



Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Zhang Ailing e il cinema:
tra sceneggiature e adattamenti cinematografici

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureando

Elena Pagliaricci

Matricola

841284

Anno Accademico

2016 / 2017

序言

本文意在探讨并分析中国女作家张爱玲和她的文学与电影的关系。张爱玲被认为是中国二十世纪最优秀的、最重要的作家之一。她 1920 年 9 月 30 日出生于上海，从小就开始写小故事，在学生时代开始对电影十分感兴趣。凭借着个人的才华年纪轻轻就在文坛上崭露头角，更是在四十年代那个被日本人占领的上海文坛声名鹊起。虽然战后她的名气渐淡，但 1961 年在学者夏志清评论的影响下张爱玲又再名声大振。对人物心理无比细腻的刻画是张爱玲小说最为突出的特点，生活在社会动乱和变革的大时代下其作品的内容却并不涉及政治，她描述的只是人们生活中的平凡，平凡中又饱含深刻的寓意。她的作品主要表现在传统与现代双重社会下人们、特别是女人的生活与命运。在她故事的字里行间交织着细腻的感情，让人倍感亲近但却又总是暗含着苍凉之感。“张爱玲 40 年代的小说成就，有她本人的天才成分和独特的生活积累条件，也是 20 世纪文学发展到这个时期的一个飞跃。”¹

本文旨在强调并论证电影思维怎么渗透于张爱玲的生活和小说创作，从而阐释张爱玲是怎么影响电影世界的。笔者之所以选择从这个角度分析作家张爱玲是因为希望从一个更独特的角度对张爱玲的写作艺术进行更全面的分析。尽管张爱玲在小说创作上的成就熠熠生辉，不少的读者和学者也因此只把目光放在了她的生平与她的小说上，但她对电影界的影响也同样不能忽视。因此，本文结合张爱玲的一些影评、电影剧本、文学作品和她的小说电影改编的分析讨论作为分析对象来进行探讨和阐述张爱玲与电影那千丝万缕的联系和影响。

本文一共由四章节构成：

第一章为引言部分，第四章是对全文得出的主要总结。第二章和第三章为本论文的中心。

在第二章中，笔者详细分析张爱玲与电影的关系。除了文学之外，电影就是她另一个最大爱好。从学生时代以来，张爱玲开始在一些那时候的杂志写影评与有关电影的文章，特别是为《二十世纪》这张上海的英文杂志撰稿。张爱玲对电影的喜爱对她的写作有广泛而深入的影响，在她的杰作中可以看出电影的表现手法逐步融入她的小

¹ Cit. in Di Xingyu 翟星宇, “Zailun Zhang Ailing xiaoshuo de yishu tese” 再论张爱玲小说的艺术特色 (Riparlano delle caratteristiche artistiche delle opere di Zhang Ailing), in *Literature Education*, 1, 2018, p. 35.

说中。战后时期，她从1947年到1964年也开始编写电影剧本，大部分的是喜剧，并女人为主角。张爱玲创作电影剧本的时代可以分为两个阶段。因此，本论文的第二章分成两个部分，每个部分分别表示张爱玲编写剧本的不同阶段。

第一阶段是她1947年在上海为文华影业公司编写的电影剧本。那时候她创作了两个很受大众欢迎的电影，名叫《不了情》和《太太万岁》。这些电影重申张爱玲的风格特点，在所有的电影里她把女人放在中心的位置。此外，她编写的剧本也展现了她一些新的想法，她开始揭露一些社会问题。

第二阶段是她从1956年到1964年为香港的国际电影懋业有限公司编写的剧本，大多数是从美国写的，那时候她的剧本是她和她的美国丈夫唯一的收入。在张爱玲写的剧本中，八个编成了电影，大部分的是收到好莱坞脱线喜剧影响的喜剧，还有一些南北喜剧，只有一个浪漫通俗剧电影。从这些电影的情节中出现一些主要话题：故事里的主角是寻找独立性与个性的女人；电影的内容发生在香港，它们把好莱坞电影的特点和细节转调到香港；婚礼、离婚与钱是很多电影的主要内容；性别问题、男女关系和社会等级登上这些方面为影片主题；说粤语的人和说普通话的人的文化、习惯与语言区别也是一些电影的主要内容；这种喜剧影片的特点是大团圆结局，受到好莱坞大片的影响；电影里很容易发现“张氏味道”，经常可以找到一些跟张爱玲的生活有关系的方面。

第三章的主要内容是张爱玲对电影世界的影响的分析讨论，这就是说张爱玲小说的电影改编。本文在以往学者研究的基础上，增加了自己的感性和感觉以分析张爱玲小说五个电影改编中的三部电影。笔者对小说和影片的内容与体制进行分析，并找出相同和不同的地方。通过分析这三部电影改编，本文揭示小说和影片之间存在的密切关系，此外这个现象再一次显示张爱玲的小说在拍摄电影的过程中重要性。

第三章分成三个部分：

第一部分的内容是1984年香港女性电影导演许鞍华拍摄的电影《倾城之恋》的分析讨论。电影改编于张爱玲1943年出版的同名著作。《倾城之恋》是张爱玲最受欢迎的、最有代表性的作品之一，因此从它出版以来多次被改编为戏剧、电视剧与电影。

《倾城之恋》是一个关于寻根、爱情与战争的故事，从女性的角度讲述的。在这一章中，从故事情节的变化、作者导演风格的不同、时代背景的不同等这些方面笔者详细阐述了《倾城之恋》小说与电影的关系。两者之间内容其实没有很大区别，故事情节几乎没有变化，但是影片中经常出现导演的一些风格特点。原著是部由一个上海人写

的关于香港的故事，而电影全部是从香港人的角度拍摄的：张爱玲小说中上海是本土中国的象征，但是在许鞍华的影片中上海只是香港回忆自己的底本。本文从张爱玲和许鞍华不同身份的基础上能够更清楚的分析影片和原著的关系。

第二部分的主要内容是张爱玲 1944 年的文学作品《红玫瑰与白玫瑰》和 1994 年香港电影导演关锦鹏的电影改编《红玫瑰白玫瑰》的分析。《红玫瑰与白玫瑰》是那时候深受读者喜爱的故事，跟张爱玲其他小说相比其具有一个特点：故事情节是从一个男人的角度讲述的。故事讲的是一个男人和他的两类女人之间的关系，红玫瑰比喻情人而白玫瑰比喻妻子。在论文的这个部分笔者想探讨关锦鹏的电影在原著精神的基础上所展现的出色电影技巧，虽然人物、情节、字幕、旁白都很贴近原著，但是还存在一些小区别。本文通过男主角和两个“玫瑰”的分析来阐述电影与小说的关系，而两者之间存在的相似与差别。

第三部分的内容是著名导演李安2007年的电影《色、戒》。他是从张爱玲的同名短篇小说改编成的。张爱玲于1950年代创作的《色、戒》，经过近30年的改编于1977才发表。其实张爱玲的这一部短篇小说李安电影上映之后才开始吸引学者们的注意。

《色、戒》的情节把很多不同的影片类型都融合起来，它可以说是一部爱情片，但是也是一部惊险片,也是一部反特影片,还是一部情色片。因为张爱玲的作品很短，所以李安拍电影时增加了很多细节，影片里有一些小说中不存在的场面。因此，小说和电影的区别比较多，但是在看电影的过程中还可以发现张爱玲的影响，李安没有完全创作新的故事，而是想丰富文学作品。在这一部分笔者想通过作品的人物塑造，性格的复杂性与情节的丰富性来分析李安的电影，以更好地比较出《色、戒》从小说到电影的变迁。

通过分析上述的方面和作品，本文将揭示张爱玲和她的文学与电影的关系，并论证两者的相互影响。这是一种双重的关系，可以从两个角度分析，也就是说“张爱玲与电影”和“电影与张爱玲”。

Indice

1. Introduzione.....	1
2. Zhang Ailing e il cinema: critiche cinematografiche e sceneggiature.....	5
2.1 Prima fase: il cinema di Shanghai.....	9
2.2 Seconda fase: il cinema di Hong Kong.....	16
3. Il cinema e Zhang Ailing: adattamenti cinematografici.....	26
3.1 <i>Qing cheng zhi lian</i> 倾城之恋.....	27
3.2 <i>Hong meigui yu bai meigui</i> 红玫瑰与白玫瑰.....	44
3.3 <i>Se, jie</i> 色、戒.....	62
4. Conclusione.....	87
Bibliografia.....	90
Filmografia.....	98

1. Introduzione

Il presente lavoro di tesi si propone di analizzare il rapporto della scrittrice cinese Zhang Ailing e delle opere della stessa con il cinema.

Zhang Ailing 张爱玲, nata a Shanghai il 30 settembre 1920 e morta a Los Angeles l'8 settembre 1995, è considerata la più grande e significativa scrittrice cinese del ventesimo secolo, come ha affermato il celebre studioso e critico letterario C.T. Hsia, “the best and most important writer in Chinese today”² e “the most gifted Chinese writer to emerge in the '40s”.³ La scrittrice ha raggiunto l'apice della sua fama soprattutto grazie ai suoi racconti e romanzi brevi prodotti nella Shanghai della metà degli anni quaranta, durante il periodo dell'occupazione giapponese, storie che mettono in risalto il suo stile singolare e la sua narrativa unica. In poche righe Nicole Huang, a mio parere, è riuscita a riassumere in modo completo le caratteristiche fondamentali della scrittura di Zhang Ailing:

In both her fiction and essays, Chang often turns history into a stage production, with her characters dressed in “costumes” embedded with symbolic meanings. Her impressionistic view of modern history highlights colors, lines, shapes, textures, and moods, which are often crystallized in the drastically changing styles of women's clothes. In the midst of an orchestra of city sounds and myriad colors and shapes, the reader observes a social gallery of figures roaming between the territory of historical reality (war, turbulence, blockade, hunger, death, and scarcity) and the domain of domesticity and private life (love, loss, fantasy, emotional yearning, and artistic creativity). Chang's choice of narrative style demonstrates her self-positioning—an entanglement between a personalized inward journey and a persistent, although not always explicit, attempt to come to terms with the immediate experience of the war. [...] Her wartime narrative tells how individuals go on living and resuming their daily routines despite the intrusion of war. Chang's alternative wartime narrative actively responds to the immediate reality and, more important, challenges the way that war, history, and individual lives have always been represented in the master narrative of her time.⁴

All'interno dei lineamenti distintivi del suo stile, antiromantico ma profondo, slegato dalla politica, ricco di dettagli sulla psicologia dei personaggi, elementi questi che la contraddistinguono dalle scrittrici della sua epoca e rendono la sua narrativa unica, è possibile individuare la personalità e il gusto propri di Zhang Ailing. Le sue parole sono intrise della sua esperienza e della sua epoca: le due città che hanno segnato la sua vita travagliata, Shanghai e Hong Kong, sono sempre protagoniste delle sue storie, la sua passione per la moda e le

² C.T. HSIA, *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1959*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 389.

³ Didi Kirsten TATLOW, “Q. & A.: David Der-wei Wang on C.T. Hsia, Chinese Literary Critic”, January 2014, <https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/03/q-a-david-der-wei-wang-on-c-t-hsia-chinese-literary-critic/>, 02-02-2018.

⁴ Nicole HUANG, “Eileen Chang and Alternative Wartime Narrative”, in Joshua S. Mostow (ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, pp.459-462.

immagini si riflette nelle descrizioni e nelle scelte dei personaggi che popolano i suoi racconti, il suo amore per il cinema, sviluppato già in età giovanile, riecheggia nella sua scrittura, che sembra segua il movimento della telecamera portando i lettori quasi a vivere le storie come fossero un film. È su quest'ultimo aspetto caratteristico della scrittrice, meno approfondito dagli studiosi rispetto alla sua attività letteraria, ma non meno importante per quanto riguarda lo studio dello stile e della personalità di Zhang Ailing, che ho deciso di concentrarmi per la realizzazione di questo piccolo lavoro. Oltre alla produzione di narrativa e di testi di saggistica, la scrittrice tra la fine degli anni quaranta e la metà degli anni sessanta stilò in totale quattordici sceneggiature per il cinema. In aggiunta, lo stile cinematografico proprio della “penna” di Zhang Ailing, a partire dagli anni ottanta, ispirò alcuni importanti registi nella realizzazione di film basati proprio sui testi della scrittrice stessa. Nel presente lavoro di tesi, sulla base degli studi precedentemente intrapresi nel mondo accademico e della critica cinematografica e letteraria, aggiungendo l'interpretazione data dalla mia sensibilità, ho optato prevalentemente per un approccio di tipo narratologico nell'analisi delle pellicole cinematografiche e comparativo, laddove sia possibile confrontare i testi letterari con i film. Nello studiare i singoli casi, ho deciso di esaminare in modo approfondito i protagonisti delle storie; se consideriamo come definizione di “analizzare” la seguente: “analizzare significa dunque rompere l'unità in frammenti e riunire questi frammenti in un'unità nuova”⁵, nel mio caso i “frammenti” sono costituiti dai personaggi dei racconti di Zhang Ailing, elementi che nella sua produzione letteraria hanno costituito sempre il “cuore” e che, quindi, rappresentano l'elemento cardine per affrontare un'analisi sia dei testi che dei film ispirati a questi.

Il cuore dell'elaborato si sviluppa in due capitoli (capitolo 2 e capitolo 3), divisione volta a enfatizzare il rapporto bilaterale tra Zhang Ailing e il cinema, principale argomento d'analisi di questo lavoro.

Nel secondo capitolo, l'elaborato prende in considerazione i primi testi di critica cinematografica della scrittrice per una rivista di Shanghai dei primi anni quaranta e le sceneggiature da lei realizzate tra il 1947 e il 1964, per mettere in evidenza l'interesse e il rapporto di Zhang Ailing con il cinema e l'influenza che questo ha avuto nella formazione del suo stile letterario, enfatizzando l'intrecciarsi della sua lingua di scrittrice con quella di sceneggiatrice. La produzione cinematografica di Zhang Ailing può essere divisa in due fasi distinte, pertanto il capitolo è stato suddiviso in due sottosezioni. In una prima parte vengono analizzati i film realizzati sulla base delle due importanti sceneggiature che la scrittrice produsse

⁵ Roberta LIETTI, Federica VILLA, “Analisi del film”, <http://www.lacomunicazione.it/voce/analisi-del-film/>, 03-02-2018.

nel 1947 per lo studio cinematografico *Wenhua yingye gongsi* 文华影业公司: *Buliao qing* 不了情 (Un amore senza fine) e *Taitai wansui* 太太万岁 (Lunga vita alla moglie). Con questi due lavori vengono ribaditi alcuni tratti distintivi della produzione letteraria di Zhang Ailing, tra cui la centralità femminile e l'ambientazione delle vicende nella Shanghai degli anni quaranta, ma emergono anche degli aspetti nuovi dell'autrice, in primo luogo il suo interesse per il sociale. Viene messa in risalto la condizione della donna nella società della classe media urbana, evidenziando in particolare il rapporto uomo-donna nelle sue varie sfaccettature. La seconda parte del capitolo si occupa della fase che vede Zhang Ailing comporre una serie di sceneggiature, soprattutto commedie, per la compagnia di produzione cinematografica con sede a Hong Kong MP&GI 国际电影懋业有限公司. Di queste sceneggiature, stilate dalla scrittrice tra 1956 e 1964, sono stati prodotti otto film; attraverso la breve analisi narratologica di queste otto pellicole ho voluto mettere in evidenza le principali tematiche che ne emergono, caratteristiche della produzione cinematografica di Zhang Ailing in quegli anni. Nelle storie della scrittrice raccontate attraverso le immagini sono protagoniste donne forti, alla ricerca di una propria identità; si sente fortemente l'ispirazione della commedia hollywoodiana le cui caratteristiche sono però reinterperate in chiave cinese e le ambientazioni sono trasposte nella Hong Kong dell'epoca; i conflitti di genere, il divorzio, il matrimonio e i soldi sono le tematiche attorno a cui ruotano gran parte delle storie; in alcune trame si possono persino scorgere echi della biografia della scrittrice, in tutto e per tutto le sceneggiature fanno risaltare l'impronta di Zhang Ailing, esaltandone lo stile e il pensiero.

