polizia è, allo stesso modo, l'evoluzione del personaggio di Dahai durante il segmento.

I cavalli sono un simbolo ricorrente nella mitologia cinese: nello zodiaco sono segno di intelligenza, vivacità o velocità, mentre sono presenti in diversi racconti e leggende tradizionali. Un esempio è il cavallo bianco buddista, che appare anche nel volume classico *Il viaggio in Occidente* di Wu Cheng'en, una delle opere preferite da Jia Zhangke.³⁰⁰ Nel racconto, il cavallo è in realtà un principe drago intrappolato in un corpo "minore", il quale decide di servire il monaco Xuanzang come cavalcatura. Spesso è metafora della forza di volontà. All'interno de *Il Tocco del Peccato*, assume quindi la fisionomia del protagonista Dahai, il quale, nello stesso modo in cui il cavallo rimane immobile di fronte alle torture del proprietario, rimane saldo nelle sue convinzioni più pure, nonostante la brutalità, le minacce, i tentativi di corruzione e gli insulti subiti. Nel finale, quando l'esplosione di violenza risolve quello che le parole non erano riuscite a concludere, il cavallo ricompare e Dahai ne uccide il proprietario e aguzzino, liberando l'animale dalla prigionia. Con queste immagini, il regista sembra suggerire allo spettatore: "la forza di volontà, seppur nobile, da sola non riesce a contrastare gli aguzzini. È l'atto della violenza a rendere liberi". Questa è una lettura e un'interpretazione soggettiva del senso del cavallo all'interno del film, ma la sua posizione all'interno della narrazione e il significato degli altri animali ne lascia presupporre il valore.

Wang Yanjie, in un testo illuminante, analizza le implicazioni della modernizzazione del genere *wuxia* realizzata con *Il Tocco del Peccato*.³⁰¹ Nel film, Jia trasforma i protagonisti da semplici perpetratori di violenza in *xia*, eroici cavalieri erranti. Nel raffigurarli, l'autore non li pone in categorie ben definite: non sono né esclusivamente dei vendicatori, né unicamente delle vittime incomprese. Al contrario, li caratterizza come *xia*, l'archetipo di personaggio presente nel genere delle arti marziali nel cinema e nella letteratura. A differenza dei canoni tradizionali, che vedono questi forti cavalieri mossi da un profondo senso di giustizia e altruismo, pronti a difendere il prossimo e a proteggere i deboli dai loro persecutori, nella pellicola di Jia sono insultati e tormentati, sono persone disperate che cercano di sopravvivere fisicamente e mentalmente in questa società. Il cineasta li chiama *xia can*, cavalieri mutilati.³⁰² Per sottolineare e rivelare la nobile predisposizione dei protagonisti *xia can*, ognuno è associato ad un animale totemico, a uno *xia* mitologico, o ad entrambe.

³⁰⁰ Cfr. JIA ZHANGKE, *J'ai bien plus mal à la tête que sun Wukong*, *Op. cit.*

³⁰¹ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants*, *Op. Cit.*

³⁰² Cfr. JIA ZHANGKE, *Zhuanfang Jia Zhangke: Tian zhuding de canxia shidai* [Intervista con Jia Zhangke: L'Era dei Cavalieri Erranti Mutilati ne *Il Tocco del Peccato*], "[City Magazine](#)", April 2014.

Wang illustra come la presenza simbolica degli animali e i ricorrenti richiami intertestuali a performance teatrali, film e documentari, smentiscono allo spettatore la lettura che sia solamente una trasposizione di eventi di cronaca realmente accaduti. Poiché nel momento in cui si prende in considerazione il mito e la favola, si manifesta una rappresentazione della realtà più profonda dei fatti di cronaca che ispirano il film.³⁰³

Ritornando alla figura del cavallo nel primo segmento della pellicola, Jia rilascia un aneddoto curioso sul suo utilizzo in scena, e soprattutto sulle difficoltà di riprendere la violenza verso un animale:

That horse is very famous, that horse is a star horse. It was the trainer who was whipping the horse. So, he will give the horse a certain command, and the horse will act. But it's hard to train the trainers to become someone who can act. So, I had a hard time training this trainer to fall when he got shot.³⁰⁴

Sempre nello stesso capitolo, può essere una utile chiave di lettura l'incontro di Dahai con il figlio di una sua vecchia amante, dopo essere stato aggredito dalle guardie del corpo del suo vecchio compagno di scuola, arricchito tramite traffici illeciti, corruzione e lo sfruttamento del popolo. Il ragazzo sta studiando la lingua inglese e la parola che sta proprio affrontando in quel momento, e che gli viene suggerita da Dahai, è "Animal". Il dialogo prosegue con il protagonista chiedere al ragazzo dove si trova suo padre, al che lui risponde con "è andato a caccia di *animals*". In questa sequenza gli animali non sono presenti diegeticamente ma sono evocati dal linguaggio. Esso è stato sfruttato da Jia Zhangke come veicolo di informazioni sui suoi personaggi fin dagli esordi, quando sfruttava i dialetti locali per dargli un'identità. Da questo piccolo scambio di battute, uno spettatore attento può osservare come Dahai sia un personaggio decisamente istruito, culturalmente (e moralmente) superiore agli altri membri del villaggio, mentre nel sottotesto è intuibile una sottile critica di Jia verso l'esterofilia crescente in Cina. Tema esplorato in *Al di là delle Montagne*, dove il linguaggio è il motore narrativo dell'ultimo segmento. Inoltre, la parola cinese che usa il protagonista nella traduzione, non è in cinese

³⁰³ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants, Op. Cit.*

³⁰⁴ "Quel cavallo è famoso, è una star. Chi lo frustava era il suo ammaestratore, in modo tale che potesse dare diversi comandi al cavallo e lui potesse recitare di conseguenza. Il difficile è stato insegnare all'ammaestratore ad essere in grado di recitare. È stato proprio difficile insegnare a questo ammaestratore a cadere in modo decedente nella scena in cui gli sparano.". Cfr. VADIM RIZOV, *Jia Zhangke on A Touch of Sin, Op. Cit.* (Ultima consultazione: 21/02/2019).

mandarino, bensì nel dialetto dello Shanxi, a sottolineare le radici legate alla terra d'origine.

In questi continui riferimenti alla traduzione, al linguaggio e al suo significato presenti nel testo, l'autore sembra sottolineare al suo pubblico occidentale, soprattutto inglese, di fare attenzione al significato degli animali all'interno della pellicola, ricordando di tradurlo utilizzando un codice culturale altro da quello occidentale, ossia attraverso la cultura cinese.

L'ultimo animale presente nel segmento è la Tigre, *Hu* (虎), raffigurata nella coperta con cui Dahai inizialmente copre il suo divano, mentre nel finale usa per avvolgere il fucile, l'arma con la quale effettuerà il massacro. Questa icona compare ripetutamente nel corso del capitolo. Inizialmente, è inquadrata in secondo piano e fuori fuoco, mentre il minatore svolge attività quotidiane come iniettarsi l'insulina. In tutte queste inquadrature, la tigre è sempre rivolta in direzione opposta a dove si trova Dahai, a rimarcare la grande divergenza tra il protagonista, ancora identificato dal cavallo frustato e tormentato, e le caratteristiche simboliche della tigre. [Fig. 18, in basso].

Successivamente, nel momento in cui Dahai decide di risolvere con la violenza ciò che affligge gli abitanti del villaggio, la figura della tigre e il protagonista, finalmente, convergono. Metonimicamente, si unisce allo spirito della tigre, liberandosi dal destino di vittima di soprusi e abbracciando quello di *xia*.³⁰⁵ La coperta viene inquadrata successivamente a un dettaglio delle mani del protagonista intento a caricare l'arma con dei proiettili di grosso calibro. La Mdp stacca sul controcampo in cui Dahai mira con fare minaccioso verso un avversario immaginario, momento che risulta come un inaspettato accenno del regista a *Taxi Driver* (Martin Scorsese 1976).³⁰⁶ A questo punto, inizia una panoramica discendente in diagonale, che dal minatore ci porta al riflesso, attraverso uno specchio, della tigre nella coperta. La tigre è posta in modo da risultare rivolta verso il protagonista e lo sta guardando e, nell'attimo in cui l'occhio della cinepresa si sofferma sull'effigie dell'animale, risuona un forte ruggito extra-diegetico, segnale dell'abbandono del regista del caratteristico naturalismo della *Hometown Trilogy*.³⁰⁷ La scena successiva, in esterno, consiste in un unico piano sequenza di circa un minuto, ricco di una forza espressiva di rara intensità. Inizia in campo lungo dove Dahai in controluce e al centro

³⁰⁵ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants, Op. Cit.*

³⁰⁶ Cfr. NICHOLAS GODFREY, *All This Bloodshed: A Touch of Sin*, "Metro: Media & Education Magazine", Estate 2014, n. 179, pp. 44-48.

³⁰⁷ *Ibid.*

dell'inquadratura, si dirige con passo deciso, simile a una marcia militare, verso la Mdp. Una volta superata, essa con una panoramica si porta alle spalle del protagonista, seguendolo nella marcia, motivo estetico ricorrente nel genere *wuxia*. La cinepresa si sofferma sulla coperta della tigre appesa al fucile di Dahai, come fosse un antico stendardo medievale, il quale ricade sulla schiena del minatore come se l'animale fosse aggrappato sulle sue spalle. L'immagine ricorda quella di uno spirito mitologico protettivo. La musica, extradiegetica, guida l'uomo attraverso le rovine e gli edifici della sua città [Fig. 19]. Tramite la dimensione sonora, la marcia solitaria del protagonista si trasforma, negli occhi dello spettatore, in una parata militare, in un richiamo alla Rivoluzione Comunista e a quegli ideali che ancora muovono lo spirito di Dahai, ma che oramai sono avvizziti nella Cina moderna. Il cineasta, tornando sulla scena in *Jia Zhangke: un ragazzo da Fenyang*, paragona la sequenza della marcia a una vecchia foto della fine della dinastia Qing, attorno all'ultimo decennio del ventesimo secolo, ossia al periodo delle rivolte dei Boxer, simbolo di una protesta violenta e impulsiva.³⁰⁸

La Tigre è tradizionalmente un simbolo culturale cinese e possiede vari significati allusivi, nonché è presente in diverse leggende e racconti. È considerata il principio maschile nella natura e il re del mondo animale: dalle quattro strisce nella sua fronte è nato il carattere *Wang* (王), che significa, appunto, "Re". La loro effigie è veicolo di coraggio, forza e autorità; tutte caratteristiche assunte da Dahai nel momento in cui si avvolge nell'arazzo, il quale fino a quel momento era rimasto passivo di fronte ai soprusi dei potenti, senza mai compiere vere azioni. Il significato che però rientra maggiormente all'interno della narrazione è quello che assume la tigre nei racconti tradizionali. Qui, l'animale, ha il compito di uccidere gli uomini malvagi e proteggere i giusti. Questo stesso ruolo viene ricoperto da Dahai quando, attraverso un gioco di specchi, la sua figura e quella della tigre finiscono per convergere. Il minatore diviene tigre e, come in un racconto tradizionale, compie la sua funzione di uccidere i malvagi, gli aguzzini, i corrotti. Jia Zhangke prende quindi un evento di cronaca nera e lo interpreta in chiave folkloristica e fiabesca, facendo incontrare il presente con la tradizione culturale. Di conseguenza male e bene vengono separati senza mezze misure e l'omicida, se per giusta causa, diventa eroe, uno *xia*. L'autore conferma questa ipotesi in una intervista nel corso della quale spiega che vi è una violenza ben più grande, sottile e nascosta nelle vite dei cinesi, e che questa va combattuta, anche con gesti estremi:

³⁰⁸ Jia Zhangke descrive in questo modo le rivolte dei Boxer.

It's essential in order for us to stop the violence from perpetuating. Also we need to rebel against the restraints and also the restraints and restrictions we have on directors. This is way for me to rebel against these things, is to make films. I really thank God that I have film in my life. I don't have to pick up a gun, I can just pick up a camera.³⁰⁹

La decisione di Dahai di agire per combattere i corrotti ha un parallelo in quella di Lin Chong, il guerriero detto “Testa di Leopardo” nel romanzo storico cinese *I Briganti* del XV secolo. Allo stesso modo in cui Lin Chong è spinto da persecuzioni incessanti a unirsi ai banditi di Liangshan, Dahai non ha altra scelta se non diventare un fuorilegge. Mentre Dahai si imbarca nel viaggio che lo porterà a uccidere i suoi aguzzini, Jia si sofferma su una scena teatrale che sta venendo esibita nella piazza del villaggio. Si tratta dell'opera classica dello Shanxi intitolata *Lin Chong Fugge di Notte* (*Linchong ye ben*), proprio incentrata sullo *xia* Lin Chong. In questo momento, il ribelle contemporaneo e la figura teatrale si riflettono e si rinforzano, l'uno nell'altra.³¹⁰

Un fotogramma della sequenza dove è ben presente la coperta è stato utilizzato per una versione della locandina del film, a sottolinearne l'importanza e il potere evocativo [Fig. 33].

2.2.3 Parte seconda: il Bufalo, l'Anatra e il bestiame

Nel secondo segmento del film, la narrazione vede un assassino professionale compiere crimini come rapine e omicidi per noia. Parallelamente, i riferimenti alla macellazione degli animali sono continui, in particolare alle anatre e al bestiame. Questi omicidi sono in chiaro contrasto con quelli compiuti da Zhou San (interpretato da Wang Baoqiang), poiché causati da bisogni primari come la fame, e non dalla noia. Allo stesso tempo, la metodicità e la freddezza di chi macella gli animali, trova il suo contrappunto nei crimini compiuti dal protagonista. Questa simmetria può essere interpretata come una riflessione dell'autore sulla natura intrinsecamente violenta e omicida dell'essere umano.

³⁰⁹ “È essenziale per noi impedire che la violenza si perpetui. Inoltre, dobbiamo ribellarci alle restrizioni in generale e a quelle che affliggono i registi. Il mio modo per ribellarmi a tutto questo è fare film, e ringrazio il cielo che ho il cinema nella mia vita. Non ho bisogno di impugnare un fucile, mi basta prendere in mano una cinepresa”. Cfr. VADIM RIZOV, *Jia Zhangke on A Touch of Sin*, *Op. Cit.* Originale: (Ultima consultazione: 21/02/2019)

³¹⁰ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants*, *Op. Cit.*

L'Anatra, *Ya* (鸭), è il primo animale a comparire in scena nella sequenza iniziale del secondo episodio. Il segmento è introdotto da alcune inquadrature del paesaggio, nelle quali è raffigurato l'inquinamento di fabbriche e centrali elettriche. La composizione dei quadri richiama *Smog Journeys*. L'inquadratura successiva è una panoramica degli individui a bordo di una nave sul Fiume Azzurro. Il movimento di macchina parte da un paio di anatre in un cesto, per poi spostarsi, in una suggestiva citazione a *Still Life*, sulla moltitudine di corpi che occupano quello spazio. E infatti, con sorpresa per lo spettatore, la panoramica termina il suo movimento sul volto di Han Sanming, protagonista di *Still Life*. Il minatore chiede a Zhou San, vero protagonista dell'episodio, se ha un accendino. Il quale gli risponde con un secco "No".

L'anatra torna in altre due situazioni correlate: la prima, mentre è tenuta in braccio da una bambina e il padre, armato di mannaia, osserva l'animale; nella seconda, la Mdp si sofferma in un lungo piano sequenza del padre della scena precedente, intento a tagliare la gola, uccidere e macellare l'anatra [Fig. 20, in alto].³¹¹ Nel film vengono sempre inquadrati esemplari femminili, riconoscibili dal piumaggio bruno e marrone scuro.

Nella cultura cinese l'animale è associato alla fedeltà e all'amore coniugale poiché si accoppia per la vita. Nel film, la causa dei crimini di Zhou San è dovuta alla sua crescente alienazione nel villaggio rurale così lontano dalla modernità. Si può osservare la sua lontananza affettiva dalla moglie e dal figlio (verso il quale ha un atteggiamento a tratti freddo e brutale), sancendo il suo fallimento del ruolo virile di marito e di padre. Così come i rapporti più intimi e le relazioni nella famiglia del protagonista si sgretolano, l'anatra, il simbolo stesso di quei rapporti e relazioni, viene macellata.³¹² Inoltre, l'animale, raffigurato inizialmente ignaro del destino fatale che pende sul suo capo, rappresenta le vittime del protagonista. Il piano sequenza in cui viene ucciso a sangue freddo, con il metodo e la professionalità di un uomo impassibile, metaforicamente rappresenta il *modus operandi* di Zhou.

Egli, come Dahai con la Tigre, viene identificato dal Bufalo, *Niu* (牛), icona presente sul suo berretto dei Chicago Bulls. A differenza degli altri protagonisti, è lui a

³¹¹ Come molti recenti film cinesi d'autore, *Il Tocco del Peccato* contiene raffigurazioni non simulate di crudeltà verso gli animali. Gli spettatori che non vengono toccati dalle scene simulate di carneficina e violenza tra esseri umani, potrebbero essere turbati dalla violenza reale diretta agli animali. Ancora una volta realtà e finzione si intrecciano nelle pellicole di Jia Zhangke, questa volta dentro la tematica della violenza. *Ibid.*

³¹² Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants, Op. Cit.*

scegliere il suo animale zodiacale, a decidere in quali caratteristiche volersi identificare. Infatti, ugualmente alla tigre, il bufalo è uno dei dodici segni zodiacali cinesi e simboleggia la laboriosità, la forza d'animo e l'operosità. Il Bufalo lavora duramente, pazientemente e metodicamente, con intelligenza creativa e pensiero riflessivo; tutte doti presenti in Zhou San o ambite da lui, ma non convogliate nelle faccende quotidiane, bensì nell'atto criminale. A sottolineare la duplicità della vita di Zhou e il contrasto tra le sue aspirazioni e la realtà, il bovino lo si vede anche nella sequenza finale del segmento, quando il protagonista, in moto, osserva il bestiame sopra un camioncino, diretto verso l'ignoto, forse un mattatoio [Fig. 20, in basso].

Se il bestiame rappresenta l'esistenza rurale dei compaesani di Zhou San, il simbolo del bufalo del protagonista rappresenta la sua ricerca di un destino radicalmente diverso. Il film collega abilmente Zhou San con gli eroi dei film *Jianghu* di Hong Kong, che hanno guadagnato un'immensa popolarità tra i giovani sin dagli anni Ottanta. Nella scena che collega il secondo al terzo segmento e ambientata a bordo di un autobus, la Mdp si sposta lentamente verso Zhou, vi si sofferma qualche istante, per poi passare alla sparatoria presente in un film su un televisore vicino. La scena collega Zhou San agli eroi sullo schermo. Similmente a Xiao Mage (*Still Life*) quando imita nostalgicamente i gesti di Chow Yun-Fat nei film di John Woo, Zhou San dà nuova vita ai personaggi di John Woo. Un assassino solitario, professionale e spietato, in grado di sconfiggere dei rapinatori di periferia con alcuni spari e di condurre una professionale rapina scrupolosamente pianificata.

2.2.4 Parte terza: il Serpente sacro

Il terzo capitolo ha come protagonista Xiaoyu, interpretata da Zhao Tao. È una giovane donna impiegata come receptionist in una "sauna" a luci rosse di una grande città nel Hubei. All'inizio, in un lungo piano sequenza, la si vede discutere con un uomo in una tavola calda. Lo spettatore inizialmente suppone che siano una coppia che sta affrontando una crisi o persino il divorzio, per poi scoprire che lei, invece, è l'amante. Lei vorrebbe di più, gli chiede un bambino, che lasci la moglie, lui le chiede di seguirla a Guangzhou. Alla fine, i due si dividono. Mentre lei torna alla sauna, si imbatte in una attrazione di un ambulante. "Guardate i serpenti sacri! Guardate la bellezza! Un matrimonio è in arrivo! I serpenti sacri predicono i successi e i dolori! Accorrete! Accorrete!" egli grida [Fig. 21, in alto a sinistra]. Xiaoyu lo osserva, ma gli passa accanto senza fermarsi.

La sera, appena uscita dal lavoro, viene aggredita dalla moglie del suo amante e da alcuni parenti. Ferita e ancora stordita entra nell'attrazione e vi si siede. Attorno a lei vi sono svariati serpenti, tenuti separati da una lastra trasparente, mentre di fronte si trova una giovane donna che la osserva in silenzio, per poi offrirle delle salviette per pulirsi, e sorriderle. La donna, venduta come una divinità serpente dall'ambulante, subisce una doppia violenza: è trattata come un animale e viene mercificata.

Il giorno dopo, mentre sta tornando a casa, un serpente attraversa la strada a Xiaoyu, per poi tuffarsi nell'erba. Questo inaspettato incrocio di destini evoca una continuità con la sequenza precedente, e rivela che ora la donna è protetta, o quasi posseduta, dal rettile sacro. Quando si ritroverà nuovamente in una situazione dove le viene esercitata violenza psicologica e fisica, non reagisce più passivamente, ma si trasforma in una guerriera *xia*.

Un cliente del locale a luci rosse, un criminale che era apparso precedentemente estorcere denaro tramite coercizione e violenza agli automobilisti di una strada provinciale, nota Xiaoyu e insiste nel voler comprare il suo corpo. Dapprima solo verbalmente, poi anche fisicamente, noncurante che lei fosse solo una receptionist e sordo ai suoi rifiuti. Al culmine dell'abuso inizia a percuotere la donna con un mazzo di banconote.³¹³ Xiaoyu a questo punto tramuta assumendo le abilità di una guerriera di arti marziali di un film *wuxia*, e contrattacca impugnando il coltello da frutta che le aveva lasciato l'amante, riuscendo ad uccidere l'assalitore.³¹⁴ La trasformazione della donna è resa ancora più esplicita dalle sue pose che ricordano quelle di una *xia*, e dall'uso di luci e ombre, ora espressionistiche.³¹⁵

³¹³ Nonostante questa parte possa sembrare una esagerazione della finzione cinematografica, in verità è accaduto veramente. L'evento di cronaca da cui si è ispirato Jia Zhangke è l'omicidio di un ufficiale da parte Deng Yujiao, receptionist presso una sauna a luci rosse. L'evento è accaduto pressappoco come è avvenuto nel film ed è stato al centro di accese discussioni on-line in Cina poiché ha portato inizialmente all'arresto della ragazza per omicidio. Le varie proteste da parte dell'opinione pubblica hanno portato le autorità ad abbassare l'accusa da omicidio ad assalto aggravato, che non ha portato a nessuna condanna poiché la ragazza ha reagito per legittima difesa e sotto stato di shock. Jia Zhangke ha affermato che si è ispirato a realizzare *Il Tocco del Peccato* quando è entrato a conoscenza della storia di Deng Yujiao. Ai suoi occhi, la ragazza che è stata ripetutamente schiaffeggiata da un mazzo di banconote simboleggiava la crescente attitudine in Cina a considerare che i soldi controllino qualunque cosa. Cfr. WANG LIN, *Jia Zhangke: Mingyun benshen nandao shi tianzhuding (Jia Zhangke: Il fato stesso degli uomini è predeterminato?)*, "[The New York Times](#)", 30 Ottobre 2013.

³¹⁴ Il fucile e il coltello all'interno del film hanno un distinto significato drammatico cecoviano, soprattutto il coltello che è un chiaro esempio di "pistola di Čechov". NICHOLAS GODFREY, *All This Bloodshed: A Touch of Sin, Op. Cit.*

³¹⁵ Cfr. MANOHLA DARGIS, *Living and Killing in a Materialist China*, "[NY Times](#)", 3 Ottobre 2013.

In questo passaggio, il film evidenzia le caratteristiche di Xiaoyu facendola identificare con la guerriera errante Yang Huizhen, della pellicola *wuxia A Touch of Zen* di King Hu. Intrepida e decisa, Yang è l'archetipo della donna *xia*, il cui tuffo in una foresta di bambù, durante un combattimento, segna una delle sequenze più affascinanti del genere delle arti marziali. Per molti versi Xiaoyu assomiglia a Yang Huizhen. Dal modo in cui avvolge i capelli unendoli in una coda di cavallo, ai colori del suo abbigliamento. Mentre attraversa i vasti spazi e paesaggi urbani in solitudine, Xiaoyu emerge come una moderna donna cavaliere errante. È soprattutto nel modo in cui impugna e adopera la sua arma che il tema *wuxia* è percepito nel profondo della sua estetica.

Discutendo *A Touch of Zen*, Mary Farquhar osserva che l'innovazione di King Hu sia stata quella di concepire l'azione delle arti marziali come una danza dell'opera cinese. Un'eredità di Hu che è diventata un segno distintivo del genere.³¹⁶ Le mosse coreografiche di Xiaoyu si ricollegano alla teatralità della tradizione *wuxia*. Le sue pose, consecutive all'omicidio del suo aguzzino, rientrano nelle regole estetiche descritte da David Bordwell come l'equilibrio, spesso visto nei film *wuxia*, tra “posizione statica e rapidi attacchi o difese”.³¹⁷ Xiaoyu in questo modo diventa una *xia*. Similmente a Yang protesta per disperazione, ma a differenza dell'eroina di *A Touch of Zen*, lotta per mantenere la sua dignità, più che la vita.³¹⁸

Si può considerare il Serpente, *She* (蛇), il suo animale totemico. Motivo ricorrente nella mitologia cinese, era considerato una divinità fluviale, e per questo vi sono diverse leggende che narrano di serpenti in grado di trasformarsi in umani o di creature dal corpo di serpente e dal busto e la testa di umano. Inoltre, è uno dei segni zodiacali e rappresenta persone affascinanti con una personalità molto socievole e raffinata. Queste caratteristiche entrano in contrasto con l'ambiente e la società in cui Xiaoyu vive, o meglio, sopravvive.

Inoltre, Jia compara l'ostinazione di Xiaoyu con quella del Serpente Verde (*Xiaoqing*) del famoso racconto cinese *La Leggenda del Serpente Bianco* (*Baishhe chuan*). A

³¹⁶ Cfr. MARY FARQUHAR, *A Touch of Zen: Action in Martial Arts Movies*, in Berry Chris (a cura di) *Chinese Films in Focus II*, British Film Institute, Londra, 2008, pg. 221.

³¹⁷ Cfr. BORDWELL DAVID, *Aesthetics in Action: Kungfu, Gunplay, and Cinematic Expressivity* in Yau Esther C. M. (a cura di) *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, pp. 73-94.

³¹⁸ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants, Op. Cit.*

differenza della sorella, il gentile Serpente Bianco, il Serpente Verde è particolarmente indisciplinato, disdegnando sia l'etichetta umana che i tabù sociali. Jia decide di non alludere direttamente al racconto incentrato sul Serpente Bianco. Al contrario, allude al film *Green Snake* (*Ching se*, Hark Tsui 1993) incentrato sulle vicende del Serpente Verde. Il film, all'interno de *Il Tocco del Peccato*, viene proiettato nella sala della sauna dove le massaggiatrici e lo staff si riposano. Questa familiare *mise-en-scène*, uno spazio sigillato affollato da persone letargiche o addormentate in un sonno profondo, ricorda l'iconica metafora della casa di ferro, ipotizzata dallo scrittore Lun Xun. Seguendo la secolare battaglia dello scrittore per risvegliare i suoi connazionali, Jia si appropria del film di Tsui per sensibilizzare gli spettatori intorno a una violenza strutturale presente in Cina. Questa petizione per risvegliarsi sembra entrare nel subconscio di Xiaoyu e ispirare la sua resistenza ai soprusi.³¹⁹

Il serpente non è l'unico animale presente nel segmento di Xiaoyu. Dopo aver dovuto uccidere il cliente, la donna, ricoperta di sangue e spaventata, inizia vagare per le vie della sua città. La sequenza evoca l'iconografia, familiare grazie ad opere quali *A Touch of Zen - La fanciulla cavaliere errante*, delle figure *xia* che vagabondano attraverso il *Jianghu* (la traduzione è complicata, ma si possono intendere come i bassifondi). Nel suo peregrinaggio, si imbatte in una scimmia e, successivamente, in una mandria di bufali [Fig. 21, in alto a destra]. Questi animali sacri e segni zodiacali cinesi fanno da silenti, perturbanti testimoni alla brutalità degli esseri umani.³²⁰ Osservandoli si calma, e trova la forza di chiamare la polizia. "Ho ucciso una persona", dice al telefono.

Durante i suoi turni come receptionist, Xiaoyu è solita guardare documentari sulla natura. In una sequenza si può sentire la voce fuori campo del presentatore domandare agli spettatori: "Possono gli animali commettere il suicidio?". La protagonista ascolta con sguardo assente, mentre il riflesso della trasmissione è proiettato alle sue spalle: i soggetti sono i mammiferi marini. Al cambio del turno, Xiaoyu accenna al tema del suicidio alla collega. Questa sequenza pone in correlazione questo capitolo, con il successivo: se le prime due parti dell'opera riguardavano due cause contrastanti che portano l'uomo all'utilizzo della violenza, ossia quella positiva di un movente ideologico ed etico, e quella negativa dell'assenza di un vero movente se non "la noia"; gli ultimi due segmenti del film riguardano l'incapacità di relazionarsi dei giovani cinesi nella società moderna, di trovare

³¹⁹ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants*, Op. Cit.

³²⁰ Cfr. ALIZA MA, *A Touch of Sin*, Op. Cit.

un lavoro appagante, di affermare una loro identità. Questo vuoto è visto dal punto di vista di una donna e di un uomo (i quali, per rafforzarne la simmetria, hanno due nomi molto simili, Xiaoyu e Xiaohui), e si risolve nell'atto della violenza, come difesa dai soprusi o come autodistruzione. Inoltre, la sequenza offre un'ottima chiave d'interpretazione per il quarto capitolo, nel quale il tema principale è il suicidio. Infatti, l'animale totemico del protagonista, è il Pesce, *Yu* (鱼).

2.2.5 Parte quarta: il Pesce e il Piccolo Uccello

I pesci vengono citati per la prima volta quando Xiaohui, interpretato da Luo Lanshan, si sofferma a parlare con Lianrong “Vivien” (interpretata da Li Meng) durante una pausa a lavoro. Xiaohui fa il cameriere in un bordello di lusso nella speranza di guadagnare molto denaro in poco tempo, Lianrong è invece una delle ragazze che si prostituiscono nel locale. Durante la conversazione, la ragazza gli racconta che tiene alcuni pesci in un sacchetto, mostrandoglieli. Decidono di andare a liberarli nel fiume assieme [Fig. 21, al centro]. I pesci, in questo episodio, rappresentano la prigionia delle vite di Xiaohui e Lianrong i quali, come quegli animali, si spostano in continuazione, rimanendo in trappola, senza mai muoversi veramente. A sottolineare questa analogia è il *nickname* nei social che si è dato il protagonista, ossia “Piccolo Uccello” (*xiaoxiao niao*). Il termine cinese per Uccello, *Niao* (鸟) è uno *slang* per indicare il pene, come in italiano. Sentito il soprannome, Lianrong ne approfitta per scherzare sulle misure di Xiaohui. L'auto-battezzarsi “Piccolo Uccello”, può essere interpretato come una castrazione simbolica, rivelando la virilità mutilata del protagonista. Il suo nome deriva da una canzone pop degli anni Novanta, chiamata *Io sono Piccolo Uccello*. Jia Zhangke è infatti riconosciuto per il suo uso della musica pop come strumento di investigazione e critica sociale.³²¹ Una famosa strofa della canzone recita: “Io sono piccolo uccello; voglio volare ma non posso volare più alto, per quanto ci provi”. La situazione del piccolo uccello della canzone prefigura il fato di Xiaohui, per il quale la sua speranza di una ascesa sociale sarà tragicamente assorbita e spenta nel *maelstrom* dei drastici cambiamenti sociali in Cina.

Nel capitolo compare l'effigie di un ulteriore animale, ossia il leone presente in una banconota da cento dollari di Hong Kong (equivalenti a circa dieci euro), datagli da un

³²¹ Cfr. SZETO KIN-YAN, *A Moist Heart: Love, Politics and China's Neoliberal Transition in the Films of Jia Zhangke*, “Visual Anthropology”, Vol. 22, n. 2, 2009, pp. 95-107.

cliente come mancia [Fig. 21, in basso].³²² La Mdp si sofferma diversi secondi, senza movimenti di camera, in un dettaglio. Il significato dell'immagine si fa chiaro nella sequenza iniziata dall'inquadratura successiva, nella quale il ragazzo trova il coraggio di confidare a Lianrong il suo amore per lei, per poi venire rifiutato. Infatti, questa piccola fiammata di eroismo in Xiaohui, scaturita nella nobile proposta di fare uscire la ragazza dal giro della prostituzione, è velocemente estinta nel momento in cui Lianrong riconosce che la povertà del ragazzo non può permettere né a lei, né a sua figlia, un qualche tipo di sopravvivenza. La leggenda popolare di un eroe che salva la principessa in difficoltà ha perso il suo fascino, nel mondo di Xiaohui. Lui resta "un uccellino", per il quale "la felicità non è che una leggenda mai accessibile", come risuona nella canzone.³²³

Un dettaglio della Mdp molto simile a quello della banconota, lo si può trovare in *Platform*, quando Zhang Jun invia una cartolina a Cui Mingliang. In uno dei pochissimi primi piani del film, la Mdp si sofferma su entrambi i lati della cartolina, evidenziando sia il messaggio scritto ("è bellissimo vedere il luminoso mondo"), sia la foto aerea di Guangzhou. Michael Berry nota come l'immagine nella cartolina rappresenti una versione romanticizzata del mondo al di fuori di Fenyang, dando una speranza a coloro rimasti "intrappolati" nella cittadina rurale.³²⁴ L'immagine di Fengjie nella banconota in *Still Life*, il leone ne *Il Tocco del Peccato* e la cartolina in *Platform* sono esempi, da parte di Jia Zhangke, dell'utilizzo di icone presenti in oggetti del quotidiano, per veicolare messaggi allo spettatore attraverso il piano formale.

Una scena interessante, anche se contiene riferimenti ai pesci solo indirettamente, è quella *voyeuristica* in cui Xiaohui osserva Lianrong avere un rapporto sessuale con un cliente del bordello. Avviene poco dopo la dichiarazione d'amore per la ragazza ed è l'evento scatenante che lo porta ad abbandonare il lavoro di cameriere e tornare ad essere un operaio in fabbrica. Il cliente si trova all'interno di una sorta di scenografia

³²² Il denaro e il guadagno materiale sono motivi al centro di *Unknown Pleasures*, in cui la ricorrente immagine di banconote diventa un tropo visivo, usato per indicare la crescente fissazione dei cinesi per i beni materiali. Ritorna in *Still Life* quando un ragazzino brucia una banconota per accendersi una sigaretta, imitando un divo televisivo. Ritorna ne *Il Tocco del Peccato*. Qui, l'immagine della banconota viene utilizzata nel segmento che maggiormente è legato al denaro, alle difficoltà economiche. Poco prima della sequenza in cui l'amore di Xiaohui viene rifiutato proprio per questioni economiche. Quella banconota che osserva il protagonista e su cui si sofferma a lungo la Mdp è il motore di tutte le disavventure che gli capitano (e che lo porteranno a compiere l'estremo gesto) e di tutte le azioni che compie, fino a quando non sceglie di seguire l'amore. Sbagliandosi.

³²³ Cfr. WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants*, Op. Cit.

³²⁴ Cfr. MICHAEL BERRY, *Jia Zhangke's Hometown trilogy*, Op. cit., pg. 82.

cinematografica che ricostruisce l'interno di un treno e pretende di avere una ragazza vestita da controllore per soddisfare il suo feticismo. Il ragazzo, da fuori, osserva l'atto attraverso i finestrini del "treno", come si osservano due pesci in un acquario. Il senso claustrofobico è accentuato dal piano sequenza della Mdp, posta all'interno della scenografia e quindi opposta a Xiaohui.

Le trasformazioni evidenti di Dahai e Xiao Wu in Tigre e Serpente nel primo e nel terzo segmento della pellicola, ma anche l'analogia implicita e simbolica di Zhou San con il Bufalo e quella di Xiaohui con il Pesce, si collegano al surrealismo che Jia e Yu trovano nella vita quotidiana di città, villaggi e periferie cinesi. Allo stesso tempo, la trasformazione di questi personaggi in archetipi *wuxia* e i collegamenti dell'autore con l'opera cinese, implicano la presenza di altre storie, altre forme e narrative che la Cina può adottare oltre alle ideologie rappresentate da una statua di Mao o, all'opposto, da un jet privato. Il tempo che ci fugge tra le mani, suggerito nell'ultimo segmento del film quando Xiaohui e Lianrong fanno scivolare dei pesci nel ruscello, è rievocato dal rituale Buddista che vede nella liberazione degli animali un incoraggiamento alla compassione umana. Gli animali, per essere liberati, devono prima trovarsi in trappola. Un paradosso doloroso che questi due ragazzi, imprigionati dalla società, non potranno mai sperimentare, se non tramite l'atto estremo dell'autodistruzione.³²⁵

³²⁵ Cfr. ALIZA MA, *A Touch of Sin*, Op. Cit.



Fig. 18: In alto, le scene del cavallo a inizio e fine del primo segmento.
Al centro, la statua raffigurante il leone a guardia del *paifang*.
In basso, le scene in cui compare l'arazzo, ancora nel *background*.



Fig. 19: La sequenza della Tigre.



**Fig. 20: In alto, le anatre presenti nel secondo segmento.
In basso, i bufali osservati da Zhou San alla fine del secondo segmento.**



**Fig. 21: In alto a sinistra, lo spettacolo ambulante.
In alto a destra, il bufalo nel finale della terza parte della pellicola.
Al centro, i pesci nell'ultimo segmento.
In basso, la banconota da 100 dollari di Hong Kong.**

APPENDICE UNO

FILMOGRAFIA DELL'AUTORE

INTRODUZIONE

Jia Zhangke è un autore cinematografico decisamente prolifico. Infatti, senza contare la produzione saggistica e letteraria, nel corso di poco più di vent'anni ha diretto tredici lungometraggi e quattordici cortometraggi, ha prodotto una ventina di film e ha partecipato a undici documentari (sia su dedicati alla sua persona, sia su altri soggetti). In questa sezione procederò elencando tutti i lavori a cui ha partecipato il regista, per poi proporli in singole sezioni per una lettura più chiara e agevole.

Nella prima parte, denominata “Elenco film e ruolo di Jia Zhangke”, ho suddiviso la filmografia del regista in sette macro-gruppi: i film in cui ricopre il ruolo di regista, direttore della fotografia, montatore, produttore esecutivo, produttore e attore. Inoltre, nell'ultimo gruppo intitolato “Presente come sé stesso” ho elencato le pellicole in cui è presente come Jia Zhangke (quindi documentari su di lui o interviste). Il gruppo “Alla regia” è suddiviso ulteriormente in “lungometraggi narrativi”, “documentari” e “cortometraggi”. Per lungometraggi intendo tutti i film di durata superiore a 60 minuti (*Xiao Shan torna a casa* dura 59 minuti e rientrerebbe nel termine di “mediometraggio”. Per semplicità di lettura l'ho inserito tra i lungometraggi).³²⁶

Ogni gruppo contiene al suo interno una tabella nella quale i film sono ordinati cronologicamente e suddivisi in: anno di produzione, titolo italiano, titolo originale in *pinyin* e nome del regista. L'unica eccezione è il gruppo dei film diretti da Jia Zhangke; dove al posto del nome del regista, c'è il nome originale in caratteri semplificati. Nel caso in cui il film dovesse mancare di una o più informazioni, ho inserito al suo posto il simbolo “//”. In caso di film con particolarità degne di nota, ho utilizzato il simbolo “*” con rimando a una legenda alla fine della tabella. Nei gruppi “Produttore esecutivo” e “Produttore”, ho evidenziato in grassetto i film prodotti dall'autore, ma diretti da altri

³²⁶ Dalla descrizione del termine “lungometraggio”, presente nell'Enciclopedia del Cinema edita da Treccani: ENZO SICILIANO, *Enciclopedia del cinema*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2003.

registi. In “Presente come sé stesso”, ho evidenziato in grassetto i documentari che hanno come soggetto Jia Zhangke.

Nella seconda parte, intitolata “Catalogo dei lungometraggi diretti da Jia Zhangke”, ho inserito le schede in ordine cronologico dei tredici lungometraggi realizzati da Jia; quindi da *Xiao Shan torna a casa* a *I Figli del Fiume Giallo*. Le schede sono composte dal nome del film conosciuto in Italia e dal nome originale in *pinyin*, da una sezione tecnica, da una sezione dedicata ai nomi di chi ha contribuito alla pellicola nei ruoli principali e infine una sezione dedicata ai premi, alle candidature e alle proiezioni più rilevanti.

Nella sezione tecnica ho inserito l’anno di produzione, la durata (di tutte le versioni), il rapporto d’aspetto, il formato del negativo e il formato della stampa (distinguendo se digitale o pellicola), il paese di produzione e infine la lingua parlata nel film.

Dei membri della *crew*, ho inserito lo sceneggiatore (quando diverso o aggiunto a Jia Zhangke), il direttore della fotografia, il montatore, l’art director, il cast, il compositore della colonna sonora (quando presente), i produttori, gli studi di produzione e gli studi di distribuzione in Italia (le poche volte in cui sono presenti).

I premi, alle candidature e alle proiezioni più rilevanti sono inseriti in ordine cronologico. Per il primo film *Xiao Shan torna a casa* ho segnato il Grand Prix all’Hong Kong Film Festival per l’importanza per la carriera del regista. In seguito, ho selezionato i premi vinti dalle pellicole dell’autore al Berlin International Film Festival, al Nantes Three Continents Festival, al Pusan International Film Festival, alla Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia, al Cannes Film Festival, dalla National Society of Film Critics Award (negli USA), dalla Toronto Film Critics Association Awards, ai Golden Horse Awards, dal Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision. Le candidature alla Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia, al Cannes Film Festival, ai Golden Horse Awards, ai Nastri d’Argento, al Tribeca Film Festival, al National Society of Film Critics Awards. Le proiezioni al Toronto International Film Festival, al London Film Festival, al New York Film Festival, al Torino Film Festival, al Locarno Festival, al Busan Film Festival.

Per la compilazione dei dati mi sono basato soprattutto sull'aggregatore online <imdb.com>, per poi ampliarli e confermarli dalle schede film presenti in diverse riviste specialistiche.³²⁷

Nella terza e ultima parte, intitolata “Box Office e Ricezione, Lungometraggi Post 2004”, ho preso in analisi i dati di tre diversi aggregatori. Ossia i dati relativi al box-office nel mondo in totale da <www.boxofficemojo.com>; mentre i dati relativi alla ricezione provengono dal sito <www.metacritic.com>, espresso in centesimi e relativo alla critica, e dal sito <www.rottentomatoes.com>, espresso come valutazione media in decimi e relativo sia alla critica che al pubblico in due diverse misure. I dati sono inseriti all'interno di grafici per facilitarne la lettura e correlati da un testo scritto di analisi. Ho delimitato l'analisi ai soli lungometraggi di finzione realizzati dopo il 2004, da una parte poiché sono il focus di questa tesi, dall'altra poiché si possono reperire maggiori informazioni su film più recenti e distribuiti. Ho escluso *I Figli del Fiume Giallo* perché ancora da distribuire negli Stati Uniti e in gran parte dell'Europa. Nel sito “Rotten Tomatoes”, il campione di votanti nella sezione “pubblico” varia da 668 in *Al di là delle Montagne* a 3.868 in *Il Tocco del Peccato*. Il campione di critici che hanno espresso il loro giudizio varia da 42 in *24 City* a 79 in *Il Tocco del Peccato*.

I dati sono stati consultati il giorno 6 Febbraio 2019.

³²⁷ L'elenco delle riviste utilizzate per singolo film:

- *Xiao Wu*. TONY RAYNS, *Xiao Wu*, “Sight and Sound”, Marzo 2000, Vol. 10, n. 3, pg. 59
- *Platform*. DAVID ROONEY, *Platform (Zhantai)*, “Variety”, 18-24 Settembre 2000, Vol. 380, n. 5, pp. 34-35
- *Unknown Pleasures*. DAVID ROONEY, *Unknown Pleasures (Ren Xiao Yao)*, “Variety”, 10-16 Giugno 2002, Vol. 387, n. 4, pg. 33
- *The World*. ROBERT KOEHLER, *The World*, “Cineaste”, Autunno 2005, Vol. 30, n. 4, pp. 56-57
- *Still Life*. DEREK ELLEY, *Still Life (Sanxia Haoren)*, “Variety”, 18-24 Settembre, Vol. 404, n. 5, pg. 72
- *Dong*. HUBERT NIOGRET, *Dong: Les deux peintures*, “Positif”, Giugno 2007, n.556, pg. 38
- *24 City*. DEREK ELLEY, *24 City (Ershisi Cheng Ji)*, “Variety”, 26 Maggio – 1 Giugno 2008, Vol. 411, n. 2, pg. 23
- *Il Tocco del Peccato*. ANDREW TRACY, *A Touch of Sin*, “Sight and Sound”, Giugno 2014, Vol. 24, n. 6, pg. 91
- *Al di là delle Montagne*. NICK PINKERTON, *Mountains May Depart*, “Sight and Sound”, Gennaio 2018, Vol. 28, n. 1, pp. 72-73

RUOLO DI JIA ZHANGKE NEI SINGOLI FILM

Alla regia

Lungometraggi narrativi

Anno	Titolo Italiano	Titolo Originale	Titolo Pinyin
1995	<i>Xiao Shan torna a casa</i>	小山回家	<i>Xiao Shan Hui Jia</i>
1997	<i>Xiao Wu</i>	小武	<i>Xiao Wu</i>
2000	<i>Platform</i>	站台	<i>Zhantai</i>
2002	<i>Unknown Pleasures</i>	任逍遥	<i>Ren xiao yao</i>
2004	<i>The World - Shijie</i>	世界	<i>Shijie</i>
2006	<i>Still Life</i>	三峡好人	<i>Sanxia haoren</i>
2008	<i>24 City</i>	二十四城记	<i>Er shi si cheng ji</i>
2013	<i>Il Tocco del Peccato</i>	天注定	<i>Tian zhuding</i>
2015	<i>Al di là delle Montagne</i>	山河故人	<i>Shanhe Guren</i>
2018	<i>I Figli del Fiume Giallo (Ash Is Purest White)</i>	江湖儿女	<i>Jiang hu er nv</i>

Lungometraggi documentaristici

Anno	Titolo Italiano	Titolo Originale	Titolo Pinyin
2006	<i>Dong</i>	东	<i>Dong</i>
2007	<i>Inutile</i>	无用	<i>Wuyong</i>
2010	<i>I Wish I Knew</i>	海上传奇	<i>Haishang chuanqi</i>

Cortometraggi

Anno	Titolo Italiano	Titolo Originale	Titolo Pinyin
1994	<i>Un Giorno a Pechino</i>	有一天, 在北京	<i>You yitian, zai beijing</i>
1996	<i>Du Du</i>	嘟嘟	<i>Du Du</i>
2001	<i>In Public</i>	公共场所	<i>Gonggong Chang Suo</i>
2001	<i>The Condition of Dogs</i>	狗的状况	<i>Gou de zhuangkuang</i>
2007	<i>Our Ten Years</i>	我们的十年	<i>Women de shi nian</i>
2008	<i>Cry Me a River</i>	河上的爱情	<i>Heshang de aiqing</i>
2008	<i>Black Breakfast</i> ³²⁸	<i>Black Breakfast</i>	//
2009	<i>Remembrance</i>	十年	<i>Shi nian</i>
2011	<i>Cao Fei e Pan Shiyi</i> ³²⁹	<i>Cao Fei e Pan Shiyi</i>	//
2011	<i>Senza titolo</i> ³³⁰	<i>Senza titolo</i>	//
2013	<i>Senza titolo</i> ³³¹	<i>Senza titolo</i>	//
2015	<i>Smog Journeys</i>	人在霾途	<i>Ren zai mai tu</i>
2016	<i>The Hedonists</i>	<i>The Hedonists</i>	//
2017	<i>Revive</i> ³³²	逢春	<i>Feng chun</i>

³²⁸ Si tratta di un segmento all'interno del film antologico *Stories on Human Rights*.