Nel terzo capitolo si prende in esame l'influenza che Zhang Ailing ha avuto nel settore cinematografico, in particolare attraverso l'analisi di alcuni adattamenti dei suoi racconti. Nello specifico, nelle tre parti che compongono il capitolo, vengono analizzati tre film: l'elaborato, in questa sezione, si propone di confrontare i racconti con i rispettivi adattamenti cinematografici evidenziando similitudini e differenze, mettendo in risalto ancora una volta il rapporto tra le parole e lo stile di Zhang Ailing e l'arte cinematografica, dimostrando la correlazione tra le due. La prima parte prende in considerazione *Qing cheng zhi lian* 倾城之恋 (Amore in una città decaduta), film del 1984 della regista di Hong Kong Ann Hui, adattamento dall'omonimo racconto del 1943. Questo è considerato una delle opere più celebri e rappresentative di Zhang Ailing, è una storia all'interno della quale sono sviluppate più tematiche, dal tema dell'amore, alla ricerca della propria identità, fino al tema della guerra. Protagoniste al centro del racconto solo le due città di Shanghai e Hong Kong, che forniscono anche il perfetto pretesto per condurre un'analisi dell'opera originale e del suo adattamento

basata sulle due diverse identità della scrittrice, di Shanghai, e della regista, di Hong Kong. La seconda parte prende in esame il film girato nel 1994 dal regista Stanley Kwan *Hong meigui, bai meigui* 红玫瑰白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca), basato su un altro celebre racconto del 1944 di Zhang Ailing, *Hong meigui yu bai meigui* 红玫瑰与白玫瑰 (Rosa rossa e rosa bianca). Questo è l'unico esempio tra le opere della scrittrice in cui il punto di vista centrale è quello del protagonista maschile, attraverso un ampio uso di metafore e immagini viene raccontata la storia del rapporto dell'uomo con le donne della sua vita, le sue "rose". La versione cinematografica è molto fedele all'opera originale, il regista ha utilizzato appositamente alcuni stratagemmi per mantenere la vicinanza con il testo di Zhang Ailing. Specialmente attraverso l'indagine del protagonista e delle due "rose" al centro della vicenda è stato possibile rilevare le maggiori somiglianze e differenze tra le due versioni e compiere un'adeguata analisi dell'opera. Nella terza parte è stato infine preso in esame *Se, jie* 色、戒 (Lussuria), lungometraggio prodotto nel 2007 dal famoso regista Ang Lee, tratto dall'omonimo racconto breve che Zhang Ailing pubblicò su una rivista taiwanese nel 1977. Grazie alla notorietà e alla fama di cui gode il regista a livello internazionale, questo adattamento ha permesso alla figura di Zhang Ailing di acquisire una maggiore considerazione anche nei paesi occidentali. La storia di *Se, jie* interseca vari generi, si va dalla *love story* fino al thriller di spionaggio. Ang Lee con la sua trasposizione cinematografica ha arricchito e aggiunto molti dettagli al racconto originale, di per sé molto breve. In questa parte dell'elaborato viene sviluppata un'approfondita analisi e interpretazione del film, mettendo in evidenza quelli che sono gli arricchimenti, le differenze e le somiglianze con l'opera di Zhang Ailing. Questo capitolo, attraverso l'analisi dei tre adattamenti cinematografici in relazione ai racconti originali, si pone di esaltare l'influenza che la scrittrice ha avuto nei registi nella creazione dei loro film, dimostrando nuovamente la connessione esistente tra Zhang Ailing, parole e immagini.

Il presente lavoro di tesi pertanto, attraverso le analisi svolte nelle due sezioni centrali, si pone come obiettivo finale quello di mettere in risalto e dimostrare la bilateralità del rapporto tra Zhang Ailing e le sue opere con il mondo cinematografico, quindi non solo come il cinema abbia influito su di lei, sulla sua vita e sulla sua scrittura, ma anche come lei stessa abbia influito nell'ambito dell'arte cinematografica. Questa concezione può essere perciò formulata attraverso due espressioni reciproche, ma a mio parere imprescindibili l'una dall'altra se si vuole affrontare il rapporto della scrittrice con il mondo cinematografico in modo completo: "Zhang Ailing e il cinema" e "il cinema e Zhang Ailing".

2. Zhang Ailing e il cinema: critiche cinematografiche e sceneggiature

除了文学，姐姐学生时代另一个最大爱好就是电影。

Quando era una studentessa, l'altra più grande passione di mia sorella, oltre alla letteratura, era il cinema.⁶

Sin dal periodo dell'adolescenza Zhang Ailing dimostrò una grande passione per il cinema, era abbonata alle riviste sul cinema hollywoodiano che venivano pubblicate a Shanghai a quel tempo, tra cui *Movie star* e *Screen*, e che si trattasse di film cinesi o stranieri, non si perdeva nessuna nuova uscita nelle sale. La sua era una passione tanto accentuata che, ricorda il fratello Zhang Zijing 张子静, una volta, quando con la famiglia erano andati in viaggio ad Hangzhou, Zhang Ailing lesse sul giornale che in quei giorni stavano proiettando a Shanghai un film con protagonista l'attrice Tan Ying 谈瑛, una delle sue favorite, e volle subito ritornare in città per poter assistere alla proiezione. Non ci fu modo di farle cambiare idea, e infine il fratello fu costretto a tornare con lei a Shanghai, dove andarono subito al cinema e guardarono il film per due volte di seguito. Zhang Zijing afferma che l'approccio della sorella al cinema era differente rispetto a quello delle persone comuni, quando si trovava a dover esprimere la propria opinione riguardo a un film e a darne una valutazione, la scrittrice non si limitava solo a considerare l'aspetto fisico e la fama degli attori, ma rifletteva sul loro modo di recitare, riuscendo a cogliere delle sfumature singolari e apprezzando anche gli attori secondari. Questi aspetti della sorella colpivano molto Zhang Zijing, il quale riteneva che “迷电影迷到这样的程度，可说是很少见的” (una persona così appassionata di cinema si può dire sia davvero rara).⁷ Zhang Ailing amava andare al cinema a vedere i film americani degli anni trenta e quaranta, tra le attrici da lei più ammirate c'era Greta Garbo, di cui non solo apprezzava la bravura e la professionalità in campo cinematografico, ma della quale affascinava anche l'aura misteriosa che contraddistingueva la sua vita.⁸ È interessante come spesso gli studiosi abbiano paragonato Zhang Ailing, i cui ultimi anni di vita negli Stati Uniti sono caratterizzati da un velo di mistero, proprio alla sua attrice prediletta, definendo la scrittrice la “Greta Garbo d'Asia”. Leo Ou-Fan Lee, infatti, parlando della scrittrice afferma: “The “mystery” of her last years only

⁶ ZHANG Zijing 张子静, *Wo de jiejie Zhang Ailing* 我的姐姐张爱玲 (Mia sorella Zhang Ailing), 第 30 节 (cap. 30), 1996, <http://yuedu.qidezao.com/book/8344/content.html>, 24-01-2018.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

adds more glamour to her legend: she was like a retired movie star past her prime, like Greta Garbo.”⁹

Sin dalla giovane età Zhang Ailing riuscì a conciliare la sua passione per il cinema con quella per la scrittura, infatti tra i suoi primi scritti tornata da Hong Kong nel 1942 figurano delle critiche cinematografiche per la rivista inglese *The Times*. Nel 1943 Zhang Ailing iniziò a scrivere articoli riguardanti la cultura cinese e alcune recensioni di film cinesi dell'epoca per la rivista mensile di Shanghai in lingua inglese *The XXth Century*. Edita da Klaus Mehnert, tedesco nato a Mosca, precedentemente insegnante di storia a Berkley e poi presso l'Università delle Hawaii, *The XXth Century* fu fondata nel 1941 e venne pubblicata fino al 1946. Il giornale sosteneva la vittoria delle potenze dell'Asse nella Seconda Guerra Mondiale e conteneva molti articoli legati alla politica, tuttavia, era anche ricco di scritti riguardanti arti, letteratura e cultura. Gli articoli e le recensioni scritte da Zhang Ailing non avevano infatti alcun apparente collegamento con la politica, ma fornivano un'interessante analisi della Cina moderna dando una visione chiara della mentalità delle masse cinesi dell'epoca; lo stesso Mehnert apprezzò il modo di scrivere della scrittrice e il suo approccio nel descrivere da un punto di vista singolare aspetti della propria cultura, “it is her deep curiosity about her own people which enables her to interpret the Chinese to the foreigners.”¹⁰ Dei nove articoli che Zhang Ailing scrisse nel 1943 per *The XXth Century*, sei sono critiche cinematografiche in cui la scrittrice commentava dodici film usciti in quell'anno. Questi comprendono: *The song of Mei Nian* 梅娘曲, *The Struggle for the Spring* 桃季争春, *The Opium War (Toward Eternity)* 万世流芳, *Song of Autumn* 秋之歌, *Cloud Over the Moon* 浮云掩月, *The Soul of Liberty* 自由钟, *Two Generations of Women* 两代女性, *Mother* 母亲, *On With the Show* 万紫千红, *The Call of Spring* 燕迎春, *New Life* 新生 e *The Fisher-Girl* 渔家女. Yan Jihua 严纪华 fa notare che dei cinquantacinque film cinesi proiettati a Shanghai nel 1943 Zhang Ailing ne recensì ben quattordici, un numero decisamente rilevante, che dimostra quanto il cinema fosse importante per la scrittrice.¹¹

Gli articoli di critica cinematografica di Zhang Ailing non solo hanno rivelato la passione della scrittrice per le storie d'amore e il dramma familiare, ma sono serviti anche per comprendere come attraverso i film venissero rappresentati i valori sociali e culturali di

⁹ Leo Ou-Fan LEE, “Eileen Chang: Romances in a Fallen City”, cap. 8 in Leo Ou-Fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 267.

¹⁰ ZHANG Jingyuan, “Zhang Ailing (Eileen Chang)”, in Thomas Moran (ed.), *Dictionary of Literary Biography—Chinese Fiction Writers, 1900-1949*, New York, Thomson Gale, 2007, p. 300.

¹¹ YAN Jihua 嚴紀華, *Kan Zhang, Zhang Kan: cenci duizhao Zhang Ailing* 看張•張看: 參差對照張愛玲 (Guardando Zhang, Zhang guarda: ambigua comparazione di Zhang Ailing), Taipei, Xiuwei zixun keji, 2007, pp. 127-128.

un'epoca di cambiamenti.¹² Dalle parole della scrittrice emerge molto più di un'opinione su dei film, i suoi toni taglienti e sarcastici fanno trasparire in realtà una seria attitudine critica e i lettori riescono a comprendere alcune tra le principali problematiche dell'epoca. In “The Opium War”, per esempio, la scrittrice apprezza la sincerità con cui il film affronta la delicata tematica dell'abitudine di fumare oppio, questione di cui non si soleva parlare in modo aperto, Zhang Ailing afferma:

The film provides a splendid background of the China of the last century – the shameful part of which present-day China, with her more mature self-consciousness, is no longer anxious to keep in te dark.¹³

In “Wife, Vamp, Child” e in “Educating the Family” parlando di alcuni film Zhang Ailing pone l'attenzione su questioni riguardanti l'universo femminile, tra cui le virtù che deve possedere una moglie e problematiche sull'educazione delle donne secondo il parere del marito.¹⁴ Da questi primi scritti di Zhang Ailing possono essere estrapolate le idee di base che saranno poi presenti nei racconti e romanzi della scrittrice, e in particolare quell'inclinazione anti-romantica nei confronti dell'idealismo e del romanticismo caratteristici dell'epoca. Per di più, oltre ad anticipare la narrativa della scrittrice, i suoi scritti di critica letteraria fanno comprendere quella che sarà la direzione che Zhang Ailing prenderà alla fine degli anni quaranta nella realizzazione di sceneggiature per il cinema. Zhang riteneva che il pubblico cinese dell'epoca non riuscisse a cogliere la profondità e il significato di un film a meno che non si trattasse di una storia in qualche modo drammatica, e che, soprattutto, ci si preoccupasse solo delle tragedie riguardanti la classe abbiente, ma che non si parlasse mai di classe media. Non è un caso che la maggior parte delle sceneggiature scritte da Zhang Ailing siano commedie e trattino di vicende legate alla classe media. Facendo ciò la scrittrice dimostra da un lato il suo desiderio di colmare le lacune presenti nel cinema del tempo, e dall'altro il coraggio nell'andare oltre le tendenze in voga all'epoca.¹⁵ Kenny K.K. Ng così descrive la scrittrice:

¹² Poshek FU, “An Ordinary Shanghai Woman in an Extraordinary Time: a View from Post-war Popular Cinema”, in Christian Henriot and Wen-hsin yeh (eds.), *Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives*, Leiden, Brill Publishers, 2013, pp. 465-466.

¹³ ZHANG Ailing 张爱玲, “The Opium War”, in *The XXth Century*, 4, 6, 1943, p. 464.

¹⁴ Cfr. ZHANG Ailing 张爱玲, “On the Screen: Wife, Vamp, Child”, in *The XXth Century*, 4, 5, 1943, p. 392; ZHANG Ailing 张爱玲, “On the Screen: China: Educating the Family”, in *The XXth Century*, 5, 5, 1943, p. 358.

¹⁵ Carole H.F. HOYAN, *The Life and Works of Zhang Ailing: A Critical Study*, Ph.D. diss., Vancouver, University of British Columbia, 1996, pp. 91-93.

A sophisticated film viewer and critic at young age, Zhang's manifold engagements in the literary and visual spheres call attention to her multifaceted identity and to her translingual/transcultural practices of retelling and recreating stories across media and cultures.¹⁶

Nonostante la sua grande passione per il cinema Zhang Ailing iniziò a dedicarsi attivamente solamente a partire dal 1947. Il motivo che spinse la scrittrice a cambiare il suo ambito di espressione artistica risiede nel fatto che lei stessa si sentisse esclusa dal panorama letterario del dopoguerra. La vita nella Shanghai del 1947 era caratterizzata da una consistente presenza politica, in particolare vi era un forte risentimento e sentimento di contestazione nei confronti di coloro che erano ritenuti traditori, inoltre tutti erano pervasi da un grande senso di ansia per la guerra civile tra comunisti e nazionalisti che sarebbe inevitabilmente scoppiata in quel clima così teso. Zhang Ailing portava sulle spalle il peso del suo successo durante il periodo dell'occupazione giapponese e, per di più, era oggetto di sospetti e denigrazioni a causa della sua relazione con il collaborazionista dei giapponesi Hu Lancheng 胡兰成. Pertanto per continuare a “far sentire la propria voce” e ad esprimersi in ambito pubblico, la scrittrice dovette trovare un altro modo per esprimere se stessa e la propria arte, e quale campo migliore del cinema, sua altra grande passione con la letteratura? In aggiunta, i suoi introiti economici dipendevano esclusivamente dalla sua scrittura, quindi aveva bisogno di un altro mezzo per provvedere al proprio sostentamento.¹⁷

She was moving from the world of Chinese characters printed on paper to the glamorous world of moving pictures.¹⁸

È così che nel 1947 Zhang Ailing scrisse la sua prima sceneggiatura per il film *Buliao qing* 不了情 (Un amore senza fine), riapparendo nel panorama artistico-culturale dell'epoca in maniera reinventata, tanto che la sua attività da sceneggiatrice viene messa in relazione con la precedente tradizione del Quattro maggio.¹⁹ Zhang Ailing tra il 1947 e il 1964 scrisse quattordici sceneggiature, di cui solo tre non furono poi effettivamente trasposte in film. Quasi tutti i film sono commedie urbane in stile hollywoodiano, riguardano famiglie del ceto medio generalmente focalizzandosi su storie di conflitti tra padri e figlie, o su schermaglie tra amanti

¹⁶ Kenny K.K. NG, “The Screenwriter as Cultural Broker: Travels of Zhang Ailing’s Comedy of Love”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 20, 2, Autunno 2008, p. 137.

¹⁷ Poshek FU, “Eileen Chang, Woman’s Film, and Domestic Culture of Modern Shanghai”, in *Tamkang Review*, 29, 4, 1999, pp. 12-13.

¹⁸ Paul G. PICKOWICZ, YAP Soo Ei, “Single Women and the Men in Their Lives: Zhang Ailing and Postwar Visual Images of the Modern Metropolis”, in Christian Henriot and Wen-hsin yeh (eds.), *Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives*, Leiden, Brill Publishers, 2013, p. 444.