³²⁹ Si trattano di due segmenti all'interno del film antologico *Yulu*.

³³⁰ Si tratta di un segmento all'interno del film antologico *3.11 Sense of Home*.

³³¹ Si tratta di un segmento all'interno del film antologico *Venice 70: Future Reloaded*.

³³² Si tratta di un segmento all'interno del film antologico *Where Has the Time Gone?*.

Direttore della fotografia

Anno	Titolo Italiano	Titolo originale (<i>Pinyin</i>)	Regista
1994	<i>Un Giorno a Pechino</i> *	<i>You yitian, zai beijing</i>	Jia Zhangke
2001	<i>In Public</i> *	<i>Gonggong Chang Suo</i>	Jia Zhangke
2006	<i>Dong</i>	<i>Dong</i>	Jia Zhangke
2007	<i>Inutile</i>	<i>Wu Yong</i>	Jia Zhangke

| LEGENDA: * Cortometraggio; **Film antologico |

Montatore

Anno	Titolo Italiano	Titolo originale (<i>Pinyin</i>)	Regista
1995	<i>Xiao Shan torna a casa</i>	<i>Xiao Shan Hui Jia</i>	Jia Zhangke
2001	<i>In Public</i> *	<i>Gonggong Chang Suo</i>	Jia Zhangke

| LEGENDA: * Cortometraggio; **Film antologico |

Produttore esecutivo

Anno	Titolo Italiano	Titolo originale (<i>Pinyin</i>)	Regista
2011	//	<i>Hello! Shu xian sheng</i>	Han Jie
2012	//	<i>Ji yi wang zhe wo</i>	Fang Song
2013	<i>Il Tocco del Peccato</i>	<i>Tian zhuding</i>	Jia Zhangke
2014	<i>Da Shu (Great Heat)</i> *	<i>Da Shu</i>	Tao Chen
2015	//	<i>K</i>	Darhad Erdenibulag & Emyr ap Richard
2016	//	<i>Zhi fan ye mao</i>	Hanyi Zhang
2018	<i>Dead Pigs</i>	<i>Dead Pigs</i>	Cathy Yan
2018	<i>Half The Sky</i> **	<i>Half The Sky</i>	Sara Blecher, <i>et alii</i>

| LEGENDA: * Cortometraggio; **Film antologico |

Produttore

Anno	Titolo Italiano	Titolo originale (<i>Pinyin</i>)	Regista
1997	<i>Xiao Wu</i>	<i>Xiao Wu</i>	Jia Zhangke
2003	<i>All Tomorrow's Parties</i>	<i>Mingri tianya</i>	Yu Lik-wai
2006	//	<i>Lai xiao zi</i>	Jie Han
2006	<i>Still Life</i>	<i>Sanxia haoren</i>	Jia Zhangke
2008	<i>24 City</i>	<i>Er shi si cheng ji</i>	Jia Zhangke
2008	<i>Plastic City</i>	<i>Dangkou</i>	Yu Lik-wai
2008	<i>Perfect Life</i>	<i>Wan mei sheng huo</i>	Emily Tang
2011	//	<i>Hello! Shu xian sheng</i>	Han Jie
2011	<i>Yulu</i> *	<i>Yulu</i>	Jia Zhangke, Tao Chen <i>et alii</i>
2012	//	<i>Ji yi wang zhe wo</i>	Fang Song
2012	//	<i>Fidai</i>	Damien Ounouri
2013	//	<i>Mo sheng</i>	Ling Quan
2015	<i>Smog Journeys</i> *	<i>Ren zai mai tu</i>	Jia Zhangke
2015	//	K	Darhad Erdenibulag & Emyr ap Richard
2015	<i>Al di là delle Montagne</i>	<i>Shanbe Guren</i>	Jia Zhangke
2016	//	<i>Zhi fan ye mao</i>	Hanyi Zhang
2017	//	<i>Zai ma tou</i>	Dong Han

| LEGENDA: * Cortometraggio; **Film antologico |

Attore

Anno	Titolo Italiano	Titolo originale (<i>Pinyin</i>)	Regista
2002	<i>Unknown Pleasures</i> *	<i>Ren xiao yao</i>	Jia Zhangke
2006	//	<i>Xue zhan dao di</i>	Wang Guangli
2013	<i>Il Tocco del Peccato</i> *	<i>Tian zhuding</i>	Jia Zhangke
2014	//	<i>Hou hui wu qi</i> *	Han Han
2016	<i>The Hedonists</i>	<i>The Hedonists</i>	Jia Zhangke

| LEGENDA: * Cameo |

Presente come sé stesso

Anno	Titolo Italiano	Titolo originale (<i>Pinyin</i>)	Regista
2002	<i>Overloaded Peking</i>	<i>Overloaded Peking</i>	Dominique Musorrafiti & Matteo Damiani
2003	//	<i>My Camera Doesn't Lie</i>	Solveig Klåsen & Katharina Schneider-Roos
2005	<i>Made in China</i> *	<i>Made in China</i>	Julien Selleron
2007	<i>Xiao Jia torna a casa</i> *	<i>Xiao Jia Going Home</i>	Wang Guangli
2011	//	<i>La Chine et le réel</i>	Alain Mazars
2011	//	<i>Portable Occupation</i>	Xiao Ben
2013	<i>Boundless</i>	<i>Mo ngai: To Kei Fung dik din ying sai gaai</i>	Ferris Lin
2014	<i>Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang</i> *	<i>Jia Zhang-ke by Walter Salles</i>	Walter Salles
2014	//	<i>Hou hui wu qi</i> *	Han Han
2014	<i>Flowers of Taipei – Taiwan New Cinema</i>	<i>Flowers of Taipei – Taiwan New Cinema</i>	Chinlin Hsieh
2017	//	<i>Um Filme de Cinema</i>	Walter Carvalho

| LEGENDA: * Documentari su Jia Zhangke |

CATALOGO DEI LUNGOMETRAGGI DIRETTI DA JIA ZHANGKE

Xiao Shan torna a casa

Titolo Originale: *Xiao Shan Hui Jia*

Anno: 1995

Durata: 59 minuti

Rapporto d'aspetto: 1.33: 1

Paese: Cina

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale

Direttore fotografia: Xin Hu

Montatore: Jia Zhangke

Cast: Hongwei Wang, Shuzhe Dong, Sheng Yao, Xiaomin Zhou, Liqin Zhu

Colonna sonora: //

Produttori: auto-finanziato

Studi di Produzione: Beijing Film Academy

Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Grand Prix, Hong Kong Independent Short Film & Video Awards (1997)

Xiao Wu

Titolo Originale: *Xiao Wu*

Anno: 1997

Durata: 113 minuti

Rapporto d'aspetto: 1.37: 1

Formato: pellicola (16 mm)

Paese: Cina, Hong Kong

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai

Montatore: Lin Xiaoling

Art Director: Liang Jingdong

Cast: Wang Hongwei, Hao Hongjian, Zuo Baitao, Ma Jinrei, Liu Junying, Liang Yonghao, An Qunyan, Jiang Dongdong, Zhao Long, Wang Reiren, Gao Jinfeng, Li Renzhu, Wu Juan, Ji

Jinshu, Ren Zhaorui, Zhang Xiaohua, Zhang Deping, Qiao Yingfei, Wei Xiaoqin, Qiao Qiao, Zhao Genzhi

Colonna sonora: //

Montaggio sonoro: Lin Xiaoling

Produttori: Jia Zhangke, Li Kit-ming (Li Jieming)

Studi di Produzione: Beijing Film Academy, Hu Tong, Communication & Radiant Advertising

Presentato da Wang Hanbing

Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Netpac Award, Berlin International Film Festival (1998)
- Wolfgang Staudte Award, Berlin International Film Festival (1998)
- Mongolfiera d'oro, Nantes Three Continents Festival (1998)
- New Currents Award, Pusan International Film Festival (1998)

Platform

Titolo Originale: *Zhantai*

Anno: 2000

Durata: 154 min.; 193 min. (Venezia)

Rapporto d'aspetto: 1.85: 1

Formato: pellicola (35 mm)

Paese: Hong Kong, Cina, Giappone, Francia

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai

Montatore: Kong Jinglei

Art Director: Qiu Sheng

Cast: Wang Hongwei, Zhao Tao, Liang Jing-dong, Yang Tian-yi, Song Yongping, Wang Bo, Liu Juan, Liu E, Xi Chuan, Liang Yonghao, Li Mingzhu, Li Hongyun, Wen Xuefeng, San Lin, Xiangli Hongli, Sun Xiaojuan, He Runfu, Zhang Guihua, Lin Xudong, Hao Jun, Liang Anpeng, Han Sanming, Ren Huanlong, Yin Jianwen, Xheng Ping, Jiao Wanji, Gu Zheng, Du Weidong, Xu Weimin, Guo Yuxiang, Li Yu, Zhang Yaxin, Chen Shaojing, Chen Yushan

Colonna sonora: Yoshihiro Hanno

Montaggio sonoro: Zhang Yang

Produttori: Li Kit-ming (Li Jieming), Shozo Ichiyama

Studi di Produzione: Hu-Tong Communication (Hong Kong), T-Mark Inc. (Giappone)

Artcam Intl. (Francia); in collaborazione con Office Kitano, Bandai Visual Co. (International sales: Flach Pyramide Intl., Paris.)

Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Candidato al Leone d'oro, Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2000)
- Premio Netpac, Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2000)
- Premio della città di Nantes, Nantes Three Continents Festival (2000)
- Mongolfiera d'oro, Nantes Three Continents Festival (2000)

Unknown Pleasures

Titolo Originale: *Ren Xiao Yao*

Anno: 2002

Durata: 113 min.

Rapporto d'aspetto: 1.85: 1

Formato: digitale (DV); stampa in pellicola 35 mm

Paese: Cina, Giappone, Corea del sud, Francia

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai

Montatore: Chow Keung

Art Director: Liang Jiang Dong

Cast: Zhao Tao, Zhao Wei Wei, Wu Qiong, Zhou Qing Feng, Wang Hong Wei, Bai Ru, Liu Xi An, Xu Shou Lin, Xiao Dao, Ying Zi, Wang Limin, Hou Mingjie, Song Juzhong, Fu Hua, Zhang Shumin, Si Xuwen, Liu Min, Jia Zhangke, Liu Huimin

Colonna sonora: //

Montaggio sonoro: Zhang Yang

Produttori: Li Kit-ming, Shozo Ichiyama

Studi di Produzione: Office Kitano (Giappone), Lumen Films (Parigi), E-Pictures (Korea) presentano una produzione T-Mark (Giappone) e Hu Tong Communication (Cina) in associazione con Bitters End. (International sales: Celluloid Dreams, Paris.)

Presentato da Wang Hanbing

Distribuzione in Italia: // (risulta aver avuto una proiezione televisiva il 30 Luglio 2004. Non ho trovato altre informazioni a riguardo, N.d.A.)

Premi e candidature degne di nota:

- Candidato alla Palma d'oro, Cannes Film Festival (2002)
- Candidato al Miglior Film Straniero, National Society of Film Critics Award (2002)

The World – Shijie

Titolo Originale: *Shijie*

Anno: 2004

Durata: 140 min.; 105 min. (Cina)

Rapporto d'aspetto: 2.35: 1

Formato: digitale (HDTV); stampa in 35 mm

Paese: Cina, Giappone, Francia

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale / Inglese / Russo

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai

Montatore: Kong Jinglei

Art Director: Wu Li-zhong

Cast: Zhao Tao, Chen Taisheng, Jing Jue, Jiang Zhongwei, Wang Yiqun, Wang Hongwei, Liang Jingdong, Xiang Wan, Liu Juan, Han Sanming

Colonna sonora: Lim Giong

Montaggio sonoro: Zhang Yang

Produttori: Chow Keung, Shozo Ichiyama, Hengameh Panahi

Studi di Produzione: Office Kitano, Xstream Pictures, Lumen Films in associazione con Bandai Visual, Tokyo FM, Dentsu, TV Asahi, Bitters End, Shanghai Film Studios.

(International sales: Celluloid Dreams, Paris.)

Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Candidato al Leone d'oro, Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2004)
- Presentato, Toronto International Film Festival (2004)
- Premio TFCA al Miglior film straniero, Toronto Film Critics Association Awards (2005)
- Candidato per la miglior colonna sonora, Golden Horse Film Festival (2005)

Still Life

Titolo Originale: *Sanxia Haoren*

Anno: 2006

Durata: 111 min.

Rapporto d'aspetto: 1.85: 1

Formato: digitale (HDTV); stampa in 35 mm

Paese: Cina, Hong Kong

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale

Sceneggiatura: Jia Zhangke, Sun Jianmin e Guan Na

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai

Montatore: Kong Jinglei

Art Director: Liang Jindong, Lu Qiang

Cast: Zhao Tao, Han Sanming, Wang Hongwei, Li Zhubin, Xiang Haiyu, Zhou Lin, Ma Lizhen

Colonna sonora: Lim Giong

Montaggio sonoro: Zhang Yang

Produttori: Xu Pengle, Wang Tianyun, Zhu Jiong

Studi di Produzione: Xstream Pictures presenta una produzione di Xstream (Hong Kong) e Shanghai Film Group (Cina). (International sales: Xstream, Hongkong/Beijing)

Distribuzione in Italia: Lucky Red

Premi e candidature degne di nota:

- Leone d'oro, Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2006)
- Presentato, London Film Festival (2006)
- Candidato al Nastro d'Argento per il Regista del Miglior Film Non-Europeo, Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani (2007)
- Candidato al Miglior Lungometraggio di Finzione, Tribeca Film Festival (2007)
- Candidato alla Miglior Fotografia, National Society of Film Critics Awards (2009)

Dong

Titolo Originale: *Dong*

Anno: 2006

Durata: 66 min.

Rapporto d'aspetto: 1.85: 1

Formato: digitale (HDTV);

Stampa: pellicola 35 mm/ digitale

Paese: Cina, Hong Kong

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale / Thailandese

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai, Jia Zhangke, Chow ChiSang, Tian Li

Montatore: Kong Jinglei

Art Director: Lu Qiang

Cast: Liu Xiaodong (sé stesso), Han Sanming (comparsa)

Colonna sonora: Lim Giong

Montaggio sonoro: Zhang Yang

Produttori: Chow Keung, Dan Bo

Studi di Produzione: Xstream Pictures (International sales: Xstream, Hong Kong/Beijing.)

Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Candidato Sezione Orizzonti e Vincitore Doc/It Award, Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2006)

- Presentato, Toronto International Film Festival (2006)

Inutile

Titolo Originale: *Wuyong*

Anno: 2007

Durata: 80 min.

Rapporto d'aspetto: //

Formato: // Stampa: //

Paese: Cina, Hong Kong

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale / Cantonese / Inglese / Francese

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai, Jia Zhangke

Montatore: Zhang Jia

Art Director: Lu Qiang

Cast: Ma Ke (sé stesso)

Colonna sonora: //

Montaggio sonoro: Zhang Yang, Michel Renaud

Produttori: Zhao Tao, "Nelson" Yu Lik-wai, Youyishanren

Studi di Produzione: China Film Association, Mixmind Art and Design Company, Xstream Pictures

Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Vincitore Sezione Orizzonti Documentari, Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (2007)

- Presentato, Toronto International Film Festival (2007)

- Presentato, New York Film Festival (2007)

24 City

Titolo Originale: *Er shi si cheng ji*

Anno: 2008

Durata: 111 min.

Rapporto d'aspetto: 1.85: 1

Formato: digitale (HDCAM);

Stampa: pellicola 35 mm/ digitale

Paese: Cina, Hong Kong

Lingua: Cinese mandarino / dialetto di Shangai

Musica: Lim Giong Montaggio sonoro: Zhang Yang
Produttori: Chow Keung
Studi di Produzione: Bojie Media, NCU Group, Shanghai Film Group, Xingyi Shijie, Xstream
Films, Yiming International Media Productions
Distribuzione in Italia: //

Premi e candidature degne di nota:

- Presentato nella sezione Un Certain Regard, Cannes Film Festival (2010)
- Presentato, Toronto International Film Festival (2010)
- Presentato, Locarno Festival (2010)

Il Tocco del Peccato

Titolo Originale: *Tian zhu ding*

Anno: 2013 Durata: 130 min.
Rapporto d'aspetto: 2.35: 1 Formato: digitale (Codex ARRIRAW 2.8K);
Stampa: pellicola 35 mm/ D-Cinema

Paese: Cina, Giappone, Francia
Lingua: Cinese mandarino / Cantonese / Inglese

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai, Wang Yu
Montatore: Matthieu Laclau, Lin Xudong
Art Director: Liu Weixin

Cast: Zhao Tao, Jiang Wu, Wang Baoqiang, Luo Lanshan, Zhang Jia-yi, Liu Lu, Han Dong,
Wang Hongwei, Wang Qiang

Colonna sonora: Lim Giong Montaggio sonoro: Zhang Yang
Produttori: Shozo Ichiyama
Studi di Produzione: Xstream Pictures (Beijing), Office Kitano e Shanghai Film Group
Corporation presentano in associazione con Bandai Visual, Bitters End e Shanxi Film Group,
un film di Jia Zhangke
Distribuzione in Italia: Officine UBU

Premi e candidature degne di nota:

- Candidato alla Palma d'oro e Prix du scénario, Festival di Cannes (2013)
- Miglior Film Straniero, Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision (2013)

- Miglior Colonna Sonora e Miglior Montaggio, Golden Horse Film Festival (2013)
- Miglior Film Straniero, Toronto Film Critics Association Awards (2013)
- Presentato, New York Film Festival (2013)
- Presentato, Toronto International Film Festival (2013)
- Candidato al Miglior Film Straniero, National Society of Film Critics Award (2014)

Al di là delle Montagne

Titolo Originale: *Shan he gu ren*

Anno: 2015

Durata: 126 min.

Rapporto d'aspetto: 1.37 : 1 (1999) / 1.85 : 1 (2014) / 2.35 : 1 (2025)

Formato: digitale (Codex); Stampa: D-Cinema

Paese: Cina, Giappone, Francia

Lingua: Cinese mandarino / Cantonese / Inglese

Direttore fotografia: "Nelson" Yu Lik-wai, Wang Yu

Montatore: Matthieu Laclau

Art Director: Qiang Liu

Cast: Zhao Tao, Zhang Yi, Liang Jin-dong, Dong Zijian, Sylvia Chang, Han Sanming, Wang Hongwei, Wang Qiang, Liu Liu

Colonna sonora: Yoshihiro Hanno

Montaggio sonoro: Zhang Yang

Produttori: Shozo Ichiyama, Ren Zhonglun, Jia Zhangke, Nathanael Karmitz, Liu Shiyu

Studi di Produzione: Shanghai Film Group Corp., Xstream Pictures, MK Prods., Beijing Runjin Investment, Office Kitano, presentano. Prodotto da Office Kitano, MK Productions, Xstream Pictures, Shanghai Film Group Corporation, Runjin Investment. Supervisionato da China Film Co-production Corporation, Shanghai Film Group Corporation, Xstream Pictures (Beijing), MK Productions, ARTE France Cinéma. Con la partecipazione di l'Aide aux cinémas du monde, Centre national du cinéma et de l'image animée, Ministère des Affaires Etrangères et du Développement International, Institut français, Beijing Runjin Investment, Office Kitano.

Distribuzione in Italia: BIM Distribuzione

Premi e candidature degne di nota:

- Candidato per la Palma d'Oro, Festival di Cannes (2015)
- Audience Choice Award e Migliore Sceneggiatura, Golden Horse Film Festival (2015)
- Presentato, Toronto International Film Festival (2015)
- Presentato, New York Film Festival (2015)

I Figli del Fiume Giallo

Titolo Originale: *Jiang hu er nv*

Anno: 2018

Durata: 137 min / 141 min. (Cannes)

Rapporto d'aspetto: 1.33 : 1 (scene iniziali) / 1.85 : 1 (scene successive)

Formato: pellicola (35mm); digitale (ARRIRAW); digitale (HDCAM); digitale (Redcode 6K);

Stampa: D-Cinema

Paese: Cina, Giappone, Francia

Lingua: Cinese mandarino / dialetto locale

Direttore fotografia: Eric Gautier

Montatore: Matthieu Laclau, Lin Xudong

Art Director: Weixin Liu

Cast: Zhao Tao, Liao Fan, Xu Zheng, Casper Liang, Feng Xiaogang, Diao Yinan

Colonna sonora: Lim Giong Montaggio sonoro: Nikolas Javelle, Gwenno   Le Borgne

Produttori: Shozo Ichiyama, Nathana  l Karmitz

Studi di Produzione: Arte France Cinéma, Beijing Runjin Investment, Huanxi Media Group, MK2 Productions, Office Kitano, Shanghai Film Group, Xstream Pictures

Distribuzione in Italia: //

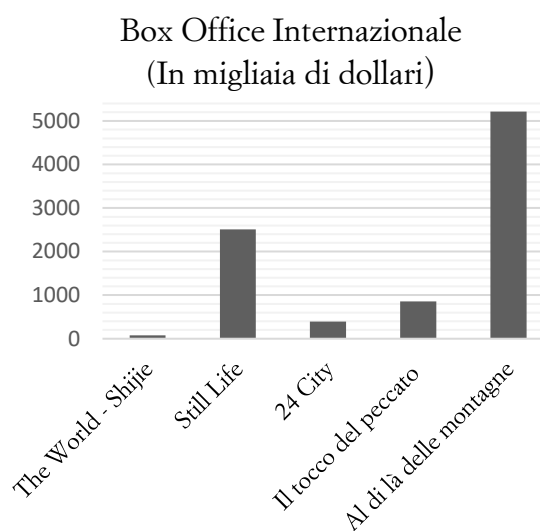
Premi e candidature degne di nota:

- Candidato alla Palma d'oro, Cannes Film Festival (2018)
- Candidatura alla Miglior Attrice, Golden Horse Film Festival (2018)
- Presentato, Toronto International Film Festival (2018)
- Presentato, New York Film Festival (2018)
- Presentato, London Film Festival (2018)
- Presentato, Busan Film Festival (2018)
- Presentato, Torino Film Festival (2018)

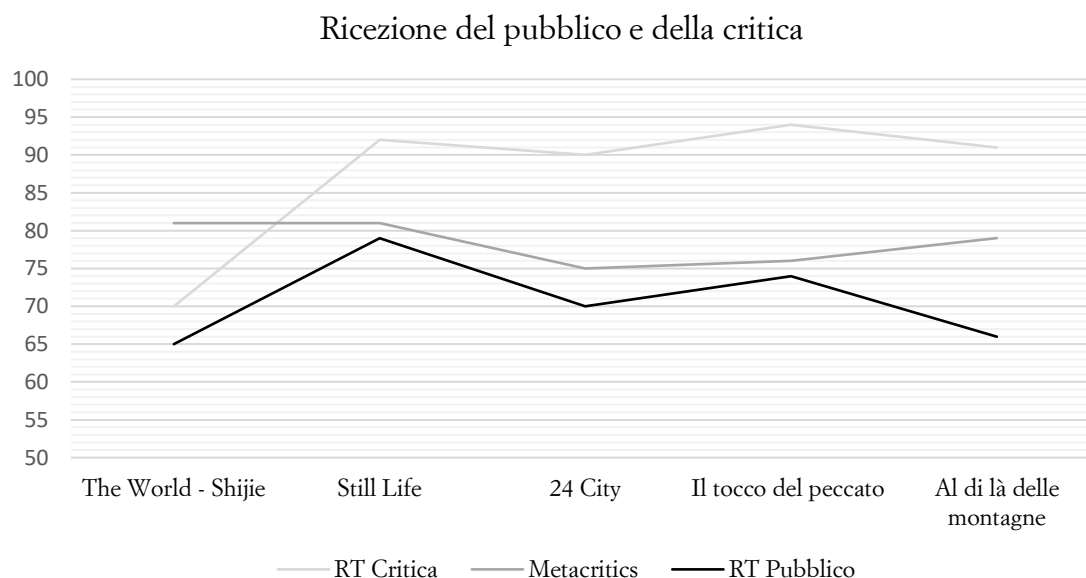
BOX OFFICE E RICEZIONE, LUNGOMETRAGGI POST 2004

Già da una rapida occhiata, i dati del Box Office Internazionale degli ultimi lungometraggi di finzione di Jia Zhangke, offrono diversi spunti di analisi interessanti. Dapprima si osservano immediatamente i due picchi di valori definiti dai film *Still Life* e *Al di là delle Montagne*. Il primo sicuramente dovuto dal prestigio e dalla popolarità data dal Leone d'oro ricevuto al Festival del cinema di Venezia, mentre il secondo risponde positivamente al recente obiettivo di Jia di realizzare film *mainstream*. Ci si può chiedere quindi perché *Il Tocco del Peccato*, di quello stesso periodo e con uno stile decisamente rivolto al grande pubblico, abbia avuto incassi relativamente così deboli. La risposta viene dal fatto che la pellicola non ha superato la censura in Cina e non ha potuto quindi essere lì distribuita. Infatti, se si osserva la provenienza di quei cinque milioni di incassi di *Al di là delle Montagne*, si può notare che quattro derivano dal mercato cinese. Le conseguenze di questa osservazione parlano chiaro: superare o non superare la censura cinese può decidere il successo o il fallimento finanziario di un film. Inoltre, non basta riuscire ad accedere al mercato cinese (*Still Life* e *24 City* sono stati distribuiti in Cina con risultati insoddisfacenti), ma si deve anche riuscire a conquistare l'interesse del pubblico. Da qui si intuiscono il motivo vicissitudini e i problemi avuti da Jia Zhangke durante lo scorso decennio e il motivo che l'ha spinto a cambiare stile a partire da *Il Tocco del Peccato*.

Still Life, come accennato, ha avuto risultati mediocri al botteghino in Cina. Da dove derivano quindi i due milioni e mezzo incassati a livello internazionale? Non dagli Stati Uniti, bensì dalla Francia. Il secondo mercato più grande per Jia è infatti quello francese, dal quale ha incassato più di un milione con *Still Life*, centosessantacinque mila dollari con *24 City* (superando la Cina) e circa trecentomila con *Il Tocco del Peccato*. L'Italia purtroppo non è neanche lontanamente ai livelli della Francia: con *Still Life*, nonostante il Leone d'oro a Venezia, fatica a raggiungere i quattrocento mila dollari di



incassi, mentre con gli altri film fa incassi insignificanti (a parte *Al di là delle Montagne* che arriva a superare i trecentomila). Questo fa supporre una maggiore raffinatezza e apertura verso il diverso (in questo caso la Cina) del pubblico francese rispetto a quello italiano. O semplicemente una migliore distribuzione.



Le valutazioni di critica e pubblico sono decisamente lineari senza particolari variazioni nel corso della filmografia recente del regista. Entrambe rimangono più che positive con un maggior entusiasmo della critica a partire da *Still Life*. Infatti, le recensioni positive su “Rotten Tomatoes” superano sempre il 90% del totale con una valutazione media in centesimi che varia tra 85 e 75 su “Metacritics”. Anche le valutazioni del pubblico, il quale può risultare insofferente a film d’autore, superano in ogni film il 65% del totale.

Inoltre, non si riscontrano i picchi e le variazioni osservate negli incassi al botteghino facendo supporre che Jia Zhangke, nonostante abbia avuto delle delusioni dal punto di vista dei risultati al Box Office, non ha avuto insuccessi rispetto alla critica/qualitativa e alla soddisfazione media del pubblico, soprattutto da *Still Life* e dal Leone d’oro a Venezia.

Se in *The World* la critica e il pubblico si incontrano nel ritenerlo meno incisivo degli altri (nonostante la valutazione peggiore media da parte di critica sia riscontrata in *24 City*), per il migliore si dividono. La critica premia *Il Tocco del Peccato* con quasi il 95% di recensioni positive, mentre il pubblico elegge *Still Life* a miglior film recente di

Jia Zhangke. Questo fa presupporre che una narrazione più *mainstream*, può essere apprezzata maggiormente anche dalla critica, soprattutto se accompagnato dall'estetica e dalle tematiche care al regista.

Ad oggi, *I Figli del Fiume Giallo* ha unicamente recensioni positive da parte della critica. Verrà distribuito negli Stati Uniti il 15 Marzo 2019, mentre in Italia il 30 Maggio 2019, distribuito da Cinema srl.

APPENDICE DUE

JIA ZHANGKE E I FESTIVAL INDIPENDENTI DI CINEMA CINESE IN ITALIA

IL BIGSCREEN FILM FESTIVAL DI PADOVA E KUNMING

La storia del festival

Jia Zhangke, sin dai suoi esordi, è stato una presenza molto forte nei festival del nostro Paese: con il lungometraggio *Platform* ha avuto modo di partecipare alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, vincendo il Leone d'oro con *Still Life* e il premio Orizzonti Doc con *Inutile*. I suoi film più recenti sono stati proiettati al Torino Film Festival. Oltre a questi festival italiani dal prestigio internazionale, vi sono altre “piccole” realtà che hanno supportato e tuttora sostengono il cinema indipendente cinese, intrecciando inevitabilmente il loro percorso con quello di Jia Zhangke.

La prima è il BigScreen Film Festival fondato a Padova nel 2004 da Matteo Damiani e Dominique Musorrafiti, insieme all'Associazione Studenti Universitari (ASU), e della cui ultima edizione si è tenuta nel 2008 a Kunming, in Cina. L'obiettivo del BigScreen è stato quello di realizzare un evento multimediale con particolare attenzione verso il cinema, la fotografia, la musica e le videoinstallazioni, andando a creare un ponte culturale tra Asia e Europa.

I rapporti dei due fondatori, Damiani e Musorrafiti, con il cinema indipendente cinese risalgono ad alcuni anni precedenti alla fondazione del festival, quando verso la fine del 2000 si sono recati a Pechino. Damiani in quel periodo stava scrivendo una tesi proprio su Jia Zhangke e si era recato in Cina per fare ricerca su quell'autore al tempo ancora agli esordi. In questo Paese, i due realizzano il documentario *Overloaded Peking*,³³³ un documentario sulla Pechino all'alba del nuovo millennio; sulle persone che la abitano e sui suoi paesaggi. Inoltre, nel film sono presenti due interviste: una a un musicista popolare nella capitale cinese, dj Gaohu, mentre la seconda all'esponente della Sesta

³³³ Il documentario di Damiani e Musorrafiti si può vedere in italiano con questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=yRywXRI0cvk>. La parte dedicata a Jia Zhangke inizia al minuto 15:30.

Generazione Jia Zhangke. Questa è stata una delle prime interviste rivolte al cineasta. Girata in un ristorante nel quartiere Wudaoku di Pechino, vede l'autore, accompagnato da una giovane Zhao Tao, rispondere rilassato e colloquiale alle domande di Damiani. Due sono i principali argomenti che vengono posti a Jia: la musica e l'influenza pop all'interno dei suoi film, grande intuizione di Damiani poiché è diventata una poetica molto ricorrente all'interno della sua filmografia; e le sue opinioni sul futuro del cinema cinese, in cui si possono scorgere i sogni e le illusioni del giovane cineasta cinese, non ancora infrante dagli eventi futuri, almeno in maniera parziale (interessante è vedere Jia preannunciare come il cinema dei registi indipendenti avrebbe cambiato l'industria cinese, ignaro del fatto che l'industria cinese avrebbe cambiato il loro cinema).

Di ritorno a Padova, Damiani e Musorrafiti fondano il portale "CinaOggi.it". Un sito con "lo scopo di creare una mediazione culturale multimediale tra l'Italia e la Cina, attraverso la diffusione di diversi media: documentari, fotografia, eventi, festival e attività editoriale".³³⁴ L'impegno comunicativo passa dalla fotografia ai reportages, dai documentari alle news, fino agli approfondimenti di attualità; i quali sono stati tradotti in nove lingue diverse. Nel corso degli anni sono stati pubblicati due magazine: "China Magazine" e "Planet China", una rivista digitale con interviste a esponenti della cultura cinese, dove nel terzo numero è presente una intervista a Jia Zhangke, parte inedita della stessa presente nel documentario *Overloaded Peking*. L'argomento è soprattutto di carattere economico e le domande vertono sulla difficoltà nel reperire fondi per un cineasta indipendente cinese, sugli ostacoli burocratici e sugli studi di produzione esterni alla Cina.³³⁵

Tra il 15 e il 19 Marzo 2004 si è quindi tenuta la prima edizione del "BigScreen Asia" a Padova, con il supporto del portale "CinaOggi.it". In collaborazione con l'Università di Padova, il Progetto Giovani del Comune di Padova e con la Shanghai Theatre Academy, si è tenuto presso il Cinema Excelsior e la Casa dello Studente Ederle. Tra i diversi film proiettati da tutto l'estremo oriente, spiccano *Xiao Wu* e *Platform* di Jia Zhangke. Gli altri autori rappresentativi della Cina continentale sono Liu Ye, Wang Xiaoshuai e Andrew Cheng (se si considera anche Hong Kong: Wong Kar-wai, Peter Chan, Fruit Chan, i Pang Brothers, Kwan Pun Leung e Amos Lee). Ad accompagnare le proiezioni della rassegna, vi sono stati gli interventi del prof. Marco Ceresa del

³³⁴ Descrizione presente nella sezione "Chi siamo" del portale "CinaOggi.it".

³³⁵ Cfr. MATTEO DAMIANI e DOMINIQUE MUSORRAFITI, *Conversazione con Jia Zhangke*, "Planet China", n. 3, pp. 4-5. Si può scaricare sul sito <<https://cinaoggi.it/planet-china>>.

Dipartimento di Lingue Orientali Ca' Foscari (Venezia), l'allora dottor Marcello Ghilardi del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Padova e il professor Wu Bao della Shanghai Theatre Academy.

Nel 2005 si sono tenute due edizioni: "BigScreen Asia Pills", "un assaggio in attesa della rassegna autunnale", e la seconda edizione del "BigScreen Asia". La prima, tenutasi presso il Multisala Portoastra, è stata suddivisa in due giornate, l'11 e il 12 maggio. Una con tema "*Dalle antiche tradizioni alla nuova arte in Cina*", introdotta dalla Dott.ssa Valentina Pedone dell'Università La Sapienza di Roma, con proiezioni di documentari, di videoarte e del film *Quitting* (Zuotian / Ieri, Zhang Yang 2001). L'altra con tema "*Globalizzazione e questioni di identità*", introdotta dal Dott. Felix Schöber della University of Westminster Center for Studies of Democracy di Londra. La serata, con proiezioni di videoarte cinese e taiwanese, si è conclusa con un concerto di una band giapponese.

La seconda edizione del "BigScreen Asia" si è tenuta sempre al Multisala Portoastra in cinque serate nell'ottobre del 2005. Anche in questa occasione ogni serata ha avuto un tema differente con proiezioni di film, cortometraggi o con una performance musicale. Stefano Locati di "Asia Express" ha presentato la programmazione a tema "Rice & Pulp", seguita da quella con tema "Anime Inquiete" presentata da Marco Ceresa, da "Film d'animazione giapponese" introdotta da Marcello Ghilardi e "Rarità". L'ultima serata, presentata dal Prof. Marco Dalla Gassa di Ca' Foscari e conclusasi con una performance video musicale, ha visto proiettati *Platform* di Jia Zhangke e *Shower* (Xizao, Zhang Yang 1999) sotto il macro-tema "Giorni Perduti".

Nel 2006 il festival venne spostato in Cina, nella città di Kunming, situata nella regione dello Yunnan confinante con Vietnam, Birmania e Laos.³³⁶ Il processo si inverte in un gioco di specchi e dalla cultura cinese esportata in Italia nelle prime edizioni, il festival si fa carico di esportare la cultura italiana in Cina in queste successive edizioni. Il "BigScreen Italia" si apre il 19 luglio 2006 per chiudersi il 23 dello stesso mese. Il progetto, ben più ambizioso rispetto ai precedenti anni, vede "CinaOggi.it" in collaborazione con Abelvideo, il Dipartimento di Cinema e Televisione dello Yunnan Art Institute e con il patrocinio del Comitato Esecutivo dell'Anno dell'Italia in Cina, dell'Ente

³³⁶ Il 2006 non è un anno casuale, bensì l'Anno dell'Italia in Cina, una serie di eventi e manifestazioni con lo scopo di rafforzare il legame tra i due Paesi. L'iniziativa è nata per volontà dell'allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi.

Giovani Artisti Italiani, del Dipartimento di Lingue Orientali dell'Università "La Sapienza" di Roma, dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e del Dipartimento di Lingue Orientali dell'Università Ca' Foscari di Venezia.³³⁷ Vennero proiettati ben 120 video di 74 autori italiani tra lungometraggi, cortometraggi, documentari e videoinstallazioni, insieme a 17 opere dei migliori studenti del Yunnan Art Institute. Tema centrale, una retrospettiva su Bruno Bozzetto, ha conquistato gli spettatori cinesi. In giuria Wang Xiaoshuai, il quale ha presentato il film sulla Toscana (e promosso dal Toscana Film Commission) *Tuscany Dreams* (Wang Xiaoshuai, 2006), e Jia Zhangke.

Dopo il successo di quella edizione e la partecipazione di due grandi autori del cinema indipendente cinese, nel 2007 il progetto è continuato, seppur tra mille difficoltà. Il "BigScreen Festival 2007", iniziato a fine novembre e durato cinque giorni, ha avuto tra la giuria Marco Ceresa, la sceneggiatrice Wang Yao e Jeremy Goldkorn. Il tema, "modernità vs tradizione", ha visto numerosi lungometraggi, corti e videoinstallazioni, questa volta provenienti da *filmmaker* di tutto il mondo.

Questo è stato l'ultima grande rassegna firmata "Bigscreen Film Festival", seguita nel 2008 da due "Pills", simili a quella organizzata in Italia nel 2005. La prima, inaugurata a Pechino, mentre la seconda sempre a Kunming. Con la "BigScreen Pills Kunming", a maggio 2008, si è quindi conclusa l'avventura del BSFF iniziata quattro anni prima in Italia. Nonostante la breve durata, questo piccolo festival indipendente curato da Damiani e Musorrafiti ha saputo lasciare il segno. Dimostrandosi un ponte culturale tra Cina e Italia, spostandosi e rinnovandosi in entrambi i due Paesi. Inoltre, è notevole come solo due persone siano riuscite a organizzare e creare una realtà così ambiziosa e ricca, soprattutto in due città periferiche come Padova, in Italia, e Kunming, in Cina.

³³⁷ Il Festival presentato in un telegiornale della Yunnan Television il giorno della prima conferenza stampa: https://www.youtube.com/watch?time_continue=55&v=Bbm_ytVhrOw.

Intervista con Matteo Damiani, fondatore e direttore artistico del BigScreen Film Festival

Pietro Agnoletto: Come è nata l'idea di organizzare un festival sul cinema indipendente asiatico in Italia e perché la scelta di una città "periferica" come Padova?

Matteo Damiani: Il festival BigScreen, il sito CinaOggi, il documentario *Overloaded Peking*, la mia tesi su Jia Zhangke (e ci metterei anche il nostro secondo documentario sulle minoranze etniche dello Yunnan, *A Sud delle Nuvole*) condividono fondamentalmente la stessa origine e sono progetti che inevitabilmente hanno dato l'uno forza all'altro. Ossia, sono nati dalla mia esperienza di sinologo con Dominique Musorrafiti, la quale studiava Cinema a Padova. Dopo avere realizzato il nostro documentario a Beijing, ed avere avuto in qualche modo la possibilità di avere accesso diretto all'allora florida comunità di artisti cinesi contemporanei, abbiamo pensato di catalogare le nostre esperienze visive in un sito, *cinaoggi.it*, con un focus sulla Cina. Nel 2004 abbiamo pensato che sarebbe stato interessante presentare ciò che avevamo visto in Asia, anche nella nostra città. Con il coinvolgimento quindi dell'ASU, l'associazione degli studenti universitari di Padova, siamo riusciti ad organizzare alcune giornate, dove abbiamo avuto l'occasione di introdurre alcune pellicole indipendenti cinesi, numerose altre produzioni più o meno indipendenti provenienti dall'Asia Orientale ed alcuni ospiti che avevano il compito di introdurre ed inquadrare in un contesto tematico le serate. Le edizioni italiane erano delle rassegne, mentre quelle che si sono svolte in Cina sono stati dei veri e propri festival, caratterizzati da un lungo processo di selezione del materiale inviato dagli artisti.

PA: Ha trovato particolari difficoltà nell'organizzare un festival di questo tipo in Italia? Ci sono stati supporti particolari, o è stato uno sforzo puramente Damiani-Musorrafiti?

MD: Durante l'organizzazione dei primi festival, la parte artistica era affidata a CinaOggi, mentre quella organizzativa era maggiormente curata dall'ASU, anche se abbiamo sempre collaborato insieme, muovendoci come un gruppo coordinato, almeno fino all'ultima edizione, dove ci sono stati alcuni problemi per la promozione.

PA: Da dove è nata l'idea di spostare il festival in Cina, e perché proprio Kunming.

MD: Nel periodo tra il 2004 e il 2005, abbiamo intuito che la nostra attività doveva necessariamente immergersi maggiormente nel contesto cinese. Abbiamo scelto Kunming perché era una città che all'epoca ospitava ancora una energetica comunità creativa, ma che nel giro di breve tempo venne svuotata, attirata dalla Factory 798 a Beijing o da Shanghai. Inoltre, Kunming è la capitale di una regione di confine, lo Yunnan, abitata da 26 minoranze diverse, e dal punto di vista antropologico e fotografico rappresenta una

miniera inesauribile di storie, colori, immagini. Infine, e questo non potevamo prevederlo, siamo stati nuovamente testimoni della modernizzazione cinese questa volta da un punto di vista diverso e forse più privilegiato rispetto a Beijing, che rimane la capitale del Paese e forse per questo è meno rappresentativa del resto della Cina dell'entroterra.

PA: Aveva già accennato alle difficoltà avute nell'organizzazione in Cina. Cosa intendeva in particolare? Oltre alle barriere burocratiche, ci sono state anche barriere linguistiche-culturali?

MD: Non abbiamo trovato particolari barriere linguistiche e culturali. Eravamo appena arrivati in Cina, e il 2006 sarebbe stato "l'Anno dell'Italia in Cina". Il nostro progetto era quello di portare BigScreen in Asia, ribaltarne la prospettiva, ovvero questa volta presentare giovani autori emergenti italiani o autori internazionali con un focus sull'Italia al pubblico cinese, sotto l'ombrello degli eventi patrocinati dall'Anno dell'Italia in Cina.

Il primo grande scoglio da superare era rappresentato dal fatto che i festival del cinema sono generalmente vietati in Cina, o sono organizzati entro ben delimitati confini sotto l'occhio vigile delle autorità. Ci fu suggerito di bypassare la censura governativa richiedendo la collaborazione di un'università. Così, coinvolgemmo lo Yunnan Arts Institute che fu interessato al nostro progetto, anche grazie ai patrocini che avevamo ottenuto dalle università Ca' Foscari, l'Orientale e La Sapienza, l'Ente Giovani Artisti Italiani, l'Istituto Italiano di Cultura, etc., agli ospiti (Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, Marco Ceresa, Ye Yongqing) e ai contenuti che avevamo già selezionato. Abbiamo avuto numerose ed alcune anche calorose discussioni con burocrati locali, ma alla fine tutti quanti avevamo l'intenzione di farlo. La parte difficile è stato cercare di limitare i potenziali partner che volevano speculare sull'evento. Il festival, soprattutto a livello mediatico, è stato accolto molto bene e ne parlò diffusamente la stampa locale, fino a raggiungere i media nazionali cinesi, anche grazie al traino della vittoria dell'Italia ai mondiali di pochi giorni prima. Il vero fallimento di questa edizione fu la parte finanziaria, perché non ottenemmo alcun tipo di finanziamento da parte italiana, nonostante varie promesse sconfessate all'ultimo secondo da parte di enti regionali italiani. Il festival fu interamente finanziato da noi, a parte alcune spese marginali coperte dallo Yunnan Arts Institute. La seconda edizione da questo punto di vista fu più fortunata e fu quasi tutta finanziata dal governo locale.

PA: Queste difficoltà sono state anche la causa della sua chiusura nel 2008?

MD: In parte direi di sì, perché organizzare un festival in Cina richiede molta pazienza, ed abilità nel gestire lo stress derivato da continui stravolgimenti dei programmi, da rinvii continui, dai finanziamenti incerti, da speculatori, mancanza di partner davvero affidabili, etc. Inoltre, nel 2008 abbiamo fondato la rivista Cina Magazine per l'editore Sprea, e

questa esperienza ci ha assorbito completamente, lasciando davvero poco tempo agli altri progetti.