¹⁹ *Ivi*, p. 445.

e coppie sposate.²⁰ Essi possono essere identificati con il genere cinematografico del *woman's film*, le storie hanno infatti a che fare con questioni legate all'universo femminile, esprimono i sentimenti e la psicologia delle donne dell'epoca, tendono a sminuire eventi associati alla sfera d'azione dell'uomo e sono indirizzate prevalentemente a un pubblico femminile.²¹ In ciò è evidente l'influenza che hanno avuto nella scrittrice le *screwball comedies* (commedie svitate), genere che fiorì a Hollywood a partire dagli anni trenta e quaranta, di cui sono state riprese le tematiche e l'attitudine nell'affrontare le situazioni rappresentate all'interno dei film. L'ispirazione alle commedie americane ha permesso a Zhang Ailing di rappresentare con dei nuovi punti di vista la coscienza e la sensibilità delle donne nella realtà urbana della Shanghai dell'epoca.²²

La carriera di Zhang Ailing in ambito cinematografico può essere definita in due fasi distinte: la prima fase comprende le sceneggiature realizzate dalla scrittrice nel 1947 a Shanghai; la seconda vede Zhang Ailing coinvolta, tra il 1956 e il 1964, nella scrittura di sceneggiature per una compagnia di produzione cinematografica di Hong Kong.

2.1 Prima fase: il cinema di Shanghai

Nel 1947 Zhang Ailing scrisse la sceneggiatura di *Buliao qing* 不了情 (Un amore senza fine), primo progetto della rinomata compagnia di produzione cinematografica *Wenhua yingye gongsi* 文华影业公司 e primo film diretto dal regista Sang Hu 桑弧. Inoltre, *Buliao qing* risulta essere il secondo film cinese la cui sceneggiatura è stata scritta da una donna. La prima sceneggiatura stilata da una donna cinese probabilmente è attribuibile ad Ai Xia 艾霞 per il film *Xiandai nüxing* 现代一女性 (Donna moderna).²³ Il film affronta la tematica del rapporto della donna con l'altro sesso, questione di grande interesse per l'epoca e che ha portato il film ad avere un enorme successo alla sua uscita nell'aprile del 1947 e ad essere considerato positivamente dalla critica di Shanghai. Yu Jiayin, giovane donna di cultura venticinquenne, indipendente, forte, dopo aver perso il lavoro, per mantenere la propria indipendenza si trova a dover fare l'insegnante privata (*jiating laoshi* 家庭老师) per una bambina. Una serie di vicende porta la donna a conoscere e a iniziare una relazione con il padre della bimba, Xia Zongyu. L'uomo, in realtà già sposato con una donna malata, che pertanto non vive a casa, si innamora

²⁰ Ng, "The Screenwriter as Cultural Broker", cit., p. 135.

²¹ Pickowicz, Yap Soo Ei, *op. cit.*, p. 440.

²² Ng, "The Screenwriter as Cultural Broker", cit., p. 141.

²³ Pickowicz, Yap Soo Ei, *op. cit.*, p. 443.

anch'esso della giovane, e i due iniziano a rapportarsi quasi come fossero marito e moglie, e padre e madre della bambina. A turbare la quiete e l'apparente situazione romantica che si è creata è il padre della protagonista, figura dipinta negativamente nel film, il quale tenta in ogni modo di guadagnare dei soldi dalla relazione instauratasi tra la figlia e Xia Zongyu, e facendo ciò spesso interviene nel loro rapporto. Inoltre la governante, Yao Ma, che cerca di mantenere l'equilibrio all'interno della famiglia Xia, avverte la moglie di Zongyu della situazione creatasi in casa, perciò questa decide di fare ritorno. L'uomo, riconoscendo di essere molto innamorato di Jiayin, chiede il divorzio alla moglie, che, tuttavia, non accetta. L'amore tra i due protagonisti è perciò ostacolato su più fronti. A costituire il *climax* della vicenda e a fungere da elemento scatenante per il finale inaspettato del film è la lettera ricevuta da Yu Jiayin, che contiene un'offerta per un lavoro come insegnante a Xiamen. La giovane donna, infatti, nel finale del film deciderà che vale la pena lottare per la propria indipendenza e senza avvertire né l'amante né il padre, deciderà di accettare l'offerta e partire. "At the end of the film, Zhang Ailing's female protagonist seems strong and resolute, while the men appear weak and indecisive".²⁴ Questa svolta colloca perfettamente l'opera nell'ambito dei *women's films*, Zhang Ailing con la sua storia affronta i problemi controversi legati alle donne *single* nelle metropoli moderne e facendo ciò si occupa anche di come queste donne interagiscono con vari tipi di uomini. A interpretare il ruolo dei protagonisti nel film sono Chen Yanyan 陈燕燕, famosa attrice dell'epoca che iniziò a recitare alla giovane età di sedici anni nei film muti proiettati a Shanghai, e Liu Qiong 刘琼, attore dal gran fascino che vanta un'apparizione in numerosi film di successo dell'era dell'occupazione giapponese. Malgrado la notorietà dei protagonisti, come ha affermato la stessa Zhang Ailing, l'interpretazione di Chen Yanyan in *Buliao qing* non è delle più riuscite, l'attrice al tempo delle riprese era infatti sovrappeso e dovette indossare spesso cappotti lunghi e abiti che non si addicevano molto a come la scrittrice aveva immaginato il personaggio.²⁵

È evidente che *Buliao qing*, per le tematiche che affronta e la circostanza in cui è stato realizzato, sia un film degno di un'elevata attenzione. Tuttavia, l'opera non fu mai considerata in modo particolare da parte degli studiosi occidentali. Per quale motivo? Paul G. Pickowicz e Yap Soo Ei hanno svolto un'attenta analisi del film e del suo significato e hanno messo in evidenza il fatto che fino al 2000 si pensasse non fosse rimasta alcuna copia del film *Buliao qing*. Tuttavia di recente si è appreso che la Cineteca nazionale di Pechino (*Zhongguo dianying*

²⁴ Pickowicz, Yap Soo Ei, *op. cit.*, p. 454.

²⁵ *Ivi*, pp. 445-446.

ziliaoguan 中国电影资料馆) era in possesso di una copia della pellicola e il film era stato inserito nel catalogo per sola consultazione interna del 1995. Il motivo per cui il film è “scomparso” per così lungo tempo è certamente legato alla figura di Zhang Ailing. Quando la scrittrice nel 1952 lasciò Shanghai per andare a Hong Kong scrisse alcuni romanzi d'impronta anti-comunista, pertanto gli studiosi cinesi smisero di parlare di lei e di conseguenza anche dei suoi film, in particolare *Buliao qing* venne riconosciuto come un film negativo (*xiaoji* 消极) e “scomparve”. La stessa scrittrice in un testo scritto molti anni dopo, verso la fine degli anni settanta, affermava che non esistessero più copie della pellicola. Nei primi anni duemila si è appreso dell'esistenza della copia presso la Cineteca di Pechino e il film è riapparso. Tornata nuovamente in auge la figura di Zhang Ailing tra la critica, gli studiosi hanno dovuto riconoscere che *Buliao qing* in realtà non era un film “negativo”, anzi, con questa sceneggiatura emerge una nuova immagine di Zhang Ailing, che si era aperta alle problematiche sociali dell'epoca, caratteristica inusuale nell'autrice. Pertanto è stata accordata la diffusione di una versione del film in VCD (Digital Video Compact Disc) e si cominciò nuovamente a parlare di questo.²⁶

Nel maggio-giugno del 1947, poco dopo l'uscita del film, venne pubblicato un racconto di Zhang Ailing intitolato *Duoshao hen* 多少恨 (Quanto odio), riscrittura del film *Buliao qing*. Pur essendo sostanzialmente uguali e affrontando le stesse tematiche, le due versioni riportano alcune differenze significative, in particolare nel finale. Nel racconto il motivo che spinge Yu Jiayin ad andarsene alla fine è il suo imminente matrimonio con il cugino (o almeno questo è quanto afferma la ragazza), prospettiva che porta a troncarsi per sempre il rapporto della donna con Xia Zongyu, per i due non ci potrà davvero mai più essere la possibilità di un futuro insieme.²⁷ Nel testo si legge:

“家茵！难道我们的事情这么容易就——全都不算了么？”他看看那灯光下的房间，难道他们的事情，就只能永远在这个房里转来转去，像在一个昏暗的梦里。梦里的时间总觉得长的，其实不过一刹那，却以为天长地久，彼此已经认识了多少年了。原来都不算数的。他冷冷地道：“你自己的心大约只有你自己明了。”家茵想道：“唉，我自己的心只有我自己明了。”[...]第二天宗豫还是来了，想送她上船。她已经走了。那房间里仿佛关闭着很响的音乐似的，一开门便爆发开来了，他一只手按在门钮上，看到那没有被褥的小铁床。露出钢丝绷子，镜子洋油炉子，五斗橱的抽屉拉出来参差不齐。垫抽屉的报纸团皱了掉在地下。一只碟子里还粘着小半截蜡烛。绒线仍旧乱堆在桌上。装碗的铁锦盒子也还搁在那里没动。宗豫掏出手绢子来擦眼睛，忽然闻到手帕上的香气，于是又看见她窗台上的一只破香水瓶，瓶中插着一枝枯萎了的花。他走去把花拔出来，推开

²⁶ Ivi, pp. 442-443.

²⁷ Ivi, p. 455.

窗子掷出去。窗外有许多房屋与屋脊。隔着那灰灰的，嗡嗡的，蠢蠢动着的人海，仿佛有一只船在天涯叫着，凄清的一两声。²⁸

«Jiayin, com'è possibile che tra noi finisca tutto così... come se niente fosse?» le chiese Zongyu guardandosi intorno nella stanza illuminata dalla lampada. Forse che la loro storia d'amore sarebbe rimasta sempre solo tra quelle mura? Come in un sogno al crepuscolo. In sogno il tempo sembra lunghissimo, in realtà è un istante. Eppure si pensa che tutto duri per chissà quanto, si crede di conoscersi da tanti anni. Ma non è vero niente. «Probabilmente solo tu capisci il tuo cuore» concluse seccamente Zongyu. «Sì,» disse Jiayin, «solo io lo conosco.» [...] Il giorno seguente Zongyu andò lo stesso a prenderla per accompagnarla al battello. Ma lei era già partita. Nella stanza pareva essere rinchiusa una musica dirompente, che esplose non appena aprì la porta. La mano poggiata sulla maniglia, guardò il piccolo letto di ferro che, spogliato delle coperte, mostrava tutte le sue molle, la stufa a cherosene, lo specchio, la cassettera con i cassetti, qualcuno aperto e qualcuno chiuso. Per terra, appallottolati e spiegazzati, i giornali che erano serviti a tenerla in equilibrio. Su un piattino c'era una candela consumata per metà. La lana era ancora ammucchiata in disordine sul tavolo, dove era rimasta anche la scatola di seta ricamata delle stoviglie, esattamente dove l'aveva lasciata lui. Zongyu tirò fuori dalla tasca il fazzoletto per asciugarsi gli occhi e improvvisamente sentì quel profumo. Lo sguardo volò al flaconcino rotto appoggiato alla finestra: dentro c'era un fiore appassito. Zongyu prese il fiore, aprì la finestra e lo gettò via. Fuori, una distesa di case e cornicioni. Là, oltre il convulso agitarsi di quel mare di gente grigia, gli parve di sentire la sirena di un battello, che lanciava al mondo due richiami, solitari, desolati.²⁹

Questa immagine finale è ripresa nel dettaglio dal film, solo che in quest'ultimo il motivo per cui la ragazza se ne va da Shanghai è l'opportunità lavorativa a Xiamen, e nel guardare fuori dalla finestra di Zongyu traspare un sentimento di speranza in un futuro ricongiungimento con l'amata. Una musica drammatica accompagna gli ultimi momenti della pellicola, Zongyu dopo aver preso in mano il fazzoletto, alza lo sguardo, che appare triste ma risoluto, l'inquadratura di un aquilone impigliato sui cavi elettrici si sovrappone con l'ultima immagine, quella di una nave che si allontana, la nave su cui è salpata Jiayin.

Nel 1947 Zhang Ailing scrisse anche la sceneggiatura di *Taitai wansui* 太太万岁 (Lunga vita alla moglie), uno dei suoi film più celebri, diretto sempre da Sang Hu per la *Wenhua yingye gongsi*. L'opera può essere definita la prima vera commedia realizzata dalla scrittrice, questa mette insieme vari elementi tipici della *screwball comedy* hollywoodiana e dei *women's films* con temi legati all'ambito familiare ricorrenti nel cinema cinese dell'epoca, dando vita a una commedia che riguarda le donne, il matrimonio e la classe media della Shanghai degli anni quaranta. La scrittrice parlando della sua stessa opera, per sottolinearne il carattere, ha affermato:

²⁸ ZHANG Ailing 张爱玲, "Hong meigui yu bai meigui" 红玫瑰与白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009, pp. 289-290.

²⁹ ZHANG Ailing 张爱玲, *Lussuria*, a cura di M. Gottardo e M. Morzenti, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2007, pp. 167-169.

我的进行也应当像日光的移动，濛濛地从房间这一个角落照到那一个角落，简直看不见它动，却又是疏忽的。

My screenplay should progress like the moving sun, the way it mistily moves from one corner of the room to the other. One cannot see its movement, but suddenly it is there.³⁰

La pellicola mette in luce quelli che sono i problemi legati al matrimonio e alle relazioni di genere nella Cina del ventesimo secolo, in particolare focalizzandosi sulla figura della moglie.³¹ La moglie su cui è incentrata la storia del nostro film è Chen Sizhen, donna di mezza età, vestita sempre alla moda, di comune bellezza, sempre impegnata a svolgere le attività domestiche, la tipica sposa del tempo. La donna è sposata con Tang Zhiyuan, un impiegato di banca, i due trascorrono una vita coniugale ordinaria, priva di brio, consapevoli del fatto che Chen Sizhen non potrà mai dare al marito un figlio. La tranquillità della coppia è turbata dall'incontro di Zhiyuan con Shi Mimi, donna affascinante, sicura di sé, abile seduttrice, che diventa la sua amante. In realtà le azioni di Shi Mimi sono controllate dal suo avido marito, che costringe la moglie a sedurre giovani uomini per denaro. Una serie di vicissitudini vedranno Tang Zhiyuan andare in bancarotta e Shi Mimi fingere una gravidanza per pretendere dei soldi dall'amante. A risolvere questa spiacevole situazione sarà Chen Sizhen, la quale, venuta a sapere dell'adulterio del marito, ma anche dei problemi di cui lui è vittima, gli andrà in soccorso ma chiederà il divorzio. Nel finale del film, tuttavia, la coppia di sposi deciderà di stare insieme e continuare a vivere l'ordinaria vita coniugale, mentre Shi Mimi continuerà a utilizzare il proprio fascino per sedurre e incastrare uomini per conto del perfido marito.

Taitai wansui non è un film che predica l'emancipazione femminile, né è un film che tratta della resistenza femminile, ma è piuttosto un'opera che porta a riflettere su quella che è la condizione della donna come oppressa e vittima all'interno dell'ambiente domestico, e ciò porta a inquadrare il matrimonio come un umiliante processo di intrappolamento di questa.³² Malgrado ciò, giunti alla fine della storia, diversamente che nei film dell'epoca, vediamo che è proprio la protagonista femminile Chen Sizhen a salvare l'uomo dalla spiacevole situazione in cui si è cacciato. L'uomo perciò nel finale appare come quello "debole", si ritrova quasi a supplicare la moglie di non lasciarlo, “没了你我真不想活子” (Senza di te non voglio davvero vivere), afferma nel momento in cui si trovano davanti all'avvocato per la firma delle carte del divorzio. L'uomo nella disperazione regala persino alla donna la spilla che a lei piaceva tanto, ma che egli aveva deciso di dare all'amante e si era poi riconquistato dando all'avidio marito di

³⁰ Cit. e trad. inglese in Hoyan, *op. cit.*, p. 254.

³¹ Fu, “An Ordinary Shanghai Woman in an Extraordinary Time”, cit., p. 476; p. 468.

³² Fu, “Eileen Chang, Woman's Film”, cit., p. 16.

Shi Mimi il suo prezioso orologio come pegno. Queste ultime scene collocano perfettamente la storia all'interno della tematica dell'*aile zhongnian* 哀乐中年 (dolore e gioia della mezza età): in seguito a una serie di schermaglie nello studio dell'avvocato Chen Sizhen e Tang Zhiyuan decidono di rimanere sposati, ma sono davvero felici per questa loro scelta? La donna ha avuto nuovamente il marito per sé, ma in cambio della propria dignità e integrità. Solo alla fine, per un compromesso, un attimo prima di prendere in mano il proprio destino e rivoluzionare la propria vita con la separazione, decide di ritrattare. Dal lato di Tang Zhiyuan invece, è evidente che lui riconquista la moglie solo dopo aver completamente perso la propria mascolinità, era stata la consorte infatti a tirarlo fuori dai pasticci. Quindi,

the happy ending of Chen Sizhen's reunion with Tang Zhiyuan contains in it the sadness of compromise and failure; her sorrow of returning to her old role is also not devoid of the solace of stability and familiarity.³³

Taitai wansui pur possedendo molti elementi di affinità con il *woman's film* hollywoodiano, in realtà su alcuni fronti si distanzia completamente da questo. Questo tipo di commedie americane, solitamente, se da un lato vuole evidenziare l'impulso a liberare gli istinti femminili, dall'altro si pone di stabilire l'ordine sociale, ed è proprio su questa contraddizione che vengono costruite le trame. Nel nostro film invece non emerge nulla di tutto ciò, vengono piuttosto espresse le problematiche femminili come parte dell'ambiguità e dell'ironia che caratterizzano la condizione umana, elementi che Zhang Ailing aveva già voluto esprimere nelle sue opere precedenti.