PA: Portare il cinema cinese in Italia e quello italiano in Cina a distanza di pochi anni. Da direttori artistici come avete percepito l'entusiasmo del pubblico italiano e cinese, avete osservato similitudini e/o differenze?

MD: Abbiamo avuto serate più o meno fortunate, sia in Italia che in Cina. Devo dire che in ambedue le nazioni abbiamo riscontrato molta curiosità nel cinema dell'altro. I temi affrontati dalle opere spesso sono universali, pertanto erano comprensibili immediatamente al pubblico sia cinese che italiano, una volta spiegato brevemente il contesto storico e sociale in cui avvenivano messe in scena le storie raccontate.

PA: Organizzereste di nuovo un festival come il BigScreen Festival nel 2019? Perché?

MD: Una nuova edizione di BigScreen Festival è sempre in programma ... Il problema è riuscire a trovare il tempo per dedicarsi alla parte organizzativa iniziale che è forse la fase più complessa, poiché bisogna individuare con chiarezza i possibili partner ed una serie di sponsor affidabili. Con ASU fummo molto fortunati, in Cina un po' meno.

PA: Se doveste scegliere preferireste in Cina o in Italia? E perché?

MD: Se dovessi effettuare una scelta, forse sceglierei l'Italia perché la Cina specialmente in questo periodo presenta numerose incognite riguardo alla libertà di parola, anche se dal punto di vista economico potrebbe risultare più attraente, se si è disposti ad accettare numerosi compromessi. Ad ogni modo in parte l'eredità di BigScreen è confluita nel nostro database del cinema cinese che si può trovare su china-underground.com/wp, dove sono presenti le schede, trailer ed immagini di migliaia di titoli cinesi, di Hong Kong e Taiwan. Un modo come un altro per conoscere meglio il cinema orientale.

PA: Jia Zhangke nel 2001 aveva realizzato solamente due lungometraggi, *Xiao Wu* e *Platform*. Come è nata l'idea di scrivere una tesi (rivelatasi decisamente lungimirante) proprio su un giovanissimo Jia? È stato difficile accedere al materiale audiovisivo in Italia?

MD: Il mio relatore all'Università era il prof. Marco Ceresa che adesso è il direttore del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea a Venezia. Quando mi recai da lui per discutere l'idea della mia tesi, avevo in mente di realizzarne una sui giovani scrittori di Hong Kong. La mia però era un'idea confusa e non avevo punti di riferimento reali. Il prof Ceresa, mi consigliò allora di focalizzarmi su un unico autore, un giovane regista indipendente cinese che aveva appena presentato la sua ultima pellicola al festival del cinema di Venezia, ovvero Jia Zhangke. Per quanto riguarda l'accesso al materiale audiovisivo, non è stato difficile visionare *Zhantai*, dato che una copia era custodita negli

archivi della Biennale. In Cina in una bancarella del mercato nero ho trovato *Xiao Wu*. Jia Zhangke poi mi diede una copia del suo corto *In Public*. Nonostante le sue pellicole fossero all'epoca censurate, era possibile reperire alcune copie nel mercato nero, che garantiva una certa libertà dei contenuti. Il mercato nero cinese, per quanto naturalmente violasse qualunque legge sulla tutela del diritto d'autore, ha consentito l'accesso a pellicole anche introvabili a chiunque avesse la possibilità di investire un euro per l'acquisto di un film. Pertanto, se è vero che la libertà di parola era limitata nel paese, a livello non ufficiale, qualunque prodotto culturale di matrice occidentale, anche il più raro o il più oscuro, poteva essere reperito senza troppe difficoltà nei negozietti meglio forniti.

PA: In una vostra intervista a Jia, pubblicata sul magazine "Planet China" del 2001, te e Dominique parlate con l'autore delle difficoltà nel reperire fondi da regista indipendente e delle diverse modalità. Come avete percepito la sua decisione di entrare nei canali statali del 2004 e la recente predisposizione per il cinema mainstream?

MD: Dall'inizio degli anni '90 la Cina è cambiata radicalmente. Da potenza economica emergente è diventata la seconda economia mondiale. Ritengo però che la vena artistica cinese sia stata parzialmente prosciugata da due fattori molto importanti in questo arco di tempo. Il primo naturalmente è la censura, che dopo il 2005 e ancor di più con l'avvento di Xi Jinping, ha molto limitato la libertà artistica nel paese. Dopo il 2007, la qualità intera delle produzioni cinematografiche cinesi è crollata, mentre aumentavano paradossalmente le produzioni e il budget, specie per quanto riguarda produzioni di puro intrattenimento o pellicole d'azione patriottiche. Dieci anni dopo ci troviamo con una produzione nazionale di pellicole decisamente superiore, mentre quella di Hong Kong è diminuita nettamente, ma la qualità non è migliorata, anzi. Questo fenomeno ha parzialmente colpito anche buona parte dei registi che erano nati indipendenti ed è una parabola che, in modi diversi, ha riguardato anche gli esponenti più eminenti della Quinta Generazione di cineasti cinesi, come Zhang Yimou e Chen Kaige. Jia Zhangke credo che abbia dovuto modificare e ammorbidire il suo stile e le tematiche affrontate per sopravvivere in questo contesto, anche se ancora ai tempi de *Il Tocco del Peccato*, la pellicola, sebbene non sia stata ufficialmente censurata in patria, è stata boicottata e messa in un limbo. Essendo diventato famoso in patria grazie ai risultati ottenuti all'estero aveva di fronte due scelte, o integrarsi a modo suo nel sistema, e allo stesso beneficiarne economicamente da questa relazione, o l'esilio artistico volontario. Poco dopo BigScreen Italia, un giorno ci recammo in banca e vedemmo che Jia Zhangke era diventato il testimonial di una grande banca nazionale cinese. Credo che Jia Zhangke abbia cercato di adattarsi in questo contesto difficile. Non ha del tutto rinunciato ad una serie di tematiche, ha ancora una certa attenzione per le produzioni indipendenti in veste di produttore, ma deve fare i conti con la realtà. In Cina un artista credo abbia di fronte due

scelte al giorno d'oggi: o ricorre all'auto-censura (e i benefici economici saranno immediatamente evidenti), oppure si rischia di scomparire nell'oblio. Il problema dell'autocensura nel mondo dell'arte cinese lo vedo costantemente in tutti i suoi settori: arte contemporanea, narrativa, cinema, genere documentaristico. Chi non si piega, come ad esempio il celebre fotografo Lu Guang, può correre il rischio di scomparire letteralmente dalla circolazione. Ai Weiwei, Badiucao ed altri hanno scelto l'esilio volontario.

PA: Dal vivo com'è l'autore? Che persona è? Ha qualche aneddoto?

MD: Incuriosito dal fatto che alcune pellicole di Jia Zhangke e Yu Lik Wai avessero titoli di canzoni di Joy Division, glielo chiesi e mi disse che non era una coincidenza. Tempo dopo, a BigScreen 2007, la regista Yan Yan Mak, amica di lunga data di Nelson Yu Lik Wai, mi confermò questo fatto. Quando lo abbiamo intervistato la prima volta nel 2001, era accompagnato dall'attrice Zhao Tao. Io non la riconobbi, mentre Dominique sì.

PA: Oltre all'intervista del 2001 e l'incontro al festival del 2006, ci sono state altre occasioni con l'autore? Avete mantenuto i contatti?

MD: Oltre queste due occasioni, non ho più provato a ricontattarlo.

IL DONG FILM FEST DI TORINO

Il festival

Il secondo Festival che ho preso in esame è il recentissimo Dong Film Fest (DFF) di Torino, attualmente alla terza edizione. Il progetto, nonostante sia stato inaugurato quasi dieci anni dopo l'ultima edizione del BigScreen Film Festival, ne condivide parte della filosofia e della struttura, mentre allo stesso tempo se ne discosta. Innanzitutto, a differenza delle edizioni italiane del BigScreen, il DFF dà un taglio molto netto ai contenuti, andando a selezionare unicamente pellicole realizzate da registi e produzioni indipendenti della sola Cina continentale, quindi nemmeno Taiwan o Hong Kong (a differenza del festival padovano che comprendeva produzioni di tutto l'Est Asiatico). Inoltre, il DFF proietta in concorso unicamente opere prime. La più grande convergenza tra i due festival è invece il percorso doppio tra Italia e Cina, ossia il portare il cinema cinese in Italia e quello italiano in Cina. Con il festival padovano è avvenuto in fasi separate, mentre il DFF realizza edizioni in parallelo tra i due Paesi, che si evolvono, riverberano e si contaminano in un gioco di specchi. In Cina si svolge all'interno del campus universitario della CUSX, mentre dal 2018 anche a Shanghai nel Jing Theater. Infine, mentre il BigScreen ha avuto un destino che si è incrociato più volte con Jia Zhangke e le sue opere, il festival torinese solo indirettamente. In particolare, la regione sede della versione cinese del DFF è lo Shanxi, regione simbolo e culla della filmografia dell'autore; *Dead Pigs*, film vincitore dell'edizione del 2018, è prodotto da Jia; mentre Marco Müller, co-fondatore con Jia del Pingyao Film Festival, ha collaborato nell'edizione del 2018.

Il pensiero degli organizzatori del festival è riassunto all'interno della sezione "About Us" del sito internet del festival:

Dong Film Fest is dedicated to giving voice to al emerging productions and filmmakers to have a different vision of China today.

The films chosen by DFF represent the new generation of filmmakers. Often unknown in Italy, some of these films have participated in international film festivals, and others are news directors' debut films. Without an exception, all the films use a language that speaks the author's creativity, rather than the rules of the film industry. As such, DFF

hosts films from a variety of subjects, including everyday life in cities, places far from metropolises, stories from rural China, and the China of the minorities.

Last but not least, DFF is promoting a dialogue between emerging filmmakers in China and Italy. As part of this effort, DFF will establish a film festival in Taiyuan, Shanxi Province, and bring Italian cinema to the Communication University of Shanxi. The works selected will feature voices from Italy in an effort to bring forth the creative ferment that fuels the Italian movie scene.³³⁸

Dong è il frutto del lavoro dell'omonima associazione culturale diretta da Zelia Zbogor, Gianluca Vitale e Veronica Uva, ed è stato realizzato col supporto della onlus ERI (European Research Institute), dell'associazione culturale ANGI (Associazione Nuova Generazione Italo Cinese)

e della cooperativa culturale Kalatà. Inoltre, è stato accolto molto positivamente tra diverse realtà del territorio. Le più rilevanti sono il Cinema Massimo che ospita il festival, l'Università di Torino e in particolar modo il DAMS, la Film Commission Torino Piemonte, l'Accademia Albertina di Belle Arti, e il Museo di Arte Orientale (MAO).³³⁹ I partner più recenti del festival sono l'Istituto Confucio dell'Università degli Studi di Milano, Comodo64, ADD Editore and EiE film. I partner di progetto in Cina sono la Communication University of Shanxi (CUSX) di Taiyuan, la facoltà di cinema che ha coprodotto *Kaili Blues* (Gan Bi 2015), Premio per il miglior regista emergente a Locarno 2015, e l'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai, il quale collabora dal 2018 portando la selezione italiana in una sala pubblica della metropoli cinese.

³³⁸ “Il Dong Film Fest è dedicato a dare la voce alle produzioni e agli autori emergenti che hanno multiple visioni della Cina contemporanea. I film scelti dal DFF rappresentano la nuova generazione di autori cinesi, spesso sconosciuti in Italia. Alcune di queste pellicole hanno partecipato nei film festival internazionali, mentre altri sono opere prime. Senza alcuna eccezione, tutte le opere possiedono un linguaggio che è più una emanazione della creatività dei *filmmakers*, e quindi meno subordinata alle regole del mercato cinematografico. I soggetti selezionati dal DFF sono i più vari: dalla vita quotidiana nelle metropoli, alle sperdute periferie dell'entroterra, dalle storie di una Cina rurale, a quelle delle sue minoranze etniche. [...]

Infine, il DFF ha promosso un dialogo tra gli autori emergenti in Cina e in Italia. Parte di questo sforzo è stato quello di inaugurare un film festival a Taiyuan, nello Shanxi, e portare il cinema italiano alla università della città. I lavori selezionati contengono varie voci dall'Italia, nel tentativo di portare il fermento creativo che alimenta la scena del cinema italiano.”. Testo tradotto dal sito del festival: <<http://dongfilmfest.com/festival>>. Curiosamente il sito è interamente in inglese, nonostante sia di un progetto completamente italiano (e cinese). (Ultima consultazione: 02/03/2019).

³³⁹ Cfr. RITA RUSSO, *Intervista a Zelia Zbogor per Dong Film Fest*, “Cinefarm”, (Ultima consultazione: 0/03/2019).

La direttrice artistica del festival è Zelia Zbogor (intervistata nella seconda parte di questo segmento), mentre Alessandro Amato è collaboratore artistico e ne ha accompagnato la nascita e lo sviluppo fin delle origini.

La storia del festival

L'idea del DFF è nata nel 2012 a Dalian, in Cina. Al tempo, Zelia Zbogor, milanese e formata lavorando nel mondo del cinema, stava frequentando un semestre di lingua cinese alla Lianing Normal University di Dalian (RPC) e, insieme ad alcuni compagni di corso, organizzò un cineforum casalingo, a pochi passi dalla Casa dello Studente dell'università.³⁴⁰ Questa piccola iniziativa la mise in contatto con la scena cinematografica indipendente e con la vitalità e la curiosità dei coetanei cinesi. Tornata in Italia, nel 2014 instaura una collaborazione con il Cinema Beltrade di Milano, realtà che lei stessa considera “unica e in divenire”,³⁴¹ che le permette di capire come funziona la Sala, dalla cabina di proiezione allo sbigliettamento, dall'incontro tra regista e pubblico alla gestione dei social, dalla programmazione alla condivisione del film.

Dopo alcuni anni, l'occasione all'origine del DFF si presentò sotto la forma della scrittura di un cortometraggio: *Io sono Filippo*. La sceneggiatura, redatta a 8 mani dalla Zbogor, Gianluca Vitale (co-direttore dell'associazione Dong), Chen Ming (presidente dell'ANGI, Associazione Nuova Generazione Italo Cinese) e Federico Floris (nello staff di ERI, European Research Institute). Questo progetto, basato sull'esperienza dei cinesi di seconda generazione cresciuti in Italia, ma educati in Cina, rimase in sospeso, ma spinse la giovane *crew* a trovare una strada alternativa per raccontare la vita dei giovani cinesi.

La prima edizione del festival è stata inaugurata il 4 Novembre del 2016 e si è svolta nell'arco di tre giorni tra il 4 e il 6 Novembre al cinema Massimo di Torino. Ha presentato cinque lungometraggi, tutti aperti da cortometraggi degli studenti della Communication University of Shanxi. Fuori concorso *Four Ways to Die in My Hometown* (*Wo guxiang siwang de si zhong fangshi*, 2012) di Chai Chunya. Il 5 Novembre si è anche svolto un *talk* intitolato *Chinese Contemporary Cinema* presso il locale “Blah Blah” di Torino. A partecipare, Clarissa Forte, Cristina Colet, Stefano Locati, Emanuele Sacchi e

³⁴⁰ Cfr. ALESSANDRO GAUDIANO, *Scoprire il Dong Film Fest / Intervista a Zelia Zbogor e Alessandro Amato*, “[Pointblank](#)”, (Ultima consultazione: 01/03/2019).

³⁴¹ *Ibid.*

Dario Tomasi. Il 6 Novembre 2016 è stato premiato il vincitore della prima edizione del festival, ossia *The Night* (Ye, Zhou Hao 2014). La narrazione del film ruota attorno alle vite di Gardenia (lui) e Narciso (lei), ragazzi che trascorrono le notti nel ventre vuoto di una metropoli cinese, dove vendono il proprio corpo.

Il 2017 ha visto per il gruppo del DFF l'inaugurazione di una molteplicità di eventi paralleli al festival, ma non meno rilevanti. Il primo è una giornata a Milano (il 28 Maggio) dedicata al cinema cinese, presso il Teatro Spazio Avirex Tertulliano. Oltre alla proiezione di due pellicole di autori cinesi, si è tenuta una conferenza di Clarissa Forte intitolata *Evoluzione dello sguardo. La figura femminile nel cinema cinese contemporaneo*. Il secondo evento, sempre a Milano al Teatro Spazio Avirex Tertulliano, è stato la rassegna dedicata agli spazi meno esplorati della Cina contemporanea *The East Space*. Della durata di tre giorni in luglio, è stata realizzata con il contributo di Istituto Confucio Di Milano e il patrocinio di Fondazione Italia Cina. Oltre alla proiezione di sei pellicole cinesi, degne di interesse sono state la presentazione del libro *Una Vita Cinese. Il Tempo del Partito* di Li Kunwu e Philippe Ôtie, secondo volume di una trilogia in graphic novel, e la conferenza con il gruppo Same Same Factory su *Il Nuovo Cinema Cinese*.³⁴²

La seconda edizione del Dong Film Fest si è svolta tra il 26 e il 29 Novembre 2017. Inaugurata nel locale Comodo64 con la proiezione del lavoro di videoarte intitolato *Traces of an invisible city* di Bo Wang e Pan Lu, ha visto sette lungometraggi proiettati nelle giornate successive sempre al Cinema Massimo. Ad accompagnare le proiezioni, la presentazione del libro *Il Tempo del Denaro*, séguito de *Il Tempo del Partito* e ultimo volume della trilogia *Una Vita Cinese*, l'autobiografia a fumetti dell'artista Li Kunwu e disegnata da Philippe Ôtie. Degna di nota è la presenza di Huang Xiaoming, famoso attore, modello e cantante cinese, il quale ha tenuto un Q&A per il suo film d'esordio alla regia *Petals Flutter* (*Hong e Fenfen / Libellula Rossa*, 2017) proiettato al DFF. Il vincitore di questa edizione del festival è *Children Are Not Afraid of Death, Children Are Afraid of Ghosts* (2017) del trentacinquenne Rong Guang Rong. La narrazione della pellicola ruota attorno alle vicende di quattro fratelli e sorelle, di età compresa tra i cinque e i quattordici anni, i quali si uccidono bevendo del pesticida. Cosa può aver condotto dei bambini a compiere un gesto tanto disperato? Rong Guang Rong intraprende un viaggio che lo

³⁴² Dal sito dell'Istituto Confucio di Milano: <<https://www.istitutoconfucio.unimi.it/evento/the-east-space-cinema-cinese-milano>>.

porta a confrontarsi con le proprie paure e i propri ricordi, ma anche con i bambini sopravvissuti, gli ufficiali del governo e la criminalità organizzata.³⁴³

Il 2018 per il Dong inizia il 16 Febbraio con la celebrazione del nuovo anno cinese, quello del cane, con tre pellicole cinesi proiettate al Cinema Massimo, tra le quali la già accennata *Addio mia concubina* di Chen Kaige. Successivamente, Dong torna a Milano con *Tales From China*, una nuova rassegna cinematografica realizzata con il supporto dell'Istituto Confucio dell'Università degli Studi di Milano e in collaborazione con il cinema Beltrade, la quale si può considerare dedicata alle opere di Jia Zhangke. L'iniziativa ha proposto quattro giornate di proiezioni per quattro film di Jia, i quali sono stati proiettati in orario diurno al Polo di Mediazione Interculturale e Comunicazione dell'Università Statale di Milano, e quattro opere prime di autori cinesi esordienti legati con le pellicole di Jia per continuità territoriale o per contenuto, i quali sono stati proiettati in orario serale al cinema Beltrade. La rassegna si è svolta tra il 27 Marzo e il 18 Aprile proiettando, in ordine, *Il Tocco del Peccato* introdotto da Alessandro Amato, *Unknown Pleasure* introdotto da Clarissa Forte, *Still Life* con la partecipazione di Marco Müller e *The World* con una introduzione di tutto il gruppo di Dong. Curioso è l'ordine in cui sono stati proiettati i lungometraggi di Jia, non cronologico, infatti saltano di decennio in decennio, e per certi versi nemmeno tematico.

Dal 13 al 18 Ottobre, il DFF raggiunge la Cina, per una rassegna in cinque giornate sugli autori emergenti italiani promossa dall'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai. Intitolata *Visioni Contemporanee* e svoltasi al Jing Theatre di Shanghai come inaugurazione della XVIII Settimana della Lingua Italiana nel Mondo, ha visto proiettate sette pellicole più rappresentative della recente produzione italiana, di cui cinque opere prime. La rassegna *Visioni Contemporanee* percorre diverse traiettorie individuate in sette parole, una per film: ironia, reale, teatro, favola, fantascienza, insolito e esperienza. La sfida: sintetizzare il percorso del nuovo cinema italiano, fatto di storie piccole e registri personalissimi, di verità e finzione, di racconti quotidiani e di spericolatissimi sogni.³⁴⁴

La terza edizione del DFF, sempre svolta in tre giorni, tra il 26 e il 28 Ottobre, al Cinema Massimo di Torino, ha visto la proiezione di cinque pellicole cinesi, un cortometraggio cinese e uno italiano. Quest'ultimo è *Chinamen* (Ciaj Rocchi e Matteo

³⁴³ <<http://dongfilmfest.com/children-rong-guang-rong-2017-prc-85>>.

³⁴⁴ Dal sito dell'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai:

<https://iicshanghai.esteri.it/iic_shanghai/it/gli_eventi/calendario/passarella-di-shanghai-sguardo.html>.

Demonte, 2017), un documentario in animazione che racconta un secolo d'immigrazione cinese a Milano attraverso le storie di uomini che hanno portato l'Oriente in casa nostra. L'ultima giornata viene proiettato e presentato da Marco Müller il film *Dead Pigs* di Cathy Yan, poi premiato come vincitore della terza edizione del DFF. Questa la sinossi presente nel sito del festival: "Un allevatore, il proprietario di un salone, un cameriere, un architetto e una ragazza si incontrano mentre migliaia di maiali morti galleggiano nel fiume che porta a Shanghai".

In conclusione, questo festival ad appena una terza edizione si è imposto come faro e guida verso il cinema cinese in Italia, e quello italiano in Cina. Inoltre, con la rischiosa scommessa del direttivo artistico di puntare sui giovani e sugli esordi, il festival calpesta terreni inesplorati, promuovendo chi ha maggiormente bisogno del supporto festivaliero e trasformandosi in trampolino di lancio per una futura ricca carriera cinematografica, come fecero con l'esordiente Jia Zhangke l'Hong Kong Film Festival, il Festival di Nantes e quello di Berlino. Infine, grazie a tutti gli eventi collaterali al festival, l'associazione Dong riesce a fare una continua azione sul territorio del Piemonte e della Lombardia, sostenendo e incoraggiando l'interesse verso un mondo così distante, ma allo stesso tempo così vicino, come quello della Cina, e intensificando i rapporti e la conoscenza reciproca di questi due magnifici popoli.

Intervista a Zelia Zbogar, fondatrice e direttrice artistica del festival, e a Alessandro Amato, Clarissa Forte e Giulia Carbone, direttivo del festival

Pietro Agnoletto: Innanzitutto, volevo chiedere una veloce biografia degli altri membri del direttivo di Dong, come introduzione all'intervista...

Alessandro Amato: Io sono laureato in Cinema e Media all'Università di Torino con tesi sul dopoguerra italiano e collaboro con Aiace Torino (sezione piemontese dell'Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai) e il magazine "Sentieri Selvaggi". Sono salito in corsa sul treno di Dong nonostante prima non mi fossi mai interessato di cultura cinese nello specifico. Ero invece appassionato di film prodotti a Hong Kong e quando Zelia mi ha proposto di collaborare ho accettato per curiosità e spirito di intraprendenza.

Clarissa Forte: Sono nata a Firenze il 17 giugno 1977. Mi sono laureata all'Università degli Studi di Torino in lingue orientali (cinese) con una tesi di letteratura e ho studiato

un anno alla Jiaotong University di Shanghai. Tornata in Italia ho vinto un Dottorato in Discipline del cinema e del teatro e mi sono specializzata nel cinema cinese con una tesi sulle figure femminili nel cinema a partire dagli anni Trenta. Per alcuni anni ho organizzato la rassegna cinematografica CinaCinema presso il Laboratorio Quazza dell'Università di Torino e due anni fa ho cominciato a collaborare con il Dong Film Fest. Attualmente insegno lingua e cultura cinese presso il Convitto Nazionale Umberto I. Il cinema è da sempre una mia passione mentre l'interesse per la Cina è nato dalla storia e dalla letteratura durante gli anni del liceo.

Giulia Carbone: Piemontese. Mi sono laureata in Mediazione Linguistica e Culturale a Milano (lingue cinese e russo). La mia carriera nell'industria cinematografica è iniziata a Venezia, lavorando per la Mostra del Cinema con Marco Müller. Ho preso un Master in Chinese Studies presso l'università SOAS (School of Oriental and African Studies) a Londra, e poco dopo mi sono trasferita in Taiwan per alcuni anni, dove ho lavorato in film commission e case di produzione taiwanesi e internazionali. A fine del 2016 sono entrata nella squadra del Dong Film Fest, ampliandone le relazioni con l'Asia e con le istituzioni cinesi in Italia, occupandomi della ricerca dei film nei festival internazionali e della successiva selezione e organizzazione del festival, e infine attivandomi per creare rassegne a Milano e a Venezia, insieme alle Università e agli Istituti culturali di entrambe le città.

PA: Similmente al BigScreen Film Festival di Padova, avete realizzato un doppio percorso Italia-Cina. Siete stati ispirati dal festival padovano o l'idea si è sviluppata indipendentemente?

Zelia Zbogar: Purtroppo non abbiamo mai sentito parlare del BigScreen Film Festival. La nostra idea è nata ed è cresciuta insieme al festival. La doppia edizione è uno sviluppo naturale di Dong.

AA: L'idea di Dong come evento itinerante è nata spontaneamente dalla volontà di creare un ponte fra l'Italia e la Cina.

PA: Il percorso in Cina, quello nell'università dello Shanxi a Taiyuan, non è menzionato nel sito (solo la rassegna a Shanghai del 2018) Potrei avere qualche informazione in più?

ZZ: La partnership con la Communication University of Shanxi è nata grazie a uno dei nostri partner: ANGI, associazione nuova generazione italo-cinese di Torino. La collaborazione si è realizzata in uno scambio di progetti di cortometraggio realizzati da giovani studenti, italiani e cinesi. A seguito di questo scambio, durante la prima edizione del festival, abbiamo presentato 5 cortometraggi provenienti dalla CUSX alla presenza di due dei registi.

In Cina, abbiamo organizzato oltre alla proiezione dei corti italiani, una lezione di sceneggiatura a cura di un nostro collaboratore, Enrico Audenino.

PA: Riguardo l'intervista a Matteo Damiani, mi parlava delle grandi difficoltà avute nell'organizzare il suo festival in Cina, a Kunming. Avete riscontrato simili difficoltà burocratiche per l'organizzazione delle rassegne a Shangai e/o a Taiyuan?

ZZ: No. Tutte le pratiche burocratiche sono state svolte dall'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai. Le uniche difficoltà che abbiamo riscontrato sono state quelle relative alla censura che doveva autorizzare la proiezione dei film selezionati.

PA: A proposito di censura, alcuni film destinati alla rassegna non hanno superato il veto della censura? Vi hanno spiegato le dinamiche di come funziona?

ZZ: Nella selezione della rassegna avevamo già fatto una scelta di film che non avrebbero dovuto avere particolari difficoltà nel superare la censura, evitando quelli più controversi. Solo uno non ha passato il veto. Non ci hanno detto il motivo, ma si poteva intuire: in pratica all'interno del film delle azioni particolarmente criminali compiute da un personaggio rimangono impunte e lui si "salva". Una violazione della legge che rimane impunita non può essere rappresentata.

PA: Questo mi ricorda la parte morale del Codice Hays...

PA: Ho trovato molto interessante la rassegna del 2018 dedicata a Jia Zhangke. Come è nata questa idea e come vi siete mossi? Ho apprezzato soprattutto la scelta di accompagnare ogni film dell'autore con una pellicola di un giovane regista della nuova generazione. Non tutte le pellicole di Jia, come *24 City*, *Al di là delle Montagne* o *Platform*, sono state proiettate. Perché?

AA: La rassegna è nata dalla volontà di costruire un doppio percorso, retrospettivo e contemporaneo, sul cinema cinese d'autore. Jia Zhangke lo abbiamo sentito un po' obbligato poiché secondo noi si tratta del padre dei cineasti attuali: colui che ha traghettato il cinema cinese dalle incertezze stilistiche degli anni Novanta e della Sesta Generazione alle sperimentazioni dell'epoca digitale e ha aperto la strada alla riflessione sulla Cina come mostro in continuo mutamento attraverso un cinema che mette costantemente in discussione sé stesso. L'esclusione di alcune pellicole invece è dovuta alla censura perché non tutte le pellicole di Jia Zhangke sono uscite nelle sale cinesi e il Confucio, essendo un'istituzione legata al governo, preferiva non comprometersi.

PA: Una delle cose più belle che non ho potuto fare a meno di constatare è la bellissima estetica dietro al DFF e agli eventi collaterali, che trasforma ogni evento, ogni dettaglio, in una celebrazione dell'arte a tutto tondo. Il design di ogni poster è meraviglioso. Vi affidate a uno studio o a qualche designer particolare? Come si svolge la ricerca dietro a ogni locandina, magari con qualche esempio. (consiglio da esterno, io metterei sul sito una galleria di tutti i poster, perché son troppo belli per andare, per così dire, perduti)

ZZ: Il nostro grafico è Andrea Marchi. Abbiamo lavorato insieme fin da subito e tutto si svolge attraverso brainstorming. Ogni anno cambiamo idea di base, ma lavoriamo liberamente e cerchiamo solo di fare cose belle. Spesso comunque nonostante il risultato sia di forte impatto, il lavoro di produzione è molto artigianale.

PA: Ugualmente anche il design del logo è eccezionale. Minimal, essenziale e chiaro. Mi chiedo se il logo è sempre dello stesso designer e se c'è sempre una ricerca dietro la scelta di colori e stile.

ZZ: Due designer diversi, ma stessa linea editoriale. In ogni caso Andrea Marchi, ha in progetto un nuovo logo... te lo faremo visionare in anteprima così ci dici la tua.

PA: Allo stesso modo anche il sito è estremamente moderno e artisticamente con un ottimo design. Mi chiedo però il perché dell'uso dell'inglese come lingua, con l'assenza dell'Italiano e del cinese, nel sito di un festival dedicato all'Italia e alla Cina e localizzato tra Torino e Milano. È una scelta molto radicale.

ZZ: Anche se il festival riguarda Cina e Italia, molti film transitano attraverso festival internazionali e hanno sales agent internazionali. L'inglese è quindi una scelta obbligata affinché il nostro sito sia comprensibile a tutti i nostri interlocutori.

PA: Infine, estremamente interessante è il teaser di Iacopo Carapelli presente nel sito. Ho avuto modo di realizzare un teaser per una rassegna a Padova qualche anno fa e conosco il mondo dietro a quell'ambito. Mi piacerebbe conoscere di più riguardo all'ideazione e alla produzione della parte iniziale, la scelta della maschera, ecc.

ZZ: L'idea è che il nostro festival prenda vita attraverso un ragazzo con la maschera di panda, entrambi si chiamano Dong. Abbiamo scelto la maschera del panda perché il panda è il logo del festival. La maschera è fatta da Wintercroft (società sponsor del festival e taggata in tutti i nostri contenuti) e puntava a legare l'immagine di Dong a quella di questo brand per coinvolgere il loro target di pubblico.

Il corto è stato realizzato poco dopo il nostro passaggio in Cina e infatti segue la campagna avviata su Facebook e Instagram con la gallery di foto di Dong in Cina.

Il corto realizzato da Iacopo Carapelli racconta Dong appena arrivato a Torino. Il gioco è che Dong non sappia bene dove andare e attraversi la città fino a raggiungere il suo luogo di elezione, la sua casa torinese, ovvero il Cinema Massimo. Luogo dove poi si è svolto il festival.



Fig. 22: La giuria del BigScreen Film Festival a Kunming. Jia Zhangke, a destra, discute con Wang Xiaoshuai, a sinistra.



Fig. 23: Marco Müller presenta *Still Life* al Dong Film Fest.



Fig. 24: Locandina del Dong Film Fest, edizione del 2018.

APPENDICE TRE

JIA ZHANGKE,
ATTRAVERSO L'ARTE DELLE LOCANDINE



Fig. 25: Poster spagnolo di *Xiao Wu*
Magnifico l'utilizzo dei cromatismi, richiamo ai simboli della Cina
e ai colori della sua bandiera

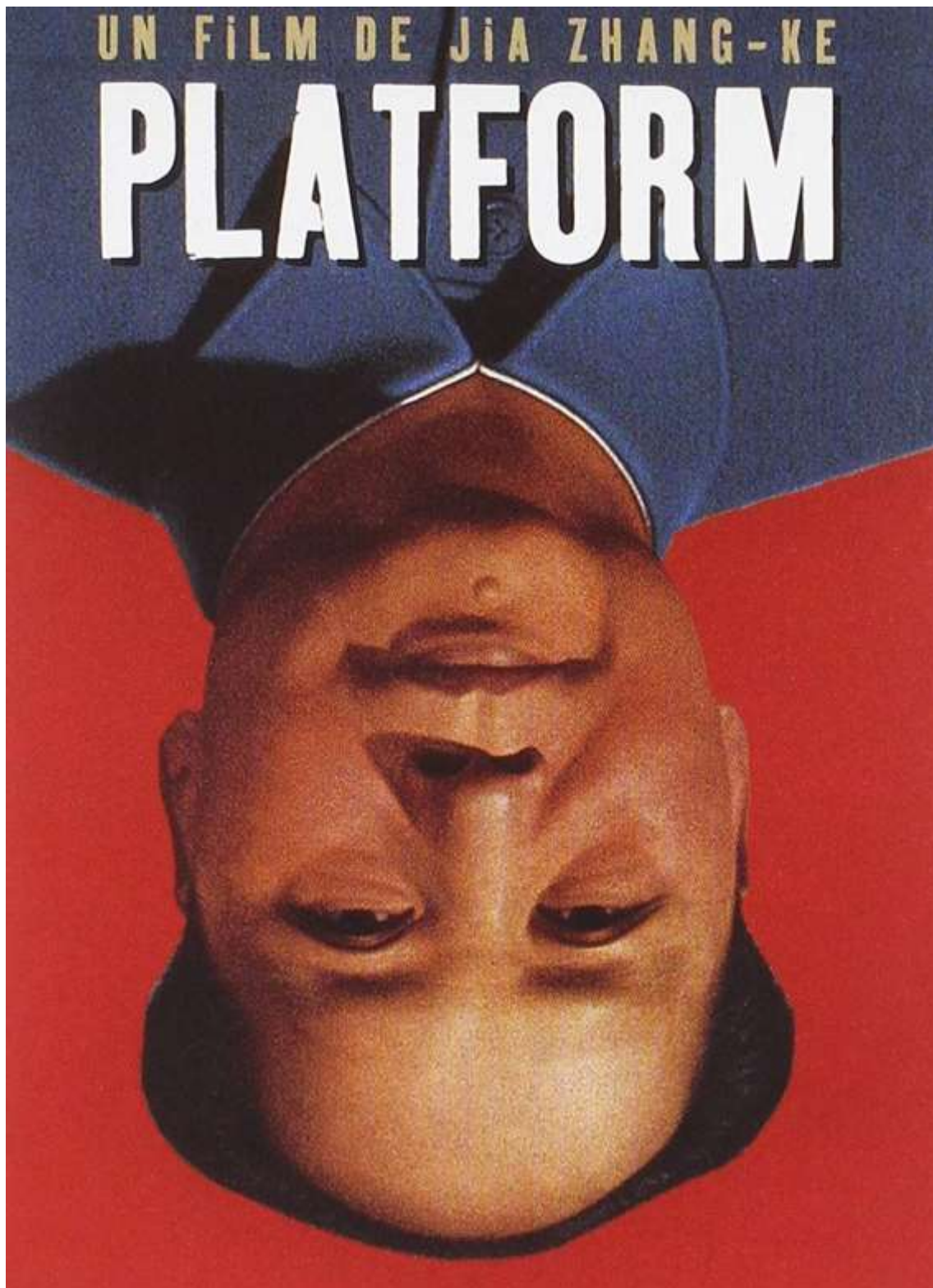


Fig. 26: Poster francese di *Platform*

In una intervista a Jia Zhangke, il giornalista dichiara che l'autore ha appeso nel suo studio a Pechino questo poster, nel verso della testa di Mao



Fig. 27: Poster giapponese di *Unknown Pleasures*

In questa versione nipponica della locandina del film è evidenziata la dinamicità e l'energia del film

Fig. 28: Poster americano di *The World*



Fig. 29: Poster cinese di *The World*



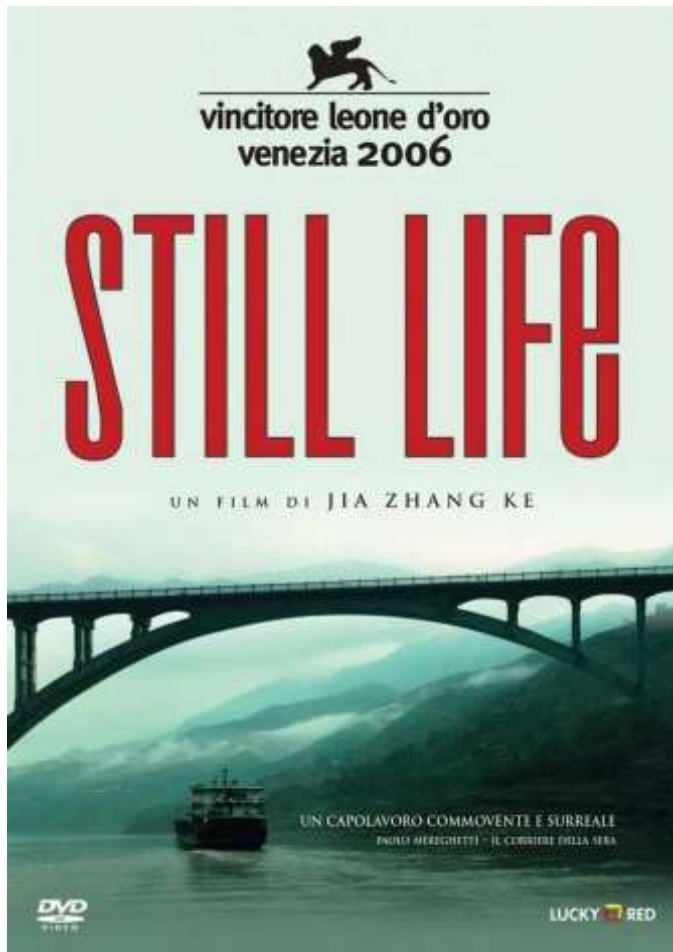


Fig. 30: Poster italiano di *Still Life*



Fig. 31: Poster cinese di *Still Life*



Fig. 32: Poster americano de *Il Tocco del Peccato*

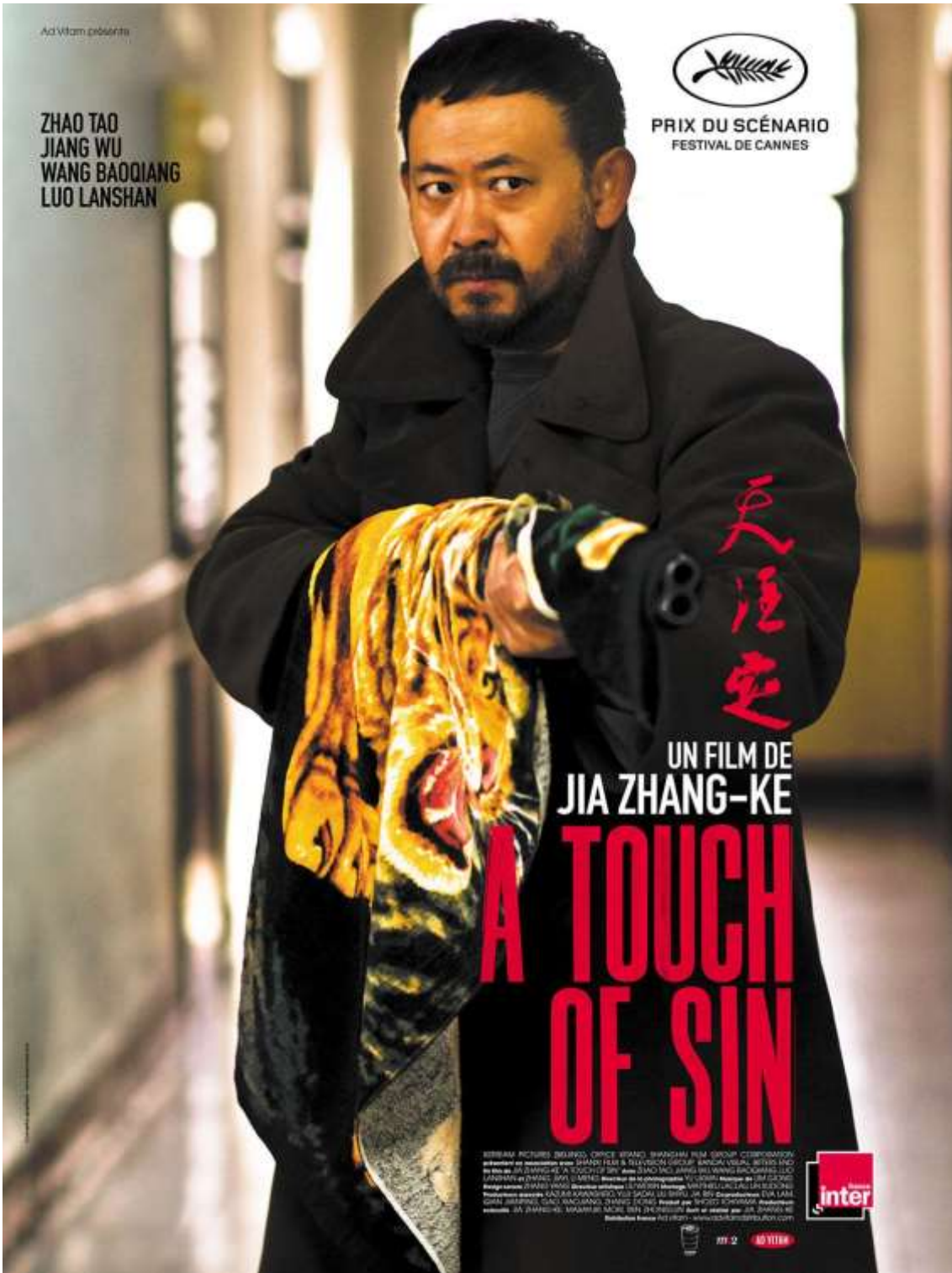


Fig. 33: Poster francese de *Il Tocco del Peccato*



Fig. 34: Poster cinese di *Al di là delle montagne*



Fig. 35: Poster cinese di *Al di là delle montagne*

IMMAGINI

Fig. 1: Jia Zhangke

Immagine del profilo di Jia Zhangke nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/it/cast/jia-zhangke>>

Fig. 2: in alto, una delle sequenze in animazione di *The World*. Al centro, due momenti surreali in [...] Fotogrammi da *The World*, *Still Life* e *24 City*.