Chen Sizhen became one of the most memorable characters in the history of Chinese-language cinemas, giving voice to the mundane sufferings and everyday compromises of ordinary middle-class Shanghai women in an extraordinary time of war, economic troubles, and intense cultural strife. *Long Live Missus* testifies with fun and warm irony to the historical complexity of the female condition and historical changes in twentieth-century China.³⁴

La scelta di costruire la vicenda intorno alla figura di due donne solitamente si adottava per esprimere dei concetti morali, in *Taitai wansui* invece non c'è alcuno scopo didattico. Non esistono dei veri "cattivi" o dei veri "buoni", i carnefici sono allo stesso tempo anche vittime. Questa attitudine e il rifiuto di identificare un rigido confine tra il bene e il male erano presenti anche negli scritti precedenti di Zhang Ailing e si può dire che siano la caratteristica fondamentale del suo stile apolitico. L'esempio più evidente di questa idea è visibile nel

³³ *Ivi*, p. 24.

³⁴ Fu, "An Ordinary Shanghai Woman in an Extraordinary Time", cit., pp. 477-478.

personaggio di Shi Mimi: colei che trova in molti uomini la preda perfetta per la seduzione è anche vittima di un marito spietato che usa il suo corpo per guadagnare soldi. L'ambivalenza che caratterizza il personaggio è chiara in una scena verso la fine del film. Tang Zhiyuan si reca nell'abitazione della donna per farsi restituire la spilla che le aveva precedentemente regalato ma che egli pianifica di dare alla moglie per riconquistarla. Shi Mimi si rifiuta e ferisce l'uomo con l'ago della spilla stessa. A questo punto nella mediazione interviene il marito della fanciulla che, in cambio del prezioso orologio che Zhiyuan porta al polso, promette all'uomo di restituire il gioiello. Dopo che quest'ultimo, soddisfatto, se ne torna a casa, Shi Mimi viene a sua volta colpita dal marito e sarà poi costretta a ricominciare da capo con il gioco delle seduzioni. Il film termina infatti con uno scenario identico a quello visto nel primo incontro tra la donna e Zhiyuan, solo che la nuova "vittima" è un altro uomo.³⁵ L'ultima inquadratura ci mostra il primo piano di Shi Mimi, al tavolo del ristorante con un uomo, che facendo l'occhiolino ammicca verso la telecamera. Questo finale lascia lo spettatore libero a varie interpretazioni: quello sguardo sensuale può essere letto come il simbolo della *femme fatale*, sempre pronta a "cacciare" un nuovo uomo, che potrebbe essere anche il marito di chi guarda; ciò può essere visto anche come un ennesimo esempio della vittimizzazione delle donne; o, semplicemente, il finale può lasciar intendere l'idea che la vita continua sempre allo stesso modo, con Chen Sizhen che ritorna a occuparsi dell'ambito familiare e della vita coniugale, e Shi Mimi che non si discosta dalla sua condizione, continuando a sedurre uomini per soddisfare la sete di denaro del marito.³⁶

Nonostante il successo e l'apprezzamento che *Taitai wansui* ebbe tra il pubblico, gran parte delle recensioni pubblicate nelle maggiori riviste di Shanghai dell'epoca furono negative. Il 12 dicembre 1947, qualche giorno dopo la pubblicazione di "Taitai wansui tiji" 《太太万岁》题记 (Note a *Taitai wansui*), ancora prima dell'uscita nelle sale del film, all'interno della rivista *Shidai ribao: xinsheng* 时代日报: 新生 venne pubblicato un saggio intitolato "Shufen" 抒愤 (Esprimendo la mia rabbia) in cui venne criticata apertamente l'opera di Zhang Ailing, pur non essendo stata ancora vista da nessuno.³⁷ Tra le varie critiche ricevute, *Taitai wansui* fu accusato di essere un film frivolo, volgare, socialmente e ideologicamente irrilevante. Secondo la critica la decisione di Chen Sizhen di "perdonare" l'adulterio del marito e di cercare di essere sempre servizievole con chiunque nella famiglia rievocava il sentimento feudale e incoraggiava il pubblico a continuare a vivere nello stupore e nello squallore proprio dell'universo familiare

³⁵ Ivi, pp. 474-475.

³⁶ Fu, "Eileen Chang, Woman's Film", cit., p. 19.

³⁷ Hoyan, *op. cit.*, p. 261.

urbano dei “piccoli cittadini” (*xiao shimin* 小市民). Alla luce delle pressioni e delle critiche a cui venne sottoposta la scrittrice dopo la realizzazione di *Taitai wansui*, la *Wenhua yingye gongsi* venne costretta a interrompere la collaborazione con Zhang Ailing e cadde anche il progetto del 1948 che avrebbe visto la trasposizione per il grande schermo del celebre racconto della scrittrice *Jin suo ji* 金锁记 (Il giogo d’oro) di nuovo sotto la regia di Sang Hu. Zhang Ailing aveva già scritto la sceneggiatura ma, alla fine, non venne prodotto alcun film, anzi, la scrittrice dovette abbandonare il mondo cinematografico della Shanghai del dopoguerra.³⁸

Nel 1949 uscì un film prodotto dalla *Wenhua yingye gongsi* e diretto da Sang Hu dal titolo *Aile zhongnian* 哀乐中年 (Dolori e gioie della mezza età), la cui sceneggiatura venne attribuita al regista stesso. Tuttavia c’era ragione di credere che questa fosse stata scritta da Zhang Ailing, ciò fu infatti confermato negli anni novanta dallo scrittore taiwanese Su Weizhen, il quale ha affermato che in una lettera della scrittrice lei ricordava dei particolari estremamente dettagliati del film, ma all’epoca non fece sapere a nessuno di questo progetto.³⁹ È così che alla fine degli anni quaranta la scrittrice dovette rinunciare anche a questo modo di esprimere la propria arte e vide conclusa la prima fase della sua produzione cinematografica, “she found herself ostracized in the city she loved most”,⁴⁰ e nel 1952 lasciò Shanghai e si trasferì a Hong Kong.

2.2 Seconda fase: il cinema di Hong Kong

La seconda fase della carriera di Zhang Ailing nel cinema vede la realizzazione da parte della scrittrice di otto sceneggiature che vennero trasposte in film tra il 1956 e il 1964. Trasferitasi a Hong Kong nel 1952 l’autrice vi trascorse tre anni e in quel periodo strinse amicizia con Stephen Soong. Questi lavorava per la nuova compagnia di produzione cinematografica Cathay-MP&GI (Motion Picture General Investment co.; *Guoji dianying maoye youxian gongsi* 国际电影懋业有限公司),⁴¹ e invitò Zhang Ailing a unirsi al *team* di sceneggiatori. Così nel 1955, poco prima di trasferirsi negli Stati Uniti la scrittrice iniziò la sua collaborazione con la MP&GI, che diventò la prima risorsa per il sostentamento economico della sua famiglia negli USA. Zhang Ailing nel 1956 aveva infatti sposato lo sceneggiatore

³⁸ Fu, “An Ordinary Shanghai Woman in an Extraordinary Time”, cit., pp. 476-477.

³⁹ ZHANG Yingjin, “Gender, Genre, and Performance in Eileen Chang’s Films: Equivocal Contrasts Across the Print-screen Divide”, in Wang Lingzhen (ed.), *Chinese Women’s Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, pp. 257-258.

⁴⁰ Fu, “Eileen Chang, Woman’s Film”, cit., p. 25.

⁴¹ Per maggiori dettagli sulla storia della MP&GI cfr. FU, Poshek, “Modernity, diasporic capital, and 1950’s Hong Kong Mandarin cinema”, in *Jump Cut*, 49, 2007, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Poshek/text.html>, 24-01-2018.

americano Ferdinand Reyher, che all'epoca aveva già sessantacinque anni, dalla salute cagionevole e la cui carriera era ormai in declino. Pertanto, attraverso la realizzazione di sceneggiature la scrittrice dovette supportare economicamente entrambi. In totale, vennero prodotti i film di otto sceneggiature di Zhang Ailing, prevalentemente commedie: le prime quattro vennero scritte in America e comprendono *Qingchang ru zhanchang* 情场如战场 (L'amore è un campo di battaglia, 1956), *Ren cai liang de* 人财两得 (Storia di due mogli, 1958), *Taohua yun* 桃花运 (L'uomo fortunato in amore, 1959) e *Liu yue xin niang* 六月新娘 (La sposa di giugno, 1960). Nel 1961 la scrittrice andò a Taiwan per un periodo, dove incontrò nuovamente Stephen Soong che le consigliò di continuare a collaborare con la MP&GI, fu così che nacquero le due commedie comiche di enorme successo *Nanbei yi jia qin* 南北一家亲 (Il migliore matrimonio della terra, 1962) e *Nanbei xi xiang feng* 南北喜相逢 (La migliore storia d'amore della terra, 1964), la storia familiare *Xiao er nü* 小儿女 (Una sposa per papà, 1963) e *Yi qu nan wang* 一曲难忘 (Ti prego, ricordati di me, 1964), unico esempio di melodramma tra le sceneggiature dell'autrice.⁴²

La sceneggiatura di *Qingchang ru zhanchang* (1956) è probabilmente ispirata alla commedia teatrale del 1954 *The Tender Trap* (Il fidanzato di tutte) di Max Shulman, da cui nel 1955 è stato tratto l'omonimo film con Frank Sinatra e Debbie Reynolds. Se nella commedia e nella pellicola hollywoodiana la vicenda ruotava intorno alla figura del protagonista maschile e le molte donne infatuate di lui, in *Qingchang ru zhanchang*, invece, al centro della scena c'è una donna bella, sensuale, Ye Weifang, esempio lampante di una maliziosa, ma sofisticata *femme fatale*, che “gioca” contemporaneamente con tre uomini: il cugino Shi Rongsheng, uomo di bell'aspetto e di eccezionale fascino; l'impiegato Tao Wenbing, personificazione dello stereotipo maschile delle commedie hollywoodiane, uomo che si finge ricco per incastrare una donna in una relazione romantica; e il professore di archeologia He Qihua, uomo tarchiato e impacciato, da subito attratto dall'estrema bellezza e dalla figura sensuale di Ye Weifang. I tre uomini corteggiano la donna in un susseguirsi di episodi talvolta di natura comica che rendono perfettamente l'idea che si evince dal titolo, “l'amore è come un campo di battaglia”, fino a che non mettono la donna davanti alla scelta definitiva: “你说说开，你到底爱谁？” (Parla chiaro, tu in realtà di chi sei innamorata?). La ragazza a questo punto confesserà l'amore per il cugino Shi Rongsheng, il quale, tuttavia, nell'ultima parte del film proverà a sfuggirle perché impossibilitato a garantire per lei una vita nel lusso. Nella scena finale l'uomo tenta di

⁴² Ng, “The Screenwriter as Cultural Broker”, cit., pp. 132-134.

andarsene furtivamente su una macchina, ma all'improvviso, finché sta guidando, ecco che spunta la donna che si era nascosta nella vettura, pronta a qualunque cosa pur di non lasciarselo sfuggire.

From three males chasing a female in the first part of the film to a female chasing a male in the second part, Chang has subverted the conventional gender hierarchy by making Ye not only a dynaminc agent but also a conqueror in the battle of love.⁴³

Il ruolo della protagonista fu assegnato a Lin Dai 林黛, attrice famosa all'epoca per il suo *sex appeal*, considerata la Elizabeth Taylor dell'Est, questa simboleggiava la modernità e incarnava l'immagine che gli uomini cinesi avevano dell'"occidente". Zhang Ailing, dopo aver scritto la sceneggiatura, insistette con la MG&PI perché la protagonista fosse interpretata dall'attrice, in quanto era il perfetto esempio della femminilità e della determinazione che la scrittrice voleva esprimere con il suo personaggio.⁴⁴ Tra la sceneggiatura e il film tuttavia sono presenti alcune discrepanze, legate proprio al forte "carattere femminile" dato alla storia da Zhang Ailing. Essendo il regista di *Qingchang ru zhanchang* un uomo, egli ha cercato di contenere leggermente la sensualità trasgressiva che emergeva dal personaggio della sceneggiatura eliminando alcune scene eccessivamente provocatorie o momenti in cui emergeva l'insicurezza dei personaggi maschili. E, da parte sua, ha aggiunto degli spezzoni in cui vengono chiaramente impartiti degli insegnamenti patriarcali.⁴⁵ Ritengo tuttavia che Lin Dai con la sua interpretazione, in particolare in alcune scene in cui mostra le gambe e si comporta da "civetta", abbia espresso al meglio quell'atteggiamento di provocazione tutta al femminile che si allontanava molto dagli standard della Hong Kong degli anni cinquanta.

Ren cai liang de (1958) e *Taohua yun* (1959) forniscono un ottimo esempio di come le sceneggiature di Zhang Ailing del periodo siano riuscite a rimodernare il genere propriamente americano inserendo delle caratteristiche cinesi e trasponendo lo scenario da Hollywood a Hong Kong. In entrambi i film vengono affrontate le tipiche tematiche della *screwball comedy*: divorzio e matrimonio, soldi e amore, mariti e amanti. Nel primo film vediamo la storia di una donna che per ereditare una grossa somma di denaro cerca di riavvicinarsi al suo ex marito, intaccando però la relazione di questo con la nuova moglie. Una serie di episodi porteranno il pubblico a riflettere sul valore dei soldi e il significato del vero amore. Anche nel secondo film denaro e amore sono i punti cardine dell'intera storia: un proprietario di un ristorante vuole

⁴³ Zhang Yingjin, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁴ Ng, "The Screenwriter as Cultural Broker", *cit.*, pp. 167-170.

⁴⁵ Zhang Yingjin, *op. cit.*, p. 267.

divorziare dalla propria moglie per sposare una cantante, ma è costretto a lasciare un enorme somma alla consorte come stabilito dal contratto di divorzio, e verrà a sapere che la donna è così predisposta ad accettare di lasciarlo solo per ottenere le sue ricchezze.⁴⁶

Liu yue xin niang (1960), considerata una delle migliori sceneggiature di Zhang Ailing, è un film che mescola vari generi: dal musical, al melodramma romantico, alla commedia urbana. La trama ricorda vagamente il celebre racconto della scrittrice *Qing cheng zhi lian* 倾城之恋 (Amore in una città decaduta, 1944), in cui è presente una donna che da Shanghai va a Hong Kong per sposare un uomo. Il film inizia proprio con la protagonista, Wang Danlin, interpretata dalla famosa attrice e cantante dell'epoca Ge Lan 葛兰, nel suo viaggio in nave da Shanghai a Hong Kong per andare a sposare il suo fidanzato, Dong Jifang. Durante il viaggio la fanciulla viene corteggiata da due uomini, cinesi d'oltremare, un musicista cinese-filippino, che spesso allietta la ragazza con delle serenate, chiamato Almond, e un marinaio cinese-americano, Mai Qin. Nuovamente, come in *Qingchang ru zhanchang*, vediamo una figura femminile circondata da tre uomini. Tuttavia Danlin è un personaggio più radicale, la futura sposa giunta a Hong Kong decide di cancellare il matrimonio come segno di protesta contro la tradizione patriarcale che vede lo scambio di una donna per denaro; il padre della ragazza infatti aveva organizzato il matrimonio in vista di futuri progetti che vedevano il coinvolgimento del denaro di Dong Jifang. Quando i due futuri sposi si incontrano a Hong Kong hanno una discussione riguardo a ciò:

丹林：季方，我要你告诉我，这两年你寄过多少钱给他[我父亲]？

季方：倒是寄了点，没有多少。

丹林：我不希望你因为我的缘故寄钱给他[...]因为我爸爸是你的岳父所以你就要给？那你投资就是为了我啦？就是花钱买我这个人啦？

Danlin: Jifang, voglio che tu me lo dica, in questi due anni quanti soldi gli hai mandato [a mio padre]?