Fig. 3: in alto, il muro in *Xiao Wu* simbolo dei ricordi del protagonista. Al centro, Jia Zhangke si [...] Fotogrammi da *Xiao Wu*, *Jia Zhangke a Guy from Fenyang* e *Al di là delle Montagne*

Fig. 4: “Nelson” Yu Lik-wai

Immagine del profilo di “Nelson” Yu Lik-wai nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/nelson-yu-lik-wai>>

Fig. 5: Kong Jinlei

Immagine del profilo di Kong Jinlei nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/kong-jinglei>>

Fig. 6: Matthieu Laclau

Immagine del profilo di Matthieu Laclau nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/matthieu-laclau>>

Fig. 7: Li Kit Ming

Immagine del profilo di Li Kit Ming nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/kit-ming-li>>

Fig. 8: Shozo Ichiyama

Immagine del profilo di Shozo Ichiyama nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/shozo-ichiyama>>

Fig. 9: Lim Giong

Immagine del profilo di Lim Giong nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/lim-giong>>

Fig. 10: Han Sanming

Immagine del profilo di Han Sanming nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/sanming-han>>

Fig. 11: Wang Hongwei

Immagine del profilo di Wang Hongwei nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/wang-hongwei>>

Fig. 12: Zhao Tao

Immagine del profilo di Zhao Tao nel sito di MUBI:

<<https://mubi.com/cast/zhao-tao>>

Fig. 13: *The World*, riproduzione delle Torri Gemelle presente nel parco
Fotogramma da *The World*

Fig. 14: La panoramica sul Fiume Azzurro.
Fotogramma da *Still Life*

Fig. 15: Il carattere *chai* dipinto su un muro di un edificio, prossimo alla demolizione.
Fotogramma da *Still Life* sopra, mentre sotto un fotogramma da *Xiao Wu*

- Fig. 16: La banconota da dieci yuan contenente una raffigurazione della Gola Qutang.
Fotogramma da *Still Life*
- Fig. 17: *Inquadrature della sequenza iniziale di Smog Journeys*.
Fotogrammi da *Smog Journeys*
- Fig. 18: In alto, le scene del cavallo a inizio e fine del primo segmento. Al centro, la statua raffigur [...]
Fotogrammi da *Il Tocco del Peccato*
- Fig. 19: La sequenza della Tigre.
Fotogramma da *Il Tocco del Peccato*
- Fig. 20: In alto, le anatre presenti nel secondo segmento. In basso, i bufali osservati da Zhou San [...]
Fotogrammi da *Il Tocco del Peccato*
- Fig. 21: In alto a sinistra, lo spettacolo ambulante. In alto a destra, il bufalo nel finale della terza [...]
Fotogrammi da *Il Tocco del Peccato*
- Fig. 22: La giuria del BigScreen Film Festival a Kunming.
Immagine ricavata dalla pagina del festival nel sito di CinaOggi.it:
< <https://cinaoggi.it/wp-content/uploads/2017/07/Jia-zhangke-Wang-Xiaoshuai-bigscreen-italia.jpg>>
- Fig. 23: Marco Müller presenta *Still Life* al Dong Film Fest.
Immagine inviata all'autore dallo staff artistico del festival.
- Fig. 24: Locandina del Dong Film Fest, edizione del 2018.
Immagine inviata all'autore dallo staff artistico del festival.
- Fig. 25: Poster spagnolo di *Xiao Wu*
Copertina del DVD spagnolo di *Xiao Wu*, dal sito di Intermedio distribuidora:
< http://intermedio.net/epages/e4e2dc13-4334-4c42-813c-318525e1d0b9.sf/es_ES/?ObjectPath=/Shops/e4e2dc13-4334-4c42-813c-318525e1d0b9/Products/PR038>
- Fig. 26: Poster francese di *Platform*
Copertina del DVD francese di *Platform*, distribuito da Ad Vitam:
< https://www.amazon.it/Platform-Edizione-Francia-Hongwei-Wang/dp/B07B5Y6TWX/ref=tmm_dvd_title_0?encoding=UTF8&qid=1549637569&sr=1-1>
- Fig. 27: Poster giapponese di *Unknown Pleasures*
Dal sito dello studio Bitters End:
<<http://www.bitters.co.jp/inazuma>>
- Fig. 28: Poster americano di *The World*
Distribuito da Zeitgeist Films
- Fig. 29: Poster cinese di *The World*
Realizzato dalla designer cinese Ou Ning per l'uscita nei cinema del film
- Fig. 30: Poster italiano di *Still Life*
Copertina del DVD italiano di *Still Life*, distribuito da Lucky Red:
<<http://www.luckyred.it/movie/still-life>>
- Fig. 31: Poster cinese di *Still Life*
Distribuito dalla Xstream Pictures di Jia Zhangke
- Fig. 32: Poster americano de *Il Tocco del Peccato*
Distribuito da Kino Lorber
<<https://www.kinolorber.com/film/atouchofsin>>

Fig. 33: Poster francese de *Il Tocco del Peccato*

Distribuito da Ad Vitam

<<http://www.advitamdistribution.com/films/a-touch-of-sin>>

Fig. 34: Poster cinese di *Al di là delle Montagne*

Dal sito dello studio di produzione Huanxi Media Group

<<https://www.huanximedia.com/en>>

Fig. 35: Poster cinese di *Al di là delle Montagne*

Dal sito dello studio di produzione Shanghai Film Group Corporation

<<http://www.sfs-cn.com/node3/node32066/n36653/n36655/u1ai1546816.html>>

Grafico 1: Box Office Internazionale (In migliaia di dollari)

Realizzato dall'autore con dati ricavati da:

<www.boxofficemojo.com>

Grafico 2: Ricezione del pubblico e della critica

Realizzato dall'autore con dati ricavati da:

<www.metacritic.com>; <www.rottentomatoes.com>

BIBLIOGRAFIA

TESTI DI CARATTERE GENERALE

- BALÁZS BÉLA, QUARESIMA LEONARDO (a cura di), *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008
- BERTETTO PAOLO, *Metodologia di analisi del film*, Laterza, Bari, 2006
- BORDWELL DAVID, *Aesthetics in Action: Kungfu, Gunplay, and Cinematic Expressivity* in YAU ESTHER C. M. (a cura di) *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, pp. 73-94
- BOYM SVETLANA, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001
- BRAESTER YOMI, *Painting the City Red: Chinese cinema and the urban contract*, Duke University Press, Durham, 2010
- BRAESTER YOMI, *The spectral return of cinema: globalization and cinephilia in contemporary Chinese film*, "Cinema Journal", 2015, Vol. 55, n. 1, pp. 29-51
- BRERETON PAT, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, Intellect Books, Londra, 2005
- CASIRAGHI UGO, *Il cinema cinese, questo sconosciuto*, "Centrofilm. Quaderni mensili di documentazione cinematografica", 1960, n. 11-12, pp. 1-92
- CIMENT MICHEL, *Petite planète cinématographique : 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays*, Éditions Stock, Parigi, 2003
- CUBITT SEAN, *EcoMedia*, Editions Rodopi b.v., Amsterdam, 2005
- CUI ZI'EN, *Il cinema digitale: le prime immagini libere* in MÜLLER MARCO e POLLACCHI ELENA (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese, 1905 – 2005*, Mondadori Electa, Martellago, Venezia, 2005, pp. 168-175
- DAI JINHUA, *A Scene in the Fog: Reading the Sixth Generation Films* in JING WANG e BARLOW TANI (a cura di), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, Verso, New York, 2002, pp. 71-98
- DAI JINHUA, *Imagined Nostalgia*, in DIRLIK ARIF e XUDONG ZHANG (a cura di), *Postmodernism & China*, Duke University Press, Durham, 2000, 205-221
- FARQUHAR MARY, *A Touch of Zen: Action in Martial Arts Movies*, in BERRY CHRIS (a cura di) *Chinese Films in Focus II*, British Film Institute, Londra, 2008, pp. 219-226
- INGRAM DAVID, *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, University of Exeter Press, Exeter, 2004
- INGRAM DAVID, *The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism*, in RUST STEPHEN, MONANI SALMA e CUBITT SEAN (a cura di), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, 2013, pp. 43-61.

- JAMES NICK, *Syndromes of A New Century*, "Sight and Sound", Febbraio 2010, n. 02, pp. 34-38
- JOHNSON MATTHEW D, *China's IGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, Bloomsbury, New York, 2015
- LU SHELDON e MI JIAYAN, *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009
- LU SHELDON, *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007
- LU SHELDON, *Tear Down the city: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art* in ZHANG ZHEN (a cura di) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twentieth First Century*, Duke University Press, Durham, 2007, pp. 137-160
- MACDONALD SCOTT, *Toward an Eco-Cinema "Interdisciplinary Studies in Literature and Environment"*, Estate 2004, Vol. 11, n. 2, pp. 107-132
- MI JIAYAN, *Framing Ambient Unheimlich: Ecoggedon, Ecological Unconscious, and Water Pathology in New Chinese Cinema*, in LU SHELDON e MI JIAYAN *Chinese Ecocinema: in the Age of Environmental Challenge* (a cura di), Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 18-38
- MURRAY ROBIN L. e HEUMANN JOSEPH K., *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*, NY: SUNY Press, Albany, 2009
- NING DAI, *La nascita del cinema indipendente: la Sesta generazione* in MÜLLER MARCO e POLLACCHI ELENA (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese, 1905 - 2005*, Mondadori Electa, Martellago, Venezia 2005, pp. 146-157
- OBERSCHHELP C., PFISTER S., RAPTIS C. E. e HELLWEG S., *Global emission hotspots of coal power generation*, "Nature Sustainability", 2019, n. 2, pp. 113-121
- PICKOWICZ PAUL G. e YINGJIN ZHANG (a cura di), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Rowan & Littlefield, Lanham, 2006, pp. 23-45
- POLLACCHI ELENA, *Spaces and bodies: The legacy of Italian cinema in contemporary Chinese film-making*, "Journal Of Italian Cinema & Media Studies", 2014, Vol. 2, pp. 7-21
- RICOEUR PAUL, *Time and Narrative*, Vol. 3, University of Chicago, Chicago, 1988
- SCORSESE MARTIN, *Foreword*, BERRY MICHAEL (a cura di), *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York, 2005, pp. VII-VIII
- SONG HWEE LIM e WARD JULIAN, *The chinese cinema book*, Palgrave MacMillan, New York, 2011
- STURGEON NOEL, *Environmentalism in popular culture: gender, race, sexuality, and the politics of the natural*, University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 2009

- VISSER ROBIN, *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetics in Postsocialist China*, Duke University Press, Durham, 2010
- VOCI PAOLA, *Dal grande al piccolo schermo: il cinema documentario cinese contemporaneo* in MÜLLER MARCO e POLLACCHI ELENA (a cura di), *Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese, 1905 – 2005*, Mondadori Electa, Martellago, Venezia, 2005, pp. 158-167
- WANG YIMAN, *Of Animals and Men: Towards a Theory of Docu-ani-mentary*, in JOHNSON MATTHEW D (a cura di), *China's IGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, Bloomsbury, New York, 2015, pp. 167-180
- WANG QI, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014
- WILLOQUET-MARICONDI PAULA, *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2010
- YINGJIN ZHANG, *Cinema, space, and polylocality in a globalizing China*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2010
- YINGJIN ZHANG, *My Camera Down's't Lie? Truth, Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video*, in PICKOWICZ PAUL G. e YINGJIN ZHANG (a cura di), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Rowan & Littlefield, Lanham, 2006, pp. 23-45
- ZHAI RUNLEI, *Chinese eco-films and their pastoral myth*, *Open Access Dissertations*, [605](#), 2015
- ZHANG ZHEN (a cura di) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twentieth First Century*, Duke University Press, Durham, 2007

MONOGRAFIE SU JIA ZHANGKE

- BERRY MICHAEL, *Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown trilogy'*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK), New York, 2009

VOLUMI SCRITTI DA JIA ZHANGKE (in ordine cronologico)

- JIA ZHANGKE, GU ZHENG, ZHANG YAXUAN e LIN XUDONG, 《贾樟柯电影. 故乡三部曲》
(*I film della trilogia del Paese Natale di Jia Zhangke*), Zhongguo mang wen chu ban she, Pechino, 2003

- JIA ZHANGKE, COO J. JEAN e MARUKAWA TETSUSHI, ジャ・ジャンクー「映画」「時代」 「中国」を語る, 以文社, Tokyo, 2009
- JIA ZHANGKE, 《贾想 1996-2008 : 贾樟柯电影手记》 (*Pensieri di Jia 1996-2008: Note sui film di Jia Zhangke*), Beijing University Press, Pechino, 2009
- JIA ZHANGKE, 《海上传奇》 (*I Wish I Knew*), Shandong huabao chuban she, Shandong, 2010
- JIA ZHANGKE e ZHAO JING, 《问道 : 十二种追逐梦想的人生》 (*Quesito: dodici vite che inseguono i sogni*), Guang xi shi fan da xue chu ban she, Guilin, 2011
- JIA ZHANGKE e ZHAO JING, 《語路》 (*Yulu*), Ziyou zhi qiu wen chuang shiye, Nuova Taipei, 2012
- JIA ZHANGKE, DUBOIS FRANÇOIS e PING ZHOU, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, 1996-2011*, Capricci Editions, Nantes, 2012
- JIA ZHANGKE e REN ZHONGLUN, 《天注定》 (*Il Tocco del Peccato*), Shandong huabao chubanshe, Jinan, 2014
- JIA ZHANGKE, *A touch of sin : découpage intégral, dialogues et dossier / un film de Jia Zhang Ke*, Alice éd., Bruxelles, L'Avant-scène Cinéma, Parigi, 2015
- JIA ZHANGKE, *Jia Zhangke Speaks Out. The Chinese Director's Texts on Film*, Transaction Publishers, Piscataway (NJ), 2015
- JIA ZHANGKE e JIAHUAN WAN, 《贾想. II, 贾樟柯电影手记 2008-2016 = Notes on films 2008-2016》 (*Pensieri di Jia. II, Note sui film di Jia Zhangke 2008-2016*), Tai hai chu ban she, Pechino, 2018

SAGGI E ARTICOLI SCRITTI DA JIA ZHANGKE (in ordine cronologico)

- JIA ZHANGKE, *Wo de Jiaodian (I miei obiettivi)*, “Jinri Xianfeng”, 1997, n.5, pp. 197-201
- JIA ZHANGKE, *Youle VCD he shuma shexiangji yihou (Ora che abbiamo i VCD e le camere digitali)*, “163.com”, 21 Gennaio 2001
- JIA ZHANGKE, *Le cinéma français en Chine*, “Positif”, Maggio 2002, n. 568, pp. 98-99
- JIA ZHANGKE, *Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai (L'era del cinema d'autore ritornerà)*, in ZHANG XIANMIN e ZHANG YAXUAN (a cura di) *Yigeren de yingxiang: DV wanquan shouce (Tutto sui DV: opere, realizzazione, creazione, commenti)*, China Youth Publishing, Pechino, 2003
- JIA ZHANGKE, *Un bistrot à Pékin*, “Positif”, Luglio/Agosto 2007, n. 557/558, pp. 128-129

- JIA ZHANGKE, *Chow yun-fat à chaque coin de rue*, "Positif", Maggio 2008, n. 567, pp. 91-92
- JIA ZHANGKE, 《中国工人访谈录：二十四城记 = *A collective memory of Chinese working class*》 (*Interviste con operai cinesi*), Shandong huabao chubanshe, Jinan, 2009
- JIA ZHANGKE, *J'ai bien plus mal à la tête que sun Wukong*, "Positif", Febbraio 2010, n. 588, pp. 60-62
- JIA ZHANGKE, *Irrepressible Images: New Films in China from 1995*, "[China Perspectives](#)", Aprile 2010, n.1
- JIA ZHANGKE, *What Remains is Silence*, "[China Perspectives](#)", Aprile 2010, n.1
- JIA ZHANGKE, *In Public in My Own Words*, "[China Perspectives](#)", Aprile 2010, n.1
- JIA ZHANGKE, *The bullshit logic of patriotism*, "Cinema Scope", Inverno 2011, n. 45, pp. 66-69
- JIA ZHANGKE, *Émotion d'un instant*, "Cahiers du Cinéma", Maggio 2014, n. 700, pg. 56
- JIA ZHANGKE, *Je ne crois pas que vo us po urrez prédire notre épilogue*, "Positif", Dicembre 2014, n. 646, pp. 60-62
- JIA ZHANGKE, *Hou Hsiao-Hsien, le barde des so uvenirs d'une nation*, "Positif", Novembre 2015, n. 657, pp. 66-67
- JIA ZHANGKE, *Jia Zhang-ke - Ash is purest white.*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 2018, n. 740, pg. 17
- JIA ZHANGKE, *The Joy and Pain of One Good Meal in Bicycle Thieves*, "[Criterion.com](#)", Marzo 2019

INTERVISTE A JIA ZHANGKE

- ANONIMO, *Jia Zhangke: Pickpocket Director*, "[Beijing Scene Online](#)", Vol. 5, n.23, 27 Agosto 1999 - 2 Settembre 1999)
- BATTO PATRICIA R.S., *The World of Jia Zhangke - An interview with the director of Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures and The World*, "China Perspectives", Luglio-Agosto 2005, n. 60
- BENAYOUN HANNAH, *Interview - Jia Zhangke: "When I make a film, I try to be as sincere as possible"*, "[www.festival-cannes.com](#)", 3 Maggio 2014
- BERRY MICHAEL, *Appendix: In Conversation with Jia Zhangke*, in BERRY MICHAEL *Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown trilogy'*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK), New York, 2009, pp. 124-138

- BERRY MICHAEL, *Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality*, in BERRY MICHAEL (a cura di), *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York, 2005, pp. 182-206
- CHAN ANDREW, *Moving with the times*, "Film Comment", Marzo/ Aprile 2009, Vol. 45, n.02, pp. 40-43
- CIMENT MICHEL, TOBIN YANN, *Entretien avec Jia Zhangke : Les paillettes et la tristesse chinoise*, "Positif", Maggio 2005; n. 531, pp. 15-19
- CODELLI LORENZO, CIMENT MICHEL, *Jia Zhangke : Un besoin extrême de tourner ce film*, "Positif", Settembre 2001, n.487, 23-26
- CODELLI LORENZO, NIOGRET HUBERT, *Jia Zhangke : Une prise de pouvoir de l'individu*, "Positif", Gennaio 2003, n. 503, pp. 26-29
- DAMIANI MATTEO e MUSORRAFITI DOMINIQUE, *A Conversation with Jia Zhangke*, "[China Underground](#)", 30 Marzo 2017
- DAMIANI MATTEO e MUSORRAFITI DOMINIQUE, *Conversazione con Jia Zhangke*, "Planet China", n. 3, pp. 4-5
- JAFFEE VALERIE, *An Interview with Jia Zhangke*, "[Senses of Cinema](#)", Maggio 2004
- JIA ZHANGKE, *Zhuanfang Jia Zhangke: Tian zhuding de canxia shidai* [Intervista con Jia Zhangke: L'Era dei Cavalieri Erranti Mutilati ne *Il Tocco del Peccato*], "[City Magazine](#)", Aprile 2014
- JIANG YUANLUN e SHI JIAN, *Xianfeng Duibua: Women yijing zuanze* [Dialoghi d'Avanguardia: Noi abbiamo deciso], Guangxi Normal University Press, Guilin, 2004
- KRAICER, SHELLY, *An Interview with Jia Zhangke*, "Cineaction", n. 60, pp. 30-33
- LARCHER JEROME, JOYARD OLIVIER e JEAN-SEBASTIEN CHAUVIN, *Un sentiment d'amertume et d'abandon*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 2003, n. 575, pp. 74-75
- LEE EDMUND, *Jia Zhangke: why my films are received differently in China and abroad*, "[South China Morning Post](#)", 25 Ottobre 2015
- LIM DENNIS, *Lost in an open society: Jia Zhangke and Yu Lik Wai on Unknown pleasures*, "Cinema Scope", Primavera 2003, n. 14, pp. 5-8
- RAYNS TONY e BELL JAMES, *Before the deluge*, "Sight and Sound", Vol. 18, n. 2, 2008, pg. 10
- RAPFOGEL JARED, *Still Lives in Times of Change: An Interview with Jia Zhangke*, "Cineaste", Vol. 33, n. 2, 2008, pp. 44-47
- RIZOV VADIM, "I Don't Have to Pick Up a Gun, I Can Just Pick Up a Camera:" *Jia Zhangke on A Touch of Sin*, "[Filmmaker](#)", 3 Ottobre 2013
- SHIH ALICE, *Interview: Jia Zhangke*, "Cineaction", 2006, n. 68, pp. 53-58
- TEO STEPHEN, *Cinema with An Accent - Interview with Jia Zhangke, director of Platform*, "[Senses of Cinema](#)", Giugno 2001

- TESSON CHARLES, *A l'école de la rue. Entretien avec Jia Zhangke*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 1999, n. 531, pp. 27-29
- WANG LIN, *Jia Zhangke: Mingyun benshen nandao shi tianzhuding (Jia Zhangke: Il fato stesso degli uomini è predeterminato?)*, "[The New York Times](#)", 30 Ottobre 2013
- WONG EDWARD, *Q. and A.: Jia Zhangke on Violence, Censorship and His New Film 'A Touch of Sin'*, "[New York Times](#)", 18 Ottobre 2013

SAGGI E ARTICOLI SU JIA ZHANGKE

- AMIÉL VINCENT, *Plaisirs inconnus : Brûlures de l'ordinaire*, "Positif", Gennaio 2003, n. 503, pp. 24-25
- BARBIER BRIGITTE, *Le directeur de la photographie Eric Gautier, AFC, parle de son travail sur "Ash Is Purest White", de Jia Zhangke*, "[www.afcinema.com](#)", 12 Maggio 2018
- BARNES MIRANDA, *Jia Zhangke Responds To Criticism From Global Times Editor Hu Xijin (Full Translation)*, "[whatsonweibo.com](#)", 29 Settembre 2018
- CHAN ANDREW, *The other side of hope*, "Film Comment", Gennaio/ Febbraio 2018, Vol. 54, n.01, pp. 58-63
- CUI SHUQIN, *Negotiating In-Between: On New-generation Filmmaking and Jia Zhangke's Films*, "Modern Chinese Literature and Culture", Autunno 2006, Vol. 18, n. 02, pp. 98-130
- FERGUS RYAN, *Jia Zhangke Launches Pingyao 'Crouching Tiger, Hidden Dragon' International Film Festival*, "[ChinaFilmInsider](#)", 16 Marzo 2017
- GU MENGXI, *Cinematic draw: Pingyao's new film festival*, "[China Daily](#)", 02 Novembre 2017
- HASKI PIERRE, *Independent Films Made by the Gang*, "Libération", 22 Gennaio 2003
- JAFFEE VALERIE, *Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground Film*, "[Senses of Cinema](#)", Maggio 2004
- JIE LI, *From Auto-ethnography to Autobiography: Representations of the Past in Contemporary Chinese Cinema*, "[Senses of Cinema](#)", Novembre 2007, n.45
- JIN LIN, *The Rhetoric of Local Languages as the Marginal: Chinese Underground and Independent Films by Jia Zhangke and Others*, "Modern Chinese Literature and Culture", Autunno 2006, Vol. 18, n. 02, pp. 98-130
- JIWEI XIAO, *The Quest for Memory: Documentary and Fiction in Jia Zhangke's Films*, "[Senses of Cinema](#)", Giugno 2011, n.59
- JONES KENT, *Out of Time*, "Film Comment", 2002, Vol. 38, n.5

- LAVALLÉE ERIC, 2018 *Pingyao Crouching Tiger Hidden Dragon Intl. Film Fest: Lav Diaz & Lee Chang-Dong Among Highlights*, "[IonCinema](#)", 24 Settembre 2018
- LEE KEVIN, *Jia Zhangke*, "[Senses of Cinema](#)", Marzo 2003, n. 25
- LIN XIAOPING, *Jia Zhangke's Cinematic Trilogy: A Journey Across the Ruins of Post-Mao China*, in LU SHELDON e YEH EMILIE YUEH-YU (a cura di), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, Honolulu, pp. 186-209
- LU JIE, *Walking on the margins: From Italian Neorealism to contemporary Chinese Sixth Generation*, "Journal of Italian Cinema & Media Studies", Vol. 2, n. 3, pp. 317-333
- MÄKINEN JASPER, *Jia Zhangke – the introspective filmmaker of a global China*, "[www.gbtimes.com](#)", 18 Maggio 2018
- MCGRATH DECLAN, *The Films of Jia Zhangke Poetic Realist of Globalization*, "Cineaste", Autunno 2016, Vol. 41, n. 4, pp. 34-39
- MCGRATH JASON, *The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to Transnational Aesthetic*, in ZHANG ZHEN (a cura di), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Duke University Press, Durham, 2007, pp. 81-114
- NG KONRAD, *Stories as Social Critique: the Vision of China in the Films of Jia Zhangke*, in KHATIB LINA (a cura di), *Storytelling in World Cinemas: Contexts*, Columbia University Press, New York, 2013
- ORSI ELISABETTA, *Il cinema di Jia Zhang-ke: segni e simboli della Cina che cambia*, "[www.artnoise.it](#)", 3 novembre 2016
- OSNOS EVAN, *The Long Shot*, "[www.newyorker.com](#)", 11 Maggio 2009
- POWERS JOHN, *Jia Zhangke: Capturing China's Transformation*, "[www.npr.org](#)", 9 Dicembre 2008
- ROSE STEVE, *The great fall of China*, "[The Guardian](#)", 1 Agosto 2002
- SAID S F, *In the realm of the censors*, "[www.telegraph.co.uk](#)", 28 Giugno 2002
- SHU-CHIN WU, *Visualizing China in Transformation: The Underground and Independent Films of Jia Zhangke*, "China Currents", 20 Agosto 2010, Vol. 9, n. 02
- SZETO KIN-YAN, *A Moist Heart: Love, Politics and China's Neoliberal Transition in the Films of Jia Zhangke*, "Visual Anthropology", Vol. 22, n. 2, 2009, pp. 95-107
- TAAVI NIINIMAA, *Jia Zhangke: A Sixth-Generation film director*, "[www.gbtimes.com](#)", 27 Luglio 2011
- TESSON CHARLES, *Les temps d'aimer, Les temps de sourire*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 1999, n. 531, pp. 24-26
- XI WEI, *Italian producer Marco Müller shares views on Pingyao film festival*, "[Global Times](#)", 5 Novembre 2017

ZHANG HONGBING, *Ruins and Grassroots: Jia Zhangke's Cinematic Discontents in the Age of Globalization*, in LU SHELDON e MI JIAYAN (a cura di), *Chinese Ecocinema: in the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 129-153

ARTICOLI E INTERVISTE SULLA CERCHIA DI JIA ZHANGKE

Yu Lik-Wai

ARECCO SERGIO, *Il corto*, "Filmcritica", Maggio-Giugno 2014, Vol. LXIV, n. 645-646, pp. 287-288.