Jifang: in realtà gliene ho mandati un po', ma non molti

Danlin: Non voglio che a causa mia tu gli mandi dei soldi [...] Glieli dai perché mio padre è tuo suocero? Quindi investi denaro per me? Spendi soldi per comprarmi?⁴⁷

Ad acuire la gravità della situazione sono i sospetti della protagonista sull'infedeltà del futuro sposo con una ballerina chiamata Bai Jin, di cui effettivamente Jifang è infatuato e a cui chiede di sposarlo dopo che Danlin fugge annullando il matrimonio. Tra indizi che rivelano l'infedeltà, amanti sospettosi e la fuga della sposa, la vicenda si conclude con il tipico lieto fine

⁴⁶ Ng, "The Screenwriter as Cultural Broker", cit., p. 154.

⁴⁷ Trad. italiana a cura di chi scrive da *Liu yue xin niang* 六月新娘 (La sposa di giugno), Tang Huang 唐煌, 1960.

della *screwball comedy* che vedrà Wang Danlin e Dong Jifang ricongiungersi nel matrimonio dopo che tutti i loro timori vengono scacciati. Nell'ultima scena vediamo infatti Danlin percorrere la navata in abito da sposa al posto di Bai Jin, e i due innamorati finalmente liberi di amarsi.

Liu yue xin niang è un film che enfatizza i conflitti di genere, la mobilità di classe e i cambiamenti sociali. E la sceneggiatura di Zhang Ailing segna la transizione del cinema cinese da un sentimento di nostalgia per Shanghai verso una più profonda integrazione con Hong Kong. La pellicola è stata letta anche come la storia di una donna alla ricerca della propria identità: solo dopo la rottura del fidanzamento la protagonista può rivendicare la propria soggettività e avere una seconda occasione per riaffermare il valore del matrimonio. Danlin, diversamente da Chen Sizhen, la protagonista di *Taitai wansui*, non deve vivere confinata in casa e sopportare la poligamia del marito, lei si ribella al padre e al fidanzato, andando contro i valori sociali tradizionali. Questa nuova rappresentazione della commedia hollywoodiana nella nuova metropoli di Hong Kong ha permesso quindi a Zhang Ailing di “present new visions of chinese womanhood and individual subjectivity in changing social hierarchies.”⁴⁸

Nanbei yi jia qin (1962) e *Nanbei xi xiang feng* (1964) fanno parte, insieme a *Nanbei he* 南北和 (La più grande guerra civile della terra, 1961), di una trilogia di commedie comiche-romantiche che si concentrano sulle differenze culturali. Questi film possono essere definiti come l'esemplificazione della “commedia realistica” in cui viene rappresentato il confronto etnico, i conflitti e le differenze culturali tra i *beifang ren* 北方人 (persone del nord), che parlano cinese mandarino e sono quelli che sono arrivati a Hong Kong dal Continente (in particolare da Shanghai), e i *nanfang ren* 南方人 (persone del sud), che parlano cantonese e sono gli abitanti di Hong Kong, del sud della Cina e delle regioni del Canton. Negli anni sessanta si sviluppa questo genere di “commedie Nord-Sud” grazie a cui si tentano di rompere, attraverso l'ironia tipica del genere comico, le barriere che si sono venute a creare tra i film in mandarino e quelli in cantonese.⁴⁹

Nanbei yi jia qin è esempio della visione cosmopolita di Zhang Ailing unita al controverso carattere capitalista tipico della città e all'ambiente coloniale,

this blending of elements from different cultures to create a new culture is something that is neither properly Chinese nor Western; it reflects Zhang's condition as an exiled writer. She came

⁴⁸ *Ivi*, pp. 156-161.

⁴⁹ Kenny K.K. NG, “Romantic Comedies of Cathay-MP&GI in the 1950s and 60s: Language, Locality, and Urban Character”, in *Jump Cut*, 49, 2007, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Ng-Cathay/text.html>, 24-01-2018.

from Mainland China, but she is no longer an ‘authentic’ Chinese, because her Chinese-ness has been corrupted by Western influences. Zhang succeeded in make this hybrid her signature.⁵⁰

Nel film il confronto delle due culture emerge nella storia di due famiglie, una possiede un ristorante di pietanze cantonesi, l’altra un ristorante di cibi tipici di Shanghai. Cheung Ching, figlio del proprietario del primo ristorante, un *nanfang ren*, si innamora di Kitty Ting, figlia del ristoratore *beifang ren*. La storia d’amore di questi due personaggi porterà a una serie di schermaglie tra le due famiglie che faranno emergere tutti gli aspetti linguistici e culturali differenti tra i cantonesi e i cinesi sfociando in scene di alta natura comica. Il film, mescolando giochi linguistici dei due dialetti e lo *humor* proprio del gergo colloquiale, fa risaltare in modo simbolico il contrasto presente nel contesto urbano tra i residenti nativi che parlano cantonese con il grande afflusso di persone che parlano mandarino giunte a Hong Kong all’epoca. Attraverso questa comicità linguistica e la fusione dei dialetti si riflette il fenomeno proprio del cinema di Hong Kong dagli anni cinquanta fino agli anni settanta che vedeva l’industria cinematografica divisa in due sezioni ben distinte basate sulla lingua in cui venivano realizzati i film, mandarino o cantonese.⁵¹ È interessante come in film quali *Nanbei yi jia qin* questo aspetto del cinema dell’epoca sia espresso in chiave comica, per esempio in una scena vediamo la protagonista femminile fingere di essere capace di cucinare un piatto tipico cantonese per fare colpo sulla famiglia dell’amante, e dall’altro lato il ragazzo tentare di farsi passare dal padre di Kitty Ting per un *beifang ren* esprimendosi in uno sgangherato cinese mandarino.

Nanbei xi xiang feng (1964) è una riscrittura della farsa per il teatro del 1892 *Charley’s Aunt* (La zia di Carlo) di Brandon Thomas, di cui è stata realizzata una versione per il cinema nel 1941 dal regista di film hollywoodiani Archie Mayo, forse proprio la versione che era stata vista da Zhang Ailing e da cui ha presto ispirazione. Attraverso questo suo adattamento la sceneggiatura della scrittrice ha introdotto il tema del travestitismo e dello “scambio di sesso” nel cinema locale di Hong Kong. Il protagonista del nostro film è una famosa star della commedia di nome Liang Xingbo, il quale dà un’assurda interpretazione di un uomo che si traveste da donna, impersonando una ricca zia, per scampare ai creditori. La pellicola attraverso dialoghi scherzosi e scenette in gergo dialettale ridicolizza l’antagonismo di classe e il conflitto

⁵⁰ Cristina COLET, “Three Chinese female screenwriters: Ai Xia, Zhang Ailing and Peng Xiaolian— Zhang Ailing (Eileen Chang): Influential Chinese writer”, in Jill Nelmes and Jule Selbo (eds.), *Women Screenwriters: An International Guide*, New York, Palgrave MacMillan, 2015, pp. 59-60.

⁵¹ Ng, “Romantic Comedies of Cathay-MP&GI in the 1950s and 60s”, cit., <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Ng-Cathay/text.html>, 24-01-2018.

culturale tra i protagonisti che parlano mandarino e cantonese, ponendo in primo piano le differenze etnico-culturali esistenti tra questi nella Hong Kong dell'epoca.⁵²

Xiao er'nü (1963) è un film che affronta tematiche legate ai problemi sociali, in particolare la questione dei vedovi di mezza età nel loro tentativo di risposarsi. La storia è incentrata su due personaggi, un padre vedovo, Wang Hongshen, e sua figlia, Wang Jinghui. Quando il padre fa sapere alla figlia di essersi innamorato e di essere intenzionato a risposarsi in questa si scatenano molte paure e preoccupazioni relative a quella che sarà la sua futura matrigna. Avendo in mente l'idea dello stereotipo di matrigna, e inoltre vedendo ogni giorno la signora vicina di casa che picchia la sua figliastra, la piccola Xiao Feng, Wang Jinghui si mostra estremamente preoccupata per i suoi due piccoli fratellini. In una scena, prima ancora che il padre presenti ufficialmente alla famiglia la sua nuova donna, vediamo la ragazza esporre la sua preoccupazione al fidanzato:

景慧：你不知道，爸爸最近跟一个女同事挺好的，说不定会结婚。

孫川：你见过没有？

景慧：没有。

孫川：不知道他脾气怎么样？

景慧：脾气好又怎么样。那位[小凤的后母]刚来的时候脾气也挺好的，自己养了孩子就越来越讨厌小凤。

Jinghui: Tu non lo sai ma di recente mio padre va molto d'accordo con una collega, potrebbe essere che si sposino.

Sun Chuan: L'hai vista?

Jinghui: No

Sun Chuan: Non sai come sia il suo carattere?

Jinghui: E anche se avesse un buon carattere? Quella [la matrigna di Xiao Feng] appena arrivata era molto tranquilla, dopo che ha avuto un bambino suo ha iniziato a odiare sempre di più Xiao Feng.⁵³

La ragazza decide quindi di lasciare il suo ragazzo, Sun Chuan, un vecchio compagno di scuola con cui aveva da poco iniziato una relazione amorosa, e di andare a insegnare in un'isola sperduta per poter provvedere ai due fratellini. Considerata la tragica situazione, Li Qiuhuai, la futura sposa del padre, in realtà un'ottima donna, decide di non volersi più sposare, sapendo che il suo matrimonio con Wang Hongshen causerebbe dolore ai suoi figli. Alla fine le due donne si conosceranno e diventeranno buone amiche, Wang Jinghui capirà che Li Qiuhuai sarà una buona matrigna per lei e i suoi fratelli. Il film termina quindi con un lieto fine nel ricongiungimento delle due coppie. Carole H.F. Hoyan nella sua analisi ha sottolineato due

⁵² Ng, "The Screenwriter as Cultural Broker", cit., p. 153.

⁵³ Trad. italiana a cura di chi scrive da *Xiao er'nü* 小儿女 (Una sposa per papà), Wang Tianlin 王天林, 1963.

elementi che rendono *Xiao er'nü* estremamente significativa tra le sceneggiature della scrittrice. In primo luogo dal film emerge la figura centrale della donna: le due protagoniste sono due donne determinate, capaci, indipendenti e pronte al sacrificio, e, comparate alle figure maschili, spiccano. Queste costituiscono un perfetto esempio delle forti figure femminili presenti nelle storie e nelle altre sceneggiature di Zhang Ailing. In secondo luogo in *Xiao er'nü* è facile ritrovare degli echi legati alla vita privata della stessa scrittrice. Da un lato la trama fa emergere delle sensazioni che ricordano l'infanzia dell'autrice: quando questa era piccola, infatti, i suoi genitori si separarono, lei e il fratello furono pervasi dal timore che il padre si risposasse e di come potesse essere la loro matrigna. Dall'altro lato il film può essere collegato alla situazione familiare di Zhang Ailing al momento della stesura della sceneggiatura e al suo rapporto con la figlia del marito Ferdinand Reyher, Faith, con la quale sembra non andasse molto d'accordo. Le due avevano quasi la stessa età, Zhang Ailing non aveva mai avuto figli e non sembrava essere stata preparata psicologicamente a svolgere il ruolo di matrigna. Nella raffigurazione del personaggio di Li Qiuhuai, può essere che la scrittrice avesse voluto esprimere la sua speranza che i rapporti con la figliastra potessero andare meglio.⁵⁴ Attraverso la soggettività Zhang Ailing è riuscita comunque a esprimere il suo interesse generale per quella che era la condizione e lo stato della donna dell'epoca moderna.

L'ultima sceneggiatura scritta da Zhang Ailing che fu effettivamente trasposta in film è *Yi qu nan wang* (1964), anche unico esempio di melodramma tra le sue produzioni. È l'unico film della scrittrice a cui è stato ufficialmente affiancato un titolo inglese nel programma di sala cinese: *Please Remember Me*. Questo è un adattamento, da una prospettiva cinese, del film *Il ponte di Waterloo* del 1940, interpretato da Vivian Leigh e Robert Taylor. La scrittrice decise di utilizzare la canzone *Auld Lang Syne (Should Old Acquaintance be Forgot)*, colonna sonora della pellicola americana, anche per accompagnare le dodici scene che compongono *Yi qu nan wang*, per creare la giusta atmosfera e sottolineare la tematica del film. La vicenda narra della storia d'amore difficile e colma di ostacoli insormontabili tra il protagonista Wu Dejian e una cantante: l'uomo dalla prima volta che sente cantare la ragazza se ne innamora perdutamente, ma nulla si pone a favore della loro storia. In seguito a un lungo periodo pieno di sofferenze e complicazioni i due riusciranno a coronare il loro amore e, finalmente, stare insieme per sempre.⁵⁵

In aggiunta alle otto sceneggiature che furono trasposte per il cinema dalla compagnia di produzione cinematografica MP&GI, Zhang Ailing ne scrisse altre due di cui, però, non

⁵⁴ Hoyan, *op. cit.*, pp. 266-268.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 270-271.

vennero mai girati i film. La scrittrice nel novembre del 1961 andò a Hong Kong per adattare il celebre romanzo d'epoca Qing *Hong lou meng* 红楼梦 (Il sogno della camera rossa) in un film commissionato sempre dalla MP&GI. Questo era un progetto diverso dalle sceneggiature prodotte fino a quel momento dalla scrittrice, prevalentemente commedie romantiche. Zhang Ailing si trovava ora davanti alla sfida di adattare per lo schermo un classico della letteratura cinese, opera tra le preferite dell'autrice stessa e che era sempre stata una fonte essenziale per la sua ispirazione letteraria. Dopo tre mesi di duro lavoro l'opera, tuttavia, non fu trasposta in film. Nelle lettere che Zhang Ailing scrisse al marito Ferdinand Reyher, che era in America, è possibile trovare due possibili ragioni per la mancata realizzazione della pellicola: per prima cosa dalle parole della scrittrice traspare l'idea che i dirigenti della MP&GI, che non avevano mai letto il romanzo originale, non avessero apprezzato l'adattamento realizzato da Zhang Ailing; in secondo luogo, lo Studio Shaw (*shao shi pianchang* 邵氏片场), altra casa di produzione cinematografica del tempo, prima avversaria a Hong Kong della MP&GI, produsse nello stesso periodo una versione cinematografica di *Hong lou meng*. Fu così che nel 1962 uscì nelle sale di Hong Kong il film dello Studio Shaw interpretato dalla popolare attrice Betty Le Di e la MP&GI fu costretta ad abbandonare definitivamente il progetto della sceneggiatura di Zhang Ailing.⁵⁶

Infine, l'ultima sceneggiatura che stilò la scrittrice prima di abbandonare definitivamente la carriera cinematografica risale al 1964 per un film intitolato *Hun gui li hen tian* 魂归离恨天 1964 (Spirito torna in cielo nel dolore). La storia si ispira al romanzo inglese di fine ottocento *Cime Tempestose*, di Emily Brontë. La vicenda è ambientata nella Pechino degli anni quaranta, e attraverso l'utilizzo di molti *flashback* viene narrata la storia dello sfortunato amore tra i figli delle famiglie Ye e Gao. Nel testo sono presenti un grande numero di risonanze intertestuali e somiglianze con l'opera della Brontë, tanto che la sceneggiatura si è conquistata l'appellativo di "Cime Tempestose cinese". Il lavoro di Zhang Ailing è quindi una traduzione e una nuova interpretazione di una storia inglese portata nell'ambito della cultura e della lingua cinese. Purtroppo nel 1964 Dato Loke Wan Tho, fondatore della MP&GI morì in un incidente aereo, la compagnia venne chiusa e di *Hun gui li hen tian* non venne mai girato alcun film.⁵⁷

Da questa analisi risulta evidente il contributo che Zhang Ailing ha avuto nella produzione cinematografica cinese in chiave femminile degli anni cinquanta e sessanta, e

⁵⁶ WANG Xiaojue, "Eileen Chang, *Dream of the Red Chamber*, and the Cold War", in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 114-119.

⁵⁷ QI Shouhua, "No Simple Love: The Literary Fortunes of the Brontë Sisters in Post-Mao, Market-Driven China", in Shouhua Qi and Jacqueline Padgett (eds.), *The Brontë Sisters in Other Wor(l)ds*, New York, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 36-38.

ancora di più si capisce che il cinema è stato un elemento estremamente importante per la scrittrice, la realizzazione di sceneggiature non solo le permise di arricchire una passione che già coltivava dalla giovane età, ma anche di potersi esprimere in un modo nuovo mantenendo la propria personalità e il proprio stile. Se il cinema ha avuto un ruolo così significativo per Zhang Ailing, la scrittrice e le sue storie sono diventate degli elementi altrettanto importanti per il cinema, a partire dagli anni ottanta, infatti, alcuni importanti registi hanno deciso di adattare delle sue opere al grande schermo, portando così, ancora una volta, Zhang Ailing all'interno di quel mondo che tanto amava.