COHEN CLÉLIA e JOYARD OLIVIER, *Découvert Yu Lik-wai*, "Cahiers du Cinéma", Giugno 2003, n. 580, pg. 31

VECCHI PAOLO, *Yu Likway: Futuro anteriore*, "Cineforum", Gennaio/Febbraio 2014, Vol. 54, n. 1, pp. 64-65

SAGGI E ARTICOLI SUI SINGOLI FILM (In ordine cronologico)

Xiao Wu

RAYNS TONY, *Xiao Wu*, "Sight and Sound", Marzo 2000, Vol. 10, n. 3, pg. 59

Platform

BAN WANG, *Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism: Reflections on Jia Zhangke's "Platform"*, in CHING KWAN LEE e GUOBIN YANG (a cura di), *Re-envisioning the Chinese Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Stanford University Press, Stanford, 2007, pp. 193-216

ROONEY DAVID, *Platform (Zhantai)*, "Variety", 18-24 Settembre 2000, Vol. 380, n. 5, pp. 34-35

Unknown Pleasures

COHEN CLELIA, *Chine Pop*, "Cahiers du Cinéma", Gennaio 2003, n. 575, pp. 72-74

ROMNEY JONATHAN, *Ren Xiao Yao/Unknown Pleasures*, "Sight and Sound", Luglio 2002, Vol. 12, n. 7, 17-18, 3

In Public

REYNAUD BÉRÉNICE, *Cutting Edge and Missed Encounters - Digital Short Films by Three Filmmakers*, "[Senses of Cinema](#)", Maggio 2002

The World - Shijie

BRODY RICHARD, *DVD of the Week: Jia Zhangke's "The World"*, "www.newyorker.com"

KOEHLER ROBERT, *The World*, "Cineaste", Autunno 2005, Vol. 30, n. 4, pp. 56-57

NIE JING, *A City of Disappearance: Trauma, Displacement, and Spectral Cityscape in Contemporary Chinese Cinema*, in LU SHELDON e MI JIAYAN *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 195-213

ROONEY DAVID, *Unknown Pleasures (Ren Xiao Yao)*, "Variety", 10-16 Giugno 2002, Vol. 387, n. 4, pg. 33

SILBERGELD JEROME, *Façades: The New Beijing and the Unsettled Ecology of Jia Zhangke's The World*, in LU SHELDON e MI JIAYAN *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 113-127

Dong

NIOGRET HUBERT, *Dong : Les deux peintures*, "Positif", Giugno 2007, n.556, pg. 38

Still Life

COSTA FABIENNE, *Faire violence au Shanshui*, "Vertigo", Luglio 2007, n. 31, pp.46-50

ELLEY DEREK, *Still Life (Sanxia Haoren)*, "Variety", 18-24 Settembre, Vol. 404, n. 5, pg. 72

KAUSCH FRANCK, *Still life*, "Positif", Maggio 2007, n. 555, pp. 7-8

LOFFREDA PIERPAOLO, *Sanxia haoren (Still Life)*, "Cineforum", Novembre 2006, Vol. 46, n. 9, pg. 48

LU SHELDON, *Gorgeous Three Gorges at Last Sight: Cinematic Remembrance and the Dialectic of Modernization*, in LU SHELDON e MI JIAYAN *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (a cura di) Hong Kong University Press, Hong Kong, 2009, pp. 39-55

MONTEIRO LÚCIA RAMOS, *Remaking a European, Postcatastrophic Atmosphere in 2000s China: Jia Zhangke's Still Life, Iconology and Ruins*, "CiNéMAS", Vol. 25, n. 2-3, pp. 97-117

RAYNS TONY, *Still Life*, "Sight and Sound", Febbraio 2008, Vol. 18, n. 2, pp. 81-82

ZHU PING, *Destruction, Moral Nihilism and the Poetics of Debris in Jia Zhangke's Still Life*, "Visual Anthropology", n. 24, 2011, pp. 318-328

Inutile

DALLA GRASSA MARCO, *Wu yong (Useless)*, "Cineforum", Novembre 2007, Vol. 47, n. 9, pg. 52

RENZI EUGENIO, *Useless de Jia Zhangke. Sisyphe heureux*, "Cahiers du Cinéma", Febbraio 2008, n. 631, pp. 33-34

24 City

ELLEY DEREK, *24 City (Ersbisi Cheng Ji)*, "Variety", 26 Maggio – 1 Giugno 2008, Vol. 411, n. 2, pg. 23

LEE KEVIN, *24 City*, "Cineaste", Febbraio 2008, Vol. 34, n. 4, pp. 44-46

VULPIANI LUKE, *Goodbye to the Grim Real, Hello to What Comes Next: The Moment of Passage from the Sixth Generation to the iGeneration*, in JOHNSON MATTHEW D (a cura di), *China's IGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, Bloomsbury, New York, 2015, pp. 89-103

WU SHU-CHIN, *Time, History, and Memory in Jia Zhangke's 24 City*, "Film Criticism", Autunno 2011, Vol. 36, Fasc. 1, 3-23

I Wish I Knew

MORREALE EMILIANO, *Hai Shang Chuan Qi Jia Zhangke (I Wish I Knew)*, "Cineforum", Giugno 2010, Vol. 50, n. 5, pg. 62

JING XU e ANDREW DUDLEY, *The Lion's Gaze: Truth and Legend in I Wish I Knew*, "Film Criticism", Autunno 2011, Vol. 36, n. 1, pp. 24-43

Il Tocco del Peccato

DARGIS MANOHLA, *Living and Killing in a Materialist China*, "[NY Times](#)", 3 Ottobre 2013

GODFREY NICHOLAS, *All This Bloodshed: A Touch of Sin*, "Metro: Media & Education Magazine", Estate 2014, n. 179, pp. 44-48

- KOEHLER ROBERT, *Cannes 2013 | A Touch of Sin (Jia Zhangke, China)*, "[Cinema Scope](#)", Estate 2013, n. 55, pp. 38-39
- MA ALIZA, *A Touch of Sin*, "[Reverse Shot](#)", 27 Ottobre 2013
- POLLACCHI ELENA, *Jia Zhangke's taxonomy of violence: A Touch of Sin*, "Orientaliska Studier", 2014, n. 138, pp. 108-116
- ROMNEY JONATHAN, *Film of the Week: A Touch of Sin*, "[Film Comment](#)", 2 Ottobre 2013
- ROJAS CARLOS, *A Touch of Sin, Translation, and Transmedial Imagination*, in TRAUSCH TIM (a cura di), *Chinese Martial Arts and Media Culture: Global Perspectives*, Rowman & Littlefield International, Lanham (MD), 2018, pp. 49-60
- TERMENINI ANTONIO, *Tian zhu ding: A Touch of Sin*, "Cineforum", Giugno 2013, Vol. 53, n. 5, pg. 57
- TOMASI DARIO, *Il Tocco del Peccato*, "Cineforum", Dicembre 2013, Vol. 53, n. 10, pp. 12-15
- TRACY ANDREW, *A Touch of Sin*, "Sight and Sound", Giugno 2014, Vol. 24, n. 6, pg. 91
- WANG YANJIE, *Violence, Wuxia, Migrants: Jia Zhangke's Cinematic Discontent in A Touch of Sin*, "[Journal of Chinese Cinemas](#)", 1 Gennaio 2015, Vol. 9, n. 2, pp. 159-172

Al di là delle Montagne

- BIANCHI PIETRO, *Shan he gu ren/Mountains May Depart*, "Cineforum", Luglio 2015, Vol. 55, n. 6, pg. 58
- CHIESI ROBERTO, *Le usure irreversibili*, "Cineforum", Giugno 2016, Vol. 56, n. 5, 11-13
- DOUGLAS JAMES ROBERT, *Journeying Westward: Jia Zhang-Ke's Mountains May Depart*, "Metro: Media & Education Magazine", Estate 2016, n. 187, pp. 82-85
- PINKERTON NICK, *Mountains May Depart*, "Sight and Sound", Gennaio 2018, Vol. 28, n. 1, pp. 72-73
- POLLACCHI ELENA, *Jia Zhangke's Mountains May Depart (2015) and the China dream, or, how Chinese art cinema learned to stop worrying and love Chinese soft power*, in VOCI PAOLA e LUO HUI (a cura di), *Screening China's Soft Power: Promoting China's Rise through Cinema*, Routledge, Londra e New York, 2017, 212-228

Ash is Purest White

- TAUBIN AMY, *Law of the Land*, "Film Comment", Luglio/Agosto 2018, Vol. 54, n. 4, pg. 10

ALTRE FONTI

Pressbook

24 City, distribuito da Shanghai Film Group Corporation, Xstream Pictures, *et alii*, 61st Cannes Film Festival Official Selection Competition, 2008 [english]

A Touch of Sin, distribuito da Shanghai Film Group Corporation, Xstream Pictures, *et alii*, 66th Cannes Film Festival Official Selection Competition, 2013 [english]

Ash is purest white, distribuito da MK2 films, per 71st Cannes Film Festival Official Selection Competition, 2018 [english]

I Wish I Knew, distribuito da Shanghai Film Group Corporation, Xstream Pictures, *et alii*, 63rd Cannes Film Festival Official Selection - Un Certain Regard, 2018 [english]

Life After Life, distribuito da Xstream Pictures, 66th Berlin International Film Festival Forum, 2016 [english]

Mountains May Depart, distribuito da Shanghai Film Group Corporation, Xstream Pictures, *et alii*, 68th Cannes Film Festival Official Selection Competition, 2015 [english]

Still Life, distribuito da Lucky Red, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - LEONE D'ORO, 2006 [italiano]

The World, distribuito da Shanghai Film Group Corporation, Xstream Pictures, *et alii*, 61st Venice Film Festival in Competition, 2013 [english]

Documentari

Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang (Jia Zhang-ke by Walter Salles, 2014) di Walter Salles

Overloaded Peking (2002) di Dominique Musorrafiti & Matteo Damiani

Contenuti Extra presenti in DVD e Blue Ray (in ordine cronologico)

Jonathan Rosenbaum Interview nel DVD di *The World*, distribuito in America da Zeitgeist

Tony Rayns on The World nel Blue Ray di *The World*, distribuito in Inghilterra da Eureka - Masters of Cinema

The World According to Jia Zhangke nel Blue Ray di *The World*, distribuito in Inghilterra da Eureka - Masters of Cinema

Commentary by Tony Rayns nel DVD di *Still Life*, distribuito in Inghilterra dal BFI

Interview with Jia Zhang-Ke nel DVD di *Still Life*, distribuito in America dal New Yorker

Scott Foundas interviews director Jia Zhang-ke nel DVD di *24 City*, distribuito in America da The Cinema Guild

New York Film Festival: A Conversation with Jia Zhangke nel Blue Ray di *Al di là delle Montagne*, distribuito in America da Kino Lorber

SITI WEB CONSULTATI

<http://agenceapicorp.com>

<http://dongfilmfest.com>

<http://en.pyiffestival.com>

<http://eng.bfa.edu.cn>

<https://earthquake.usgs.gov>

<https://mubi.com>

www.arsenal-berlin.de

www.boxofficemojo.com

www.chinadaily.com.cn

www.cinereources.net

www.fareastfilm.com

www.fidmarseille.org

www.gbtimes.com

www.iosonoli.com

www.istitutoconfucio.unimi.it

www.julienSelleron.com

www.kinolorber.com

www.kotalentagency.com

www.luckyred.it

www.metacritic.com

www.moma.org

www.newyorker.com

www.nientepopcorn.it

www.npr.org

www.rapportoconfidenziale.com

www.rottentomatoes.com

www.telegraph.co.uk

www.theyshootpictures.com

www.yoshihirohanno.com

www.zhihu.com

FILMOGRAFIA

24 City (Er shi si cheng ji, Jia Zhangke 2008)

3.11 Sense of Home (2011) di Jia Zhangke, Victor Erice et alii

A Simple Life (Tou Ze, 2011) di Ann Hui

A Sud delle Nuvole (2003) di Matteo Damiani e Dominique Musorrafiti

A Touch of Zen - La fanciulla cavaliere errante (Xia nu / Donna eroica, 1971) di King Hu

Addio mia concubina (Bawang Bie Ji, 1993) di Chen Kaige

Aftershock (Tang shan da di zhen, Feng Xiaogang 2010)

Al di là delle Montagne (Shanhe Guren / Montagne e Fiumi, Vecchi Amici, 2015) di Jia Zhangke

All Tomorrow's Parties (Mingri tianya, 2003) di Yu Lik-wai

Arrivederci Sud, arrivederci (Nan guo zai jan, nan guo, 1996) di Hou Hsiao-hsien

Behemoth (Beixi Moshuo, 2015) di Zhao Liang

Black Breakfast (2008) di Jia Zhangke [cortometraggio]

Blind Shaft (Mang jing, Li Yang)

*Boundless (Mo ngai: To Kei Fung dik din ying sai gai / Senza confini: il mondo cinematografico di
Johnnie To, Ferris Lin 2013)*

Breakin' (1984) di Joel Silberg

Black Breakfast (2008) di Jia Zhangke

Bumming in Beijing: Tè Last Dreamers (Liu lang Beijing, 1990) di Wu Wenguang

Chinamen (2017) di Ciaj Rocchi e Matteo Demonte [cortometraggio]

Chung Kuo, Cina (1972) di Michelangelo Antonioni

Città Fantasma (Fei chen / Ghost Town, 2008) di Zhao Dayong

Cry Me a River (Heshang de aiqing / Amore sul fiume, Jia Zhangke 2008) [cortometraggio]

Da Shu (Da Shu / Great Heat, 2014) di Tao Chen

Dead Pigs (2018) di Cathy Yan

Delbaran (2001) di Abolfazl Jalili

Diario di un ladro (Pickpocket), 1959 di Robert Bresson

Dong (*Dong / Est*, 2006) di Jia Zhangke

Du Du (*Du Du*, 1996) di Jia Zhangke [cortometraggio]

Dust of Angels (*Siau lian e, an lab! / Giovane ragazzo, ahn la!*, 1992) di Hou Hsiao-hsien

Fidai (2012) di Damien Ounouri

Frank Costello faccia d'angelo (Le Samourai), 1967 di Jeane-Pierre Melville

Giorni d'inverno (Dongchun di rizi), 1993 di Wang Xiaoshuai

Grandma's Reading Glass (1900) di Georg Albert Smith

Green Snake (Ching se), 1993 di Hark Tsui

Hana-bi - Fiori di fuoco (Hana-bi), 1997 di Takeshi Kitano

Half the Sky (2018) di Sara Blecher

Hello! Shu xian sheng (2011) di Han Jie

Hero (Yingxiong), 2002 di Zhang Yimou

I Figli del Fiume Giallo (Jiang hu er nv / I figli e le figlie del Janghu / Ash is Purest White), 2018 di Jia Zhangke

I Fiori della Madrepatria (Zuguo de Huaduo), 1955 di Yan Gong

I Fiori di Shanghai (Hai shang hua), 1998 di Hou Hsiao-hsien

I senza nome (Le Cercle Rouge), 1970 di Jeane-Pierre Melville

Il Tocco del Peccato (Tian zhuding / Il giorno Predestinato), 2013 di Jia Zhangke

In Public (Gonggong Chang Suo / Spazio Pubblico), 2001 di Jia Zhangke [cortometraggio]

In the Mood for Love (Faa yeung nin wa), 2000 di Wong Kar-wai

Into the Wild - Nelle terre selvagge (Into the Wild), 2007 di Sean Penn

Inutile (Wu Yong / Useless), 2007 di Jia Zhangke

Jia Zhangke, un ragazzo di Fenyang (Jia Zhang-ke by Walter Salles / Jia Zhang-ke, a Guy from Fenyang), 2014 di Walter Salles

Ji yi wang zhe wo (2012) di Fang Song

K (2015) di Darhad Erdenibulag e Emyr ap Richard

Kaili Blues (2015) di Gan Bi

La foresta dei pugnali volanti (*Shi mian mai fu* / Imboscata dai dieci fronti, 2004) di Zhang Yimou

La petite fille et son chat (1899) dei fratelli Lumière

La tigre e il dragone (*Wohu Canglong* / La Tigre accuciata, il Dragone Nascosto, 2000) di Ang Lee

La vita dopo la vita (*Zhi fan ye mao* / *Life After Life*, 2016) di Zhang Hanyi

Ladri di Biciclette (*Vittorio De Sica*, 1948)

Lanterne Rosse (*Da Hong Denglong Gaogao Gua* / Appendete in alto la grande lanterna rossa, 1991) di
Zhang Yimou

Lavagne (*Takhté siab*, 2000) di Samira Makhmalbaf

Le biciclette di Pechino (*Shiqi sui de dabun che* / Le biciclette di diciassette anni, 2001) di Wang
Xiaoshuai

Le déjeuner du chat (1895) dei fratelli Lumière

Love will tear us apart (*Tianshang renjian* / Un luogo bramato, 1999) di Yu Lik-wai

L'uomo con la macchina da presa (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov 1929)

Made in China (2005) di Julien Sellaeron

Millennium Mambo (*Qian xi man bo*, 2001) di Hou Hsiao-hsien

My Camera Doesn't Lie (2003) di Solveig Klåßen e Katharina Schneider-Roos

Non sono un dio della droga (*Wo bu shi yao shen*, 2018) di Wen Muye

Nuvole e Pioggia sopra Wu Shan (*Wu shan yun yu*, 1996) di Zhang Ming

Our Ten Years (*Women de shi nian* / I nostril dieci anni, 2007) di Jia Zhangke [cortometraggio]

Overloaded Peking (2002) di Dominique Musorrafiti e Matteo Damiani

Palazzo d'estate (*Yibe Yuan*, 2006) di Lou Ye

Petals Flutter (*Hong e Fenfen* / Libellula Rossa, 2017) di Huang Xiaoming

Platform (*Zhantai*, 2000) di Jia Zhangke

Portable Occupation (*Wu he pi*, 2011) di Xiao Ben

Primavera in una piccola città (*Xiaocheng zhi chun / Spring in a Small Town*, 1948) di Fei Mu

Quitting (*Zuotian / Ieri*, 2001) di Zhang Yang

Remembrance (*Shi nian*, 2009) di Jia Zhangke [cortometraggio]

Shower (*Xizao*, 1999) di Zhang Yang

Suzhou River (*Suzhou He*, Lou Ye 2000)

Smog Journeys (*Ren zai mai tu / Le persone nella foschia*, 2015) di Jia Zhangke [cortometraggio]

Sonatine (1993) di Takeshi Kitano

Stories on Human Rights (2008) di Jia Zhangke, Marina Abramović, *et alii*

Still Life (*Sanxia haoren / Le buone persone delle Tre Gole*, 2006) di Jia Zhangke

Suzhou River (*Suzhou He*, 2000) di Lou Ye

Syndromes and a Century (*Sang sattawat / La Luce del Secolo*, 2006) di Apichatpong Weerasethakul

Taxi Driver (1976) di Martin Scorsese

Terra Gialla (*Huang tu di*, 1984) di Chen Kaige

The Boxing Cats (1894) di William K.L. Dickson e William Heise

The Condition of Dogs (*Gou de zhuangkuang / La condizione dei cani*, 2001) di Jia Zhangke
[cortometraggio]

The Day After Tomorrow - L'alba del giorno dopo (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich 2004)

The Killer (*Die xue shuang xiong*, 1989) di John Woo

The Night (Ye, 2014) di Zhou Hao

The Sick Kitten (1903) di Georg Albert Smith

The World - Shijie (*Shijie / Il mondo*, 2004) di Jia Zhangke

Tuscany Dreams (2006) di Wang Xiaoshuai

Un giorno a Pechino (*You yitian, zai beijing*, 1994) di Jia Zhangke [cortometraggio]

Unknown Pleasures (*Ren xiao yao / Liberi da ogni costrizione*, 2001) di Jia Zhangke

Venice 70: Future Reloaded (2013) di Jia Zhangke, Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi *et alii*

Il Vecchio Pozzo (*Lao jing*, Wu Tian-Ming 1987)

Violent Cop (*Sono otoko, kyobo ni tsuki* / Attenzione, questo uomo è estremamente violento, 1989) di
Takeshi Kitano

Where Has the Time Gone? (2017) di Jia Zhangke *et alii*

Wo men cun li de nian qing ren (1967) di Su li

Xiao Jia torna a casa (*Xiao Jia Going Home*, 2007) di Damien Ounouri

Xiao Shan torna a casa (*Xiao Shan hui jia*, 1995) di Jia Zhangke [mediometraggio]

Xiao Wu (1997) di Jia Zhangke

Yi Yi - e uno... e due... (*Yi Yi*, 2000) di Edward Yang

Youth (*Fanghua*, 2017) di Feng Xiaogang

Yulu (2011) di Jia Zhangke, Tao Chen *et alii*

RINGRAZIAMENTI

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi con suggerimenti, critiche e osservazioni: a loro va la mia gratitudine.

Ringrazio anzitutto la Prof.ssa Rosamaria Salvatore e il Prof. Alessandro Faccioli dell'Università degli Studi di Padova, e la Prof. Ning Zhang della Duke University, senza di loro questa tesi non esisterebbe.

Ringrazio la Venice International University e la Duke University per aver creduto nel mio progetto e per avermi premiato con una borsa di studio dedicata alla memoria del Prof. Srinivas Aravamudan, supportando il mio percorso di ricerca alla Duke University.

Un ringraziamento va anche al Prof. Luca Pes e alla Prof.ssa Ilda Mannino della Venice International University per i loro consigli durante la stesura della proposta di ricerca. Inoltre, un ringraziamento particolare va a Cristina Grazioli per il suo supporto durante la mia permanenza negli Stati Uniti.

Ringrazio il Prof. Giovanni Zanalda e Francesca Galeffi, punti di riferimento italiani qui alla Duke. Ringrazio il Prof. Carlos Rojas per l'entusiasmo rivolto verso il mio progetto e per il suo supporto come rappresentante del dipartimento AMES che mi ha ospitato. Infine, ringrazio la Prof.ssa Runlei Zhai della NC State University per il suo interesse verso la mia tesi e le sue critiche ed osservazioni.

Ringrazio Matteo Damiani del BigScreen Film Festival e Zelia Zbogar, Giulia Carbone, Alessandro Amato e Clarissa Forte del Dong Film Fest per la loro disponibilità e per aver partecipato alle mie interviste.

Un ringraziamento particolare va a Lorenzo e Beatrice, che mi hanno incoraggiato e che hanno speso parte del proprio tempo per leggere, correggere e discutere con me le bozze del mio lavoro.

Vorrei infine ringraziare le persone a me più care: i miei genitori (e anche Jerry) per l'affetto e il sostegno che mi hanno sempre dato. Giovanni, che per me è come un fratello, e i cugini Filippo, Enrico e Nicola. Insieme a tutti i cari amici e colleghi di tutto il mondo, nuovi e di lunga data.