3. Il cinema e Zhang Ailing: adattamenti cinematografici

La passione di Zhang Ailing per il cinema e la conseguente influenza che questo ha avuto sulla sua scrittura hanno portato le opere della scrittrice a essere perfettamente consone alla trasposizione cinematografica. Alcuni grandi registi del panorama asiatico, ma non solo, hanno scelto dei suoi racconti per realizzare dei film che hanno richiamato l'attenzione della critica e hanno ottenuto grande successo tra il pubblico.

I contenuti delle storie di Zhang Ailing si conformano bene con il gusto del pubblico, le tematiche sono legate alla vita dei cittadini, in particolare sono affrontate da un punto di vista femminile, attirano i lettori per la semplicità e il realismo con cui sono esposte, e anche per questo motivo le trame sono versatili all'adattamento sul grande schermo. Inoltre, lo stile adottato da Zhang Ailing, ricco di descrizioni e immagini, ricorda il montaggio cinematografico e costituisce un altro elemento che ha favorito la trasposizione delle sue opere. Visto il rispetto e la notorietà di cui Zhang Ailing gode tra gli studiosi, i registi hanno dovuto prestare molta attenzione nel reinterpretare le sue storie per il cinema, cercando il più possibile di restare fedeli all'originale e far emergere dai film quel "gusto alla Zhang" (张氏味道) che rappresenta l'anima dei suoi racconti e romanzi. Nonostante la perfetta adattabilità dei testi di Zhang Ailing, data dai contenuti e da alcuni aspetti del suo stile, una delle caratteristiche principali dell'espressione letteraria della scrittrice, tuttavia, è l'uso di monologhi interiori e la tendenza a descrivere attentamente la psicologia dei personaggi, aspetti astratti di difficile resa con una macchina da presa. Questi elementi, infatti, costituiscono la maggiore difficoltà che hanno riscontrato i registi nella trasposizione delle opere di Zhang Ailing e anche la più grande differenza che sussiste tra i film e i testi originali.⁵⁸ Le storie di Zhang Ailing sono quindi un'arma a doppio taglio per i registi, se da un lato sono come dei "film su carta" (纸上电影⁵⁹), dall'altro richiedono un'estrema attenzione e prudenza nell'adattamento, "Eileen Chang's works are roses with thorns for filmmakers".⁶⁰

Zhang Ailing ha avuto significativa influenza sulla Hong Kong New Wave e Second Wave, movimenti cinematografici che si svilupparono a Hong Kong rispettivamente tra la fine degli anni settanta e metà degli anni ottanta e tra gli anni novanta e duemila. All'interno di queste correnti Ann Hui (Hong Kong New Wave) e Stanley Kwan (Hong Kong Second Wave),

⁵⁸ ZHANG Yongmei 张永梅, "Zhang Ailing xiaoshuo de dianying gaibian" 张爱玲小说的电影改编 (Adattamenti cinematografici alle opere di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 14, 2015, pp. 94-95.

⁵⁹ *Ivi*, p. 94.

⁶⁰ LIU Wei, "Rose is a rose is a rose is a rose", in *China Daily*, 2011, http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2011-09/30/content_13823219.htm, 26-01-2018.

tra gli esponenti principali, sono stati gli interpreti più fedeli e sensibili della scrittura di Zhang Ailing per il cinema.⁶¹ Ann Hui è stata la prima a proporre per il cinema un adattamento di un'opera di Zhang Ailing: nel 1984 è uscito *Qing cheng zhi lian* 倾城之恋 (Amore in una città decaduta), trasposizione dell'omonimo racconto della scrittrice, tra i suoi più celebri. Successivamente, nel 1997, la regista ha anche presentato per il panorama cinematografico di Hong Kong il film *Ban sheng yuan-Eighteen springs* 半生缘 (Relazione di metà di una vita), dal romanzo che Zhang Ailing scrisse alla fine degli anni quaranta. Nel 1994 è uscito nelle sale *Hong meigui bai meigui* 红玫瑰白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca), sotto la direzione di Stanley Kwan, tratto da un altro tra i più famosi e apprezzati racconti della scrittrice. Non è solo tra i registi di Hong Kong che le opere di Zhang Ailing hanno avuto grande successo, nel 1988 il regista di Taiwan Dan Hanzhang 但汉章, meglio conosciuto come Fred Tan, ha realizzato il film *Yuan nü* 怨女 (La donna inasprita), basato sull'omonima opera della scrittrice, che ha riscosso un enorme successo alla sua uscita nelle sale. Infine, nel 2007 uscì *Se, jie* 色、戒 (Lussuria) del famoso regista Ang Lee, adattamento dal racconto breve dallo stesso titolo pubblicato alla fine degli anni settanta, e probabilmente film che ha reso noto il nome della scrittrice anche tra il pubblico occidentale.

In questa sezione verranno presi in considerazione e analizzati tre degli adattamenti cinematografici: *Qing cheng zhi lian* (Ann Hui, 1984), *Hong meigui bai meigui* (Stanley Kwan, 1994) e *Se, jie* (Ang Lee, 2007). Attraverso la comparazione dei racconti con i rispettivi adattamenti verranno evidenziate similitudini e differenze, mettendo ancora una volta in risalto il rapporto tra la letteratura di Zhang Ailing e l'arte cinematografica.

3.1 *Qing cheng zhi lian* 倾城之恋

“the more turbulent our era becomes, the more outstanding one's personality appears”⁶²

Così dichiara Zhang Ailing in un suo saggio degli anni quaranta e questa affermazione esemplifica al meglio ciò che traspare da *Qing cheng zhi lian* 倾城之恋 (Amore in una città decaduta), racconto che affronta il tema dell'amore, della guerra, della ricerca della propria

⁶¹ Hsiu-Chuang DEPPMAN, “Eileen Chang and Stanley Kwan: Politics and Love in *Red Rose (and) White Rose*”, cap. 4 in Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the screen: the cultural politics of adaptation in modern Chinese fiction and film*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, p. 61.

⁶² Cit. in Nicole HUANG, “Eileen Chang and Alternative Wartime Narrative”, in Joshua S. Mostow (ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 461.

identità nella turbolenta atmosfera che ha caratterizzato la Cina degli anni trenta. Il racconto è stato pubblicato originariamente a Shanghai nel settembre del 1943 all'interno della rivista *Zazhi yuekan* 杂志月刊, ed è poi stato inserito all'interno di *Chuanqi* 传奇 (1944), opera in cui la scrittrice ha raccolto molti dei suoi più celebri racconti brevi del tempo.

L'origine del testo, come afferma la stessa scrittrice nel suo saggio del 1984 “Huigu «Qing cheng zhi lian»” 回顾《倾城之恋》(Ripensando ad ‘Amore in una città decaduta’), può essere fatta risalire alla storia di una coppia di amici della madre della scrittrice, i quali, apparentemente, sono stati i personaggi di ispirazione che hanno spinto Zhang Ailing a scrivere il racconto. Nel saggio sostiene:

港大放暑假，我常到浅水湾饭店去看我母亲，她在上海跟几个牌友结伴同来香港小住，此后分头去新加坡、河内，有两个留在香港，就此同居了。香港陷落后，我每隔十天半月远道步行去看他们，打听有没有船到上海。[...]写《倾城之恋》的动机——至少大致是他们的故事——我想是因为他们是熟人之间受港战影响最大的。

Durante le vacanze estive a Hong Kong, spesso andavo a trovare mia madre al Repulse Bay Hotel, lei era venuta a Hong Kong per un breve soggiorno con alcuni suoi compagni di *majiang* di Shanghai. In seguito questi se ne andarono a Singapore e ad Hanoi, e solo due restarono ad Hong Kong a vivere insieme. Dopo la caduta di Hong Kong, ogni dieci o quindici giorni andavo a piedi a trovarli per sentire se ci fossero barche dirette a Shanghai. [...] La motivazione dello scrivere *Qing cheng zhi lian*, almeno per quanto riguarda la loro storia, penso stesse nel fatto che loro due, tra i miei conoscenti, erano quelli che avevano subito maggiormente l'impatto della guerra.⁶³

Qing cheng zhi lian è una delle opere più famose e rappresentative di Zhang Ailing, ed è grazie al suo successo che il racconto ha fornito il punto di partenza per vari adattamenti che vanno dal teatro al cinema. La stessa scrittrice, inoltre, un anno dopo la sua pubblicazione lo riscrisse in forma di sceneggiatura per il teatro, operazione che dimostra il suo successo nella Shanghai dell'epoca. Nel 1984 la regista portavoce della Hong Kong New Wave, Ann Hui 许鞍华, ne propose una trasposizione per il grande schermo. Tre anni dopo nel 1987, nel 2002 e nel 2005 il racconto venne adattato a opera teatrale, con l'aggiunta di parti cantate e ballate, per il più celebre teatro di Hong Kong, l'Hong Kong Repertory Theatre 香港話劇院 e nel 2006 la *performance* fu portata in scena nei teatri di Shanghai, Pechino, Toronto e New York. Nel 2009, infine, venne anche realizzata una serie televisiva di trentaquattro episodi che fu trasmessa nelle

⁶³ Traduzione italiana dal cinese a cura di chi scrive da ZHANG Ailing 张爱玲, “Huigu «Qing cheng zhi lian»” 回顾《倾城之恋》(Ripensando ad ‘Amore in una città decaduta’), in *Zhang Ailing quanji. Shi ba* 张爱玲全集.十八, Hong Kong, Huangguan wenxue chubanshe, 2005, p. 16.

televisioni di Cina, Hong Kong e Taiwan.⁶⁴ Tutte le trasposizioni di *Qing cheng zhi lian*, che siano esse per il teatro, per il cinema o per la televisione, mantengono un legame molto forte con il racconto, in tutte le versioni si ritrovano degli “echi” del testo originale e degli elementi di carattere intertestuale. Jessica Tsui Yan Li, a proposito della relazione tra l’opera originale e i suoi adattamenti, afferma:

Adaptations of *LFC* [Love in a Fallen City] may preserve the plot and characters of the earlier text, but they are not mere duplications of the previous version. [...] While Chang’s *LFC* gives meaning to and exposes the significance of its adaptations, these adaptations derive meaning from and add value to her text.⁶⁵

In questo capitolo vorrei prendere in considerazione il film del 1984 *Qing cheng zhi lian* 倾城之恋, adattamento dall’omonimo racconto, a cura della regista Ann Hui. Le due versioni differiscono in poco e la trama del film è pressoché invariata rispetto all’originale. La vicenda è incentrata sulla protagonista, Bai Liusu 白流苏, giovane ragazza divorziata che, dopo essersi separata dal marito, torna a vivere nella casa della sua famiglia, dove è disprezzata e incompresa. Perse ormai le speranze di potersi creare una nuova vita caratterizzata dalla stabilità economica e dal matrimonio, la giovane viene però presa sotto l’ala protettiva della signora Xu, un’amica di famiglia, che vuole aiutare le giovani della famiglia Bai ad accasarsi. Grazie all’ausilio di questa, Bai Liusu incontra Fan Liuyuan 范柳原, ricco cinese d’oltremare da poco tornato in patria. Inizialmente tra i due non scatta alcuna attrazione, anzi, la ragazza crede di non piacere all’uomo. Tuttavia, pochi giorni dopo, Liusu viene convinta dalla signora Xu a seguirla a Hong Kong, dove, a quanto pare, le ragazze di Shanghai sono molto gradite e apprezzate. A Hong Kong la ragazza incontra nuovamente Fan Liuyuan, i due iniziano a frequentarsi regolarmente e avviano una specie di schermaglia, poiché lui apparentemente, presentandosi come una sorta di donnaiolo, non è intenzionato a sposarla. In seguito a una serie di vicende i due si ritrovano nella Hong Kong bombardata dalla guerra e l’uomo, infine, accetta di sposarla e questo amore viene coronato:

他不过是一个自私的男子，她不过是一个自私的女人。在这兵荒马乱的时代，个人主义者是无处容身的，可是总有地方容得下一对平凡的夫妻。⁶⁶

⁶⁴ Jessica Tsui Yan LI, “From Page to Stage: Cultural ‘In-betweenness’ in (*New*) *Love in a Fallen City*”, in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, p. 33.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 34-35.

⁶⁶ ZHANG Ailing 张爱玲, “Qing cheng zhi lian” 倾城之恋 (Amore in una città decaduta), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009, p. 199. (Dalla prossima occorrenza verrà riportato il numero di pagina tra parentesi).

Lui però rimaneva un uomo che pensava solo a sé, e anche lei. In quest'epoca di guerra e di caos non c'era posto per le persone sole, ma una normale coppia di sposi poteva certo trovarsi molto meglio.⁶⁷

Nella storia c'è di fatto un lieto fine, ma in realtà, leggendo attentamente, non si può dire che si tratti di un racconto romantico. La stessa scrittrice, attraverso il personaggio di Bai Liusu insinua che anche questo amore sia stato frutto di uno scambio, e, addirittura, sia servita la guerra per permettere alla ragazza di raggiungere il proprio obiettivo. Il tema dell'amore romantico pertanto, giunti al finale, risulta in qualche modo incrinato.

Qing cheng zhi lian è stato letto dalla critica come una delle “tales of two cities”, storie su due città, di Zhang Ailing. Questo è, infatti, il quarto racconto che la scrittrice di Shanghai scrive su Hong Kong. La relazione tra queste due città è molto importante nelle storie dell'autrice, e questa importanza deriva dal significato che le due città hanno avuto nella vita della scrittrice stessa. Zhang Ailing nel 1939 andò a studiare presso la Hong Kong University e tornò a Shanghai nel 1942, in seguito all'invasione giapponese della località nel 1941.⁶⁸ Attraverso i suoi racconti, secondo Leo Ou-fan Lee, la scrittrice mette in luce i suoi ricordi e le sue sensazioni ancora vivide di una città colpita dalla guerra, “decaduta”, e decide di dedicare questa sua visione di Hong Kong alla sua amata Shanghai, infatti

in both her life and art Hong Kong was a complement to Shanghai, standing as its ‘other’ in her fictional representation. [...] The more she exoticizes Hong Kong, the more Hong Kong, like a mirror, reflects back upon her own city of Shanghai.⁶⁹

La scrittrice stessa nel suo saggio “Daodi shi shanghairen” 到底是上海人 (Dopotutto sono di Shanghai), in riferimento ad alcune delle sue storie raccolte in *Chuanqi*, tra cui *Qing cheng zhi lian*, afferma:

我为上海人写了一本香港传奇 [...] 写它的时候，无时无刻不在想着上海人，因为我是试着用上海人的眼光来看香港的，只有上海人才能看懂我的文不达意的地方。

Ho scritto per gli abitanti di Shanghai una raccolta di storie su Hong Kong [...] e, mentre le scrivevo, in ogni momento ho pensato a loro, perché volevo provare a osservare Hong Kong con gli occhi di una di Shanghai. Solamente le persone di Shanghai possono davvero capire che cosa

⁶⁷ ZHANG Ailing 张爱玲, *L'amore arreso*, a cura di A. Lavagnino, M. Gottardo e M. Morzenti, Milano, BUR, 2009, p. 113. (Dalla prossima occorrenza verrà riportato il numero di pagina tra parentesi).

⁶⁸ Karen KINGSBURY, “Chang, Eileen”, in Lily Xiao Hong Lee (ed.), *Biographical Dictionary of Chinese Women: v. 2: Twentieth Century 1912-2000*, Routledge, 2016, p. 42.

⁶⁹ Leo Ou-Fan LEE, “Eileen Chang: Romances in a Fallen City”, cap. 8 in Leo Ou-Fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 303.

intendevo nelle parti meno chiare dei miei racconti.⁷⁰

È interessante la considerazione fatta dalla regista Ann Hui in un'intervista, in cui, esplicitando il motivo che l'ha spinta a trasporre per il cinema il racconto di Zhang Ailing, afferma: "I was so surprised. How could an author write about Hong Kong in just the same way as I feel about it?".⁷¹ Con questa frase viene esplicitata, a mio parere, la forte correlazione tra le due artiste e l'importante rapporto tra le due versioni. L'adattamento cinematografico di Ann Hui, pur apportando dei minimi cambiamenti al racconto originale, si pone tuttavia con una prospettiva diversa, questo è infatti realizzato da una regista di Hong Kong e indirizzato a un pubblico di Hong Kong. Questa grande differenza, che porta a considerare racconto e film su due piani completamente diversi, sebbene, come affermato, a livello di intreccio i due differiscano minimamente, è esplicitata anche dal finale delle due versioni. Il libro termina con la coppia che torna a Shanghai, luogo d'origine, nonché luogo da dove Zhang Ailing racconta la storia; nel film invece i due amanti restano a Hong Kong, non viene espressa da parte loro la minima intenzione di far ritorno a Shanghai; anche la regista, tra l'altro, ha prodotto il lungometraggio a Hong Kong.⁷² Ritengo che questo sia un aspetto che aiuta a comprendere in maniera più profonda e interessante non solo la correlazione tra le due città, Shanghai e Hong Kong, all'interno della storia, ma anche il significato che queste assumono rispettivamente per Zhang Ailing e Ann Hui.

Ann Hui è uno dei maggiori esponenti della Hong Kong New Wave, termine con cui viene indicata la nuova generazione di registi che apparve nel panorama cinematografico di Hong Kong tra la fine degli anni settanta e la metà degli anni ottanta, caratterizzata dall'utilizzo di uno stile innovativo e di tecniche sperimentali, anche di ispirazione occidentale, che rivoluzionarono il modo di fare cinema nella Hong Kong dell'epoca. Ann Hui, in quanto portavoce di questa nuova tendenza, attraverso le sue produzioni cinematografiche "riuscì a riformulare e ammodernare l'estetica e l'etica del cinema di Hong Kong, in una spinta che non era di aperta rottura ma di forte rielaborazione critica".⁷³ Tra le innovazioni apportate dal cinema di Ann Hui, le più rilevanti, che hanno contribuito in particolare allo sviluppo nella

⁷⁰ Trad. italiana dal cinese a cura di chi scrive da cit. in LUO Yan-lan 罗燕兰, "Duizhao yu xunzhao: «qing cheng zhi lian» xiaoshuo yu dianying" 对照与寻找: 《倾城之恋》小说与电影 (Comparison and Seeking: The Novel and the Movie *Love in a Fallen City*), in *Journal of Yibin University*, 13, 5, 2013, p. 40.

⁷¹ CHEUK Pak Tong, "Ann Hui", Cap. 4 in Pak Tong Cheuk, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Bristol, UK, Intellect Books Ltd, 2008, p. 64.

⁷² Ka-Fai YAU, "Looking Back at Ann Hui's Cinema of the Political", in *Modern Chinese Literature and Culture*, 19, 2, 2007, pp. 140-141.

⁷³ Stefano LOCATI, "Le molte canzoni dell'esilio: il cinema in transito di Ann Hui", in *Catalogo Asian Film Festival 5*, 2007, p. 8.

creazione di effetti speciali e di un immaginario spettacolare, sono la cospicua presenza di *flashback*, la predilezione dell'utilizzo di strutture narrative frammentate e l'ampio uso di una voce narrante fuoricampo (*voice-over*).⁷⁴ Quest'ultima tecnica può essere considerata come il marchio distintivo della produzione cinematografica di Ann Hui, la regista, infatti, in tutti i suoi film inserisce la voce fuori campo non solo come puro strumento narrativo, ma anche per collegare in modo più veloce e immediato le varie scene e inquadrature, e soprattutto per dare espressione ai sentimenti e ai pensieri dei personaggi; così facendo, viene arricchita la funzione narrativa del film. Spesso Ann Hui ricorre allo stratagemma della lettura di una lettera per esprimere ciò. Questo è anche il caso che appare in una scena di *Qing cheng zhi lian*: Bai Liusu scrive una lettera a Fan Liuyuan, tornato in Inghilterra per un periodo, gli spettatori sentono fuori campo la voce della ragazza che legge il contenuto della lettera e nel frattempo vedono lei che, da sola, di notte, sale su un riscìo, torna a casa ed esausta se ne va a letto.⁷⁵

Nel film *Qing cheng zhi lian* emergono una serie di problematiche dovute soprattutto alla eccessiva fedeltà dell'adattamento verso l'opera originale, che hanno portato gli studiosi a muovere alcune critiche nei suoi confronti e sono probabilmente anche la causa dello scarso successo ottenuto dal film al botteghino. In alcuni punti all'interno della trasposizione cinematografica, per esempio, vengono riportati dei passi e dei dialoghi utilizzando le stesse identiche parole presenti nel testo della scrittrice; queste, se da un lato all'interno del racconto rendevano i dialoghi unici e interessanti, dall'altro all'interno del film rendono il linguaggio cinematografico troppo pesante e letterario. Inoltre, Pak Tong Cheuk ha messo in evidenza il fatto che nel film non si mostri direttamente il primo incontro tra Bai Liusu e Fan Liuyuan, ma sia stata seguita la linea del racconto di Zhang Ailing, la quale aveva narrato l'evento attraverso le chiacchiere di personaggi secondari. Questa scelta, secondo il parere dello studioso, ha fatto perdere valore al film, in cui attraverso le immagini si sarebbe potuta rendere questa scena, estremamente significativa, in modo molto più vivido ed esplicito.⁷⁶ Fang Bo 方波 mettendo in risalto le carenze delle trasposizioni cinematografiche dei romanzi di Zhang Ailing, fa particolare riferimento a *Qing cheng zhi lian*, e individua alcuni aspetti in cui si manifestano questi difetti (不足). Per prima cosa afferma che negli adattamenti i personaggi non sempre vengono rappresentati in modo abbastanza chiaro, vivido e definito. Per esempio, nel film di Ann Hui, questo è il caso del personaggio di Saheyini, ragazza indiana con cui Fan Liuyuan

⁷⁴ Patricia B. ERENS., "The Film Work of Ann Hui", in Poshek Fu and David Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong-History, Arts, Identity*, Cambridge UP, 2000, p. 180.

⁷⁵ Cheuk, *op. cit.*, p. 55, p. 76.

⁷⁶ Ivi, p. 64.

talvolta suole passare del tempo a Hong Kong, le cui caratteristiche sono molto meno esplicite e d'impatto che nell'opera originale. In particolare non viene dato al personaggio quel forte carattere orientaleggiante che nel racconto è l'elemento più rappresentativo della donna e che aiuta a enfatizzarne il fascino. In secondo luogo, Fang Bo ritiene che le trasposizioni cinematografiche non diano abbastanza spazio alla descrizione della psicologia dei personaggi, che attraverso le parole di Zhang Ailing viene invece indagata nel dettaglio. Per esempio, riferendosi a una scena di *Qing cheng zhi lian* in cui vediamo Bai Liusu seduta in mezzo al paesaggio a fissare il vuoto, agli spettatori viene da porsi domande quali: cosa starà mai pensando? Perché se ne sta lì immobile? Starà solo guardando il paesaggio? Domande a cui le sole immagini non possono dare risposta, ma a cui Zhang Ailing attraverso il suo stile descrittivo e intenso dà esaustiva spiegazione.⁷⁷

I do not like heroics. I like tragedy and, even better, desolation... So my fiction... is populated with equivocal characters. They are not heroes, but they are of the majority who actually bear the weight of the times. As equivocal as they may be, they are also in earnest about their lives. They lack tragedy; all they have is desolation. Tragedy is a kind of closure, while desolation is a form of revelation.⁷⁸

Così afferma Zhang Ailing nel suo saggio “Ziji de wenzhang” 自己的文章 (I propri scritti) parlando dei personaggi che popolano le sue storie, e queste caratteristiche costituiscono anche il perno su cui ruotano i protagonisti di *Qing cheng zhi lian*. Bai Liusu si presenta come un personaggio ambivalente, è una donna “torn between two incompatible worlds”⁷⁹, è una figura rara per le storie di Zhang Ailing: ha preso l'iniziativa divorziando da un marito che la maltrattava, allontanandosi quindi dallo stereotipo tradizionale di donna succube del marito tipico della tradizione feudale, ma allo stesso tempo incarna per Fan Liuyuan il più vivido esempio di vera donna cinese (真正的中国女人).

柳原道：“你好也罢，坏也罢，我不要你改变。难得碰见像你这样的——一个真正的中国女人。”流苏微微叹了一口气道：“我不过是一个过了时的人罢了。”柳原道：“真正的中国女人是世界上最美的，永远不会过了时。”流苏笑道：“像你这样的一个新派人——”柳原道：“你说新派，大约就是指的洋派。我的确不能算一个真正的中国人，直到最近几年才渐渐的中国化起来。可是你知道，中国化的外国人，顽固起来，比任何老秀才都要顽固。” (p. 177)

⁷⁷ FANG Bo 方波, “Zhang Ailing xiaoshuo dianying gaibian de buzu” 张爱玲小说电影改编的不足 (Imperfezioni degli adattamenti cinematografici ai romanzi di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 13, 2014, pp. 56-57.

⁷⁸ Cit. in Belinda KONG, “Shanghai Biopolitans: Wartime Colonial Cosmopolis in Eileen Chang’s ‘Love in a Fallen City’ and J.G. Ballard’s ‘Empire of the Sun’”, in *Journal of Narrative Theory*, 39, 3, Autunno 2009, pp. 299-300.

⁷⁹ WANG Xiaoping, “Eileen Chang’s Cross-Cultural Writing and Rewriting in *Love in a Fallen City* (《倾城之恋》)”, in *Comparative Literature Studies*, 49, 4, 2012, p. 567.

«Brava o cattiva che tu sia, io non ti voglio cambiare affatto. Non è facile incontrare una autentica donna cinese, come te.»

Liusu fece un lieve sospiro: «Ma io sono solo una donna ormai passata di moda, tutto qui!».

«Le autentiche donne cinesi sono le più belle del mondo, non potranno mai passare di moda!»

E Liusu: «Ma come, un uomo moderno come te...».

E Liuyuan: «Tu dici “moderno”, ma forse intendi semplicemente “occidentale”. Io certamente non potrei mai esser considerato come un autentico cinese, anche se solo in questi ultimi anni ho cominciato a poco a poco a diventare di nuovo cinese. Ma tu lo sai che uno straniero che diventa cinese, si fa sempre più tradizionalista, ostinato, è peggio di un qualunque vecchio mandarino del passato». (pp. 61-62)

Questo è il passo del racconto più significativo a questo proposito. Viene esplicitato come la ragazza, con il suo fare puro e sincero, con il suo aspetto delicato, con i suoi abiti che si allontanano dalle mode del tempo e richiamano uno stile più tradizionale, nell’immaginario di Fan Liuyuan rappresenti l’autenticità cinese. L’uomo associa “l’essere cinese” con la sincerità e la purezza, l’opposto di ciò che caratterizza la Cina della sua epoca, dominata dalla corruzione e dall’ossessione per il denaro, e nel definirsi “fuori moda” di Bai Liusu lui vede invece ciò che non deve essere cambiato.⁸⁰ Nel film il dialogo tra i due protagonisti è riportato quasi alla lettera, riprendendo anche l’ambientazione descritta nel racconto. Vediamo i due che danzano lentamente nella sala da ballo dell’Hong Kong Hotel e, volteggiando tra gli ospiti, chiacchierano guardandosi negli occhi, tra sorrisi e intense occhiate. Ritengo che la scelta della scrittrice, e conseguentemente della regista, di inserire questo specifico dialogo mentre i due protagonisti danzano sia davvero interessante e rappresenti quasi una provocazione, e aggiunga una punta di ironia nel presentare il personaggio di Bai Liusu. Se nel dialogo viene esaltata la purezza dell’essere un’autentica cinese della protagonista, il fatto che lei sappia ballare alla maniera occidentale, caratteristica, inoltre, che contribuisce a fomentare l’attrazione di Fan Liuyuan nei suoi confronti, è uno degli elementi che implica la perdita di questa purezza.⁸¹ La scena del primo incontro tra i due è proprio caratterizzata dalla danza, abilità che viene vista dalla tradizionale famiglia di Bai Liusu come un segno di sfacciataggine da parte della ragazza:

金蝉道：“那范柳原是怎样的一个人？”三奶奶道：“我哪儿知道？统共没听见他说过三句话。”又寻思了一会，道：“跳舞跳得不错罢！”金枝咦了一声道：“他跟谁跳来着？”四奶奶抢先答道：“还有谁，还不是你那六姑！我们诗礼人家，不准学跳舞的，就只她结婚之后跟她那不成材的姑爷学会了这一手！好不害臊，人家问你，说不会跳不就结了？不会也不是丢脸的事。” (pp. 170-171)

⁸⁰ LIN Zou, “The Commercialization of Emotions in Zhang Ailing’s Fiction”, in *The Journal of Asian Studies*, 70, 1, 2011, p. 42.

⁸¹ QIAO Meng, Noritah OMAR, “Pure Ethnicity in Hybridization: A Returnee’s Quest for Chineseness in ‘Love in a Fallen City’”, in *Ariel: a review of international English literature*, 45, 1-2, 2014, p. 71.

Ma Jinzhan continuò a insistere: «Ma com'è questo signor Fan Liuyuan?». Fu ancora la terza signora a rispondere: «Ma io che ne so? Gli avremo a malapena sentito dire tre parole!» Ci pensò su un attimo, poi aggiunse: «A ballare però non è affatto male!». Jinzhi ebbe un sussulto: «Ma con chi ha ballato?». A questo punto la Quarta sbottò: «Ma con chi altra mai? Ma con la vostra Sesta zia, diamine! Noi siamo tutta gente come si deve, che ha studiato i Classici, e non ci hanno certo insegnato a ballare, mentre lei, dopo che si è sposata con quel marito buono a nulla, ecco che cosa ha imparato! Che spudorata! Se qualcuno vi chiede se sapete ballare, non basta dire di no? Non saper ballare non è mica una vergogna. [...]» (pp. 44-45)

Un'altra caratteristica che dimostra la perdita della purezza cinese di Bai Liusu è resa evidente dal fatto che sia una donna divorziata, secondo la tradizione cinese una donna dovrebbe sposarsi una sola volta e restare fedele al marito qualunque cosa accada. Lei, invece, resiste alle tradizionali oppressioni della società patriarcale e non potendo più sopportare gli abusi del marito decide di divorziare, Bai Liusu “represents the resilience and resourcefulness of a woman who refuses to succumb to such a fate”.⁸² Nonostante queste caratteristiche la ragazza viene comunque considerata da Fan Liuyuan come il simbolo dell'autenticità cinese da lui tanto ricercata. Pur essendoci questa ambivalenza nel carattere del personaggio, Bai Liusu può ancora essere considerata la vera donna cinese? In un passo Zhang scrive:

外面的胡琴继续拉下去，可是胡琴诉说的是一些辽远的忠孝节义的故事，不与她相关了。
(p. 167)

Fuori lo *huqin* riprese a suonare, ma le storie che raccontava erano storie lontane, di fedeltà e di pietà filiale, di castità e di giustizia: niente a che vedere con lei. (p. 36)

Amy Dooling nella sua analisi evidenzia come Zhang Ailing, nel rendere il personaggio di Bai Liusu abbia parodiato il concetto tradizionale di *femme fatale*, al fine di dare vita a una rappresentazione moderna del desiderio femminile e portando il lettore a vedere nella protagonista una *femme fatale* dell'epoca moderna.⁸³ Già il titolo *Qing cheng zhi lian* è un richiamo a questa figura tradizionale e ciò viene esplicitato nel passo finale del racconto:

香港的陷落成全了她。但是在这不可理喻的世界里，谁知道什么是因，什么是果？谁知道呢？也许就因为要成全她，一个大都市倾覆了。成千上万的人死去，成千上万的人痛苦着，跟着是惊天动地的大改革……流苏并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之点。她只是笑吟吟的站起身来，将蚊香盘踢到桌子底下去。传奇里的倾国倾城的人大抵如此。
(p. 201)

⁸² Amy D. DOOLING, “Outwitting Patriarchy: Comic Narrative Strategies in The Works of Yang Jiang, Su Qing, and Zhang Ailing”, Cap. 4 in Amy D. Dooling, *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Macmillan US, 2005, p. 166.

⁸³ *Ibidem*.

La caduta di Hong Kong aveva segnato la vittoria di lei. Ma in questo mondo irragionevole, chi mai sapeva distinguere quali erano le cause, quali gli effetti? Chi poteva saperlo? E forse proprio perché lei potesse vincere era dovuta cadere un'intera città? Migliaia e migliaia di persone avevano sofferto: sconvolgimenti che scuotevano il cielo e facevano tremare la terra... Ma Liusu forse non si rese neppure conto che il suo ruolo nel corso della storia poteva avere qualcosa di arcano. Si limitò a sorridere, tirandosi su e con il piede spinse il piatto con l'antizanzare sotto il tavolo.

Ma forse succede proprio così, nei racconti e nelle leggende, alle donne tanto belle da far cadere città e reami. (pp. 117-118)

Nel titolo del racconto, l'espressione *qing cheng* riprende l'idioma cinese *qing cheng qing guo* 倾城倾国, che allude alla visione tradizionale secondo cui alcune dinastie siano cadute a causa di sovrane o concubine. L'espressione trova origine nel *Qian Han shu* 前汉书 (Libro degli Han anteriori) in cui si afferma:

北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，一顾倾人国

Nel nord c'è una bellissima donna, incomparabile a tutte le altre e indipendente. Con uno sguardo può far cadere una città, e con un altro sguardo può far cadere l'intera nazione.⁸⁴

Nel racconto Zhang Ailing con la sua amara ironia fa intendere come la bellissima donna possa essere identificata con Bai Liusu, e la città con Hong Kong. La caduta della città permette ai due amanti di coronare il proprio amore, sposarsi e vivere la loro vita.

Tutti gli scritti di Zhang Ailing sono caratterizzati da grande precisione e profondità nelle descrizioni psicologiche dei personaggi, spesso la scrittrice attraverso l'uso di immagini e ricorrendo a stratagemmi narrativi riesce a rendere il carattere e la personalità dei protagonisti in modo unico e vivido, focalizzandosi su dettagli che rendono la narrazione quasi cinematografica. Ritengo che in *Qing cheng zhi lian* un'immagine in tal senso estremamente significativa sia quella dello "specchio". Attraverso quest'immagine Zhang Ailing riesce a descrivere le sfaccettature di Bai Liusu. È proprio in un episodio in cui la protagonista guarda la sua immagine riflessa che il lettore apprende le caratteristiche fisiche della ragazza e ne emerge il carattere forte e determinato: la donna è decisa a raggiungere il proprio obiettivo ricorrendo anche al suo aspetto fisico. Attraverso le parole di Zhang Ailing la ragazza viene così descritta:

她那一类的娇小的身躯是最不显老的一种，永远是纤瘦的腰，孩子似的萌芽的乳。她的脸，从前是白得像磁，现在由磁变为玉——半透明的轻青的玉。上颌起初是圆的，近年

⁸⁴ Trad. italiana a cura di chi scrive da cit. in Li, *op. cit.*, pp. 45-46.

来渐渐的尖了，越显得那小小的脸，小得可爱。脸庞原是相当的窄，可是眉心很宽。一双娇滴滴，滴滴娇的清水眼。(p.167)

Ma sì, non era ancora così vecchia. Le figure minute come la sua erano quelle che invecchiavano di meno, aveva sempre la vita sottile, i seni in boccio come quelli di una bimba. Il viso, un tempo bianco come porcellana, era oggi diventato di giada, una giada traslucida di un tenero luore quasi verde. Le guance, un tempo tondeggianti si erano in questi anni affinate mettendo ancor più in risalto il volto minuto di adorabile finezza. Un viso leggermente allungato, ma dove l'arco delle sopracciglia aveva ampio spazio. Un paio di occhi incantevoli, di pura, scintillante acqua cristallina. (p. 35)

L'atto di guardarsi allo specchio di Bai Liusu, nella descrizione fornita dalla scrittrice, porta i lettori a seguire la scena quasi come fosse ripresa da una telecamera a tal punto che, quando nella storia si dice che in sottofondo si sente la musica dello *huqin* suonata dal fratello della protagonista, la narrazione ci immette in un momento quasi fantastico, sembra di essere all'interno di un film:

她对镜子这一表演，那胡琴听上去便不是胡琴，而是笙箫琴瑟奏着幽沉的庙堂舞曲。她向左走了几步，又向右走了几步，她走一步路都仿佛是合著失了传的古代音乐的节拍。(p. 167)

E mentre lei danzava davanti allo specchio, il suono non era più soltanto quello dello *huqin*, ma divenne quello di un'orchestra intera, con organo a bocca, flauto, cetra e liuto che accompagnavano una solenne danza di corte. Mosse qualche passo a sinistra, e poi qualche passo a destra, e i movimenti che compiva sembravano come in armonia con il ritmo di una musica antica, tradizionale, ormai perduta. (pp. 35-36)

Nella sua trasposizione cinematografica Ann Hui ha potuto rendere attraverso i suoni e le immagini questa scena, ricca di significato sottinteso. Pur avendo la possibilità di spaziare nell'uso delle tecniche, la regista ha scelto, tuttavia, di rappresentare la scena in maniera semplice, focalizzando l'attenzione esclusivamente sulla figura del personaggio. Nel film vediamo infatti Bai Liusu che giunge davanti allo specchio, osserva la sua immagine riflessa, sfiorandosi prima le guance, poi il petto. L'inquadratura cambia e per qualche secondo, nel buio della sera, si vede lo *huqin* e il suo suono diventa il sottofondo per lo scenario successivo, Bai Liusu si guarda nuovamente allo specchio, ma questa volta con uno sguardo più malizioso, così come era stato descritto da Zhang Ailing, e inizia a muovere dei passi di danza tradizionale, in modo semplice e leggiadro. Se nel racconto la scrittrice attraverso le parole aveva esteso le sensazioni del momento facendo entrare i lettori in un'atmosfera quasi surreale, Ann Hui invece predilige la semplicità delle immagini e dei movimenti.

La scrittrice ha deciso di utilizzare nuovamente l'immagine dello specchio per l'episodio in cui Bai Liusu e Fan Liuyuan si ritrovano a Hong Kong e si baciano per la prima volta,

attraverso questo oggetto Zhang Ailing è riuscita a creare un collegamento tra le due scene, “what happens the night she arrives in Hong Kong is exactly what she expected at the beginning when she practiced her seduction in front of the mirror”.⁸⁵ La scrittrice, nuovamente, attraverso le sue parole e l’uso di metafore e immagini, porta il lettore in una scena quasi surreale e fantastica, ricca di *pathos*:

现在这忽然成了真的，两人都糊涂了。流苏觉得她的溜溜走了个圈子，倒在镜子上，背心紧紧抵着冰冷的镜子。他的嘴始终没有离开过她的嘴。他还把她往镜子上推，他们似乎是跌到镜子里面，另一个昏昏的世界里去了，凉的凉，烫的烫，野火花直烧上身来。
(p. 191)

Ed ecco che ora, all’improvviso, era diventato tutto vero, e loro due ne erano rimasti sopraffatti. Liusu si rendeva conto che stava lentamente scivolando come in un vortice: cadde contro lo specchio, la schiena attaccata alla sua superficie ghiacciata. La bocca di lui non si era mai staccata da quella di lei, e lui continuava a spingerla contro lo specchio, come se volessero entrarci dentro, dentro un altro mondo di ombre, di freddo gelato, di caldo scottante, i fiori *flamboyant* che ardevano sui loro corpi. (pp. 94-95)

Se attraverso l’analisi della protagonista Bai Liusu è stato possibile affermare che questa è un personaggio ambivalente, Fan Liuyuan, allora, rappresenta a sua volta la massima esplicitazione della divisione tra due mondi, della doppiezza e dell’ibridismo. Di Fan Liuyuan nel racconto si dice che è un cinese d’oltremare (*huaqiao* 华侨), cresciuto a Londra e tornato in Cina all’età di ventiquattro anni, “anche se non si poteva certo considerare un modello di bellezza maschile, con quella sua struttura massiccia e i tratti forti, Fan Liuyuan possedeva un certo fascino” (p. 56) (那范柳原虽然够不上称做美男子，粗枝大叶的，也有他的一种风，p. 175). Il personaggio di Fan Liuyuan è stato preso molto in esame dalla critica, sotto vari punti di vista, e ne sono state date varie interpretazioni, spesso enfatizzandone i lati negativi. Per esempio, il critico letterario Fu Lei, poco dopo l’uscita del racconto, ha espresso la convinzione che il protagonista non avesse alcuna intenzione di sposarsi e sistemarsi ma cercasse solo un modo per passare il tempo; allo stesso modo, He Huqing considera Fan Liuyuan come un *dandy* perdigiorno e un dongiovanni alla ricerca di soddisfare un capriccio; considerando la complessità dell’identità culturale di Fan Liuyuan, Qian Yaling si concentra sugli aspetti negativi dell’influenza della cultura inglese sul personaggio. Lan Dizhi, invece, interpreta Fan Liuyuan come il portavoce della cultura occidentale in opposizione a Bai Liusu, rappresentativa della cultura orientale, ritenendo che la rappresentazione che Zhang Ailing fa del personaggio dimostri la sua ammirazione nei confronti dell’occidente. Nella loro analisi, Qiao Meng e

⁸⁵ Cit. in Wang Xiaoping, *op. cit.*, p. 568.

Noritah Omar criticano sotto certi punti le visioni univoche degli studiosi nei confronti del protagonista maschile, sostenendo che essi non abbiano preso in considerazione alcuni aspetti fondamentali, tra cui la situazione dell'uomo prima e dopo il suo ritorno in Cina, il modo in cui si sviluppa in lui il desiderio di trovare un'identità culturale propriamente cinese, i motivi per cui la ricerca di questa autenticità alla fine non porti a buoni risultati; questi aspetti e la figura di Fan Liuyuan vengono invece presi in considerazione dai due critici facendo riferimento al concetto di diaspora.⁸⁶ Fan Liuyuan è quindi un personaggio caratterizzato da una forte ambivalenza, è diviso tra due mondi, come lui stesso afferma: “Io certamente non potrei mai esser considerato come un autentico cinese, anche se solo in questi ultimi anni ho cominciato a poco a poco a diventare di nuovo cinese” (我的确不能算一个真正的中国人，直到最近几年才渐渐的中国化起来). Egli infatti è un uomo alla ricerca della propria identità, e desideroso di acquisire la mancata autenticità cinese. Questo suo desiderio di trovare un luogo da poter chiamare “casa” deriva, probabilmente, dalla sua paura di instabilità, che ha origine dalla sua condizione di immigrato di seconda generazione quando era in Inghilterra. Tornato in Cina, tuttavia, il personaggio è pervaso da un senso di frustrazione causato parzialmente dal fatto che sua madre, sposatasi in modo non ufficiale con suo padre in Inghilterra, non osa affrontare la moglie legittima del consorte in Cina, di conseguenza ciò impedisce a Fan Liuyuan, una volta tornato nella madrepatria, di trovare una vera e autentica identità culturale cinese, facendo sì che un senso di assenza sia costantemente presente in lui. Questo senso di assenza è acuito anche dal fatto che, essendo cresciuto all'estero, lui viene percepito come “altro”, un *outsider* nel mondo in cui si trova, non si sente né un vero cinese né un vero inglese.⁸⁷ L'identità di Fan Liuyuan in realtà è quella di un ibrido, e questo è il motivo per cui lui non riesce a costruirsi una propriamente cinese. Questa caratteristica emerge in particolare in due aspetti della sua personalità, fanno notare Qiao e Omar: in primo luogo la considerazione dell'uomo nei confronti dell'indiana Saheyini richiama lievemente la visione del colonizzatore, egli mostra un'attrazione ma anche una repulsione nei confronti della ragazza; in secondo luogo, l'uomo si riferisce alle persone cinesi e agli eventi che lo circondano con l'espressione “di tutte queste brutte cose, di questa brutta gente” (p. 68) (坏事、坏人), ha difficoltà ad abituarci, infatti non è un caso che decida di stare a Hong Kong.⁸⁸ Durante la storia Fan Liuyuan viene quindi presentato come “a bourgeois individual who searches for authenticity, but finds it nonexistent

⁸⁶ Qiao Meng, Omar, *op.cit.*, p. 60.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 61-63.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 66-67.

in a world dominated by concerns of empirical interests”⁸⁹, egli cerca di trovare questa autenticità in Bai Liusu, che lui identifica come “vera donna cinese” (真正的中国女人). Zhang Ailing utilizza l’immagine della “luna” per rappresentare la personalità e i sentimenti dell’uomo. L’azione abituale di Fan Liuyuan di guardare la luna può essere identificata con il suo desiderio di ritornare fisicamente e spiritualmente nella sua madrepatria, e rappresenta quindi il suo sentimento di malinconia. In un episodio in cui, durante la notte l’uomo telefona alla ragazza, la luna fuori dalla finestra viene descritta come poco visibile, leggendo ne viene percepita un’immagine sfocata, caratteristica che denota il sentimento di scoraggiamento dell’uomo nel capire che Bai Liusu desidera sposarlo solo per trovare stabilità economica:

“我不至于那么糊涂，我犯不着花了钱娶一个对我毫无感情的人来管束我。那太不公平了。对于你那也不公平。噢，也许你不在乎。根本你以为婚姻就是长期的卖淫——” (p. 187)

«Non sono certo così folle da pagare per sposarmi con una persona che mi terrà sotto stretto controllo pur non provando niente nei miei confronti. È davvero ingiusto. Ed è ingiusto anche per te. Beh, ma forse a te non importa. Forse per te il matrimonio significa in fin dei conti solo prostituzione a lungo termine.» (p. 85)

Emerge qui una delle tematiche ricorrenti nella letteratura di Zhang Ailing, il legame del denaro con la vita delle persone dell’epoca, e in particolare l’associazione del matrimonio, visto come uno scambio, con la prostituzione. In un passo successivo viene nuovamente ribadita quest’idea, dopo che Bai Liusu torna a Shanghai in seguito al suo primo soggiorno ad Hong Kong, una delle familiari afferma: “di sicuro Liusu doveva essersi attaccata a Fan Liuyuan per i suoi soldi, e una volta arrivata ai soldi non avrebbe certo fatto ritorno a casa così sottotono: evidentemente non doveva aver ottenuto granché” (p. 90) (流苏勾搭上了范柳原，无非是图他的钱。真弄到了钱，也不会无声无臭的回家来了，显然是没得到他什么好处, p. 189). Quando la ragazza torna a Hong Kong per la seconda volta e i due hanno il loro primo vero incontro amoroso, l’immagine della luna appare nuovamente, ma questa volta è limpida, intera, brillante, e questa visione più chiara della luna corrisponde alla soddisfazione provata da Fan Liuyuan.

Il tentativo di Fan Liuyuan di trovare la propria identità nelle persone intorno a lui e nel ritorno nella madrepatria si conclude in un fallimento, e la relazione con Bai Liusu non lo rende “più cinese” di quanto non sia già. Il fatto che la ragazza non sia in grado di capire la sua situazione in relazione alla diaspora cinese, né percepisca la sua identità confusa e il suo

⁸⁹ Lin Zou, *op. cit.*, p. 44.

desiderio di riempire questa mancanza – egli infatti le dice “Voglio che tu mi capisca!” (p. 69) (我要你懂得我!) – alla fine fa sì che il desiderio dell’uomo di ritrovare una propria autenticità cinese non venga soddisfatto. Ciò che i due personaggi cercano l’uno nell’altra è infatti ben diverso, “all she wants from him is a convenient marriage and the consequent financial security. Fan’s desire to construct his cultural identity within the homeland culture therefore remains unfulfilled”.⁹⁰

Al suo ritorno a Hong Kong dopo che Bai Liusu e Fan Liuyuan hanno avuto il loro incontro amoroso, l’uomo le comunica che deve partire per l’Inghilterra, starà via per qualche anno. È evidente quindi che la ragazza non ha ottenuto il suo obiettivo primario, ovvero la stabilità economica e sociale propria del matrimonio. Tuttavia, Zhang Ailing ha deciso di caratterizzare il finale con una serie di rovesciamenti che sconvolgono il senso comune del racconto e fanno emergere degli aspetti del pensiero della scrittrice. Lo scoppio della guerra l’8 dicembre 1941 impedisce la partenza di Fan Liuyuan, e riporta all’unione dei due amanti, che, nelle atrocità messe in atto dalla guerra, sono costretti a mettere a nudo i sentimenti provati l’uno per l’altra. “It is not the passionate love emanating from the beautiful woman that produces social upheaval, but rather social upheaval that produces the conditions for passionate love”.⁹¹ Ritengo che alcuni passi siano particolarmente significativi e rendano chiaro questo nuovo sviluppo della storia:

在这动荡的世界里，钱财、地产、天长地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人。她突然爬到柳原身边，隔着他的棉被，拥抱着他。他从被窝里伸出手来握住她的手。他们把彼此看得透明透亮。仅仅是一刹那的彻底的谅解，然而这一刹那够他们在一起和谐地活个十年八年。(p. 199)

In questo mondo turbolento, il denaro, le proprietà, tutto quel che sembrava dover durare per sempre, era ormai assolutamente aleatorio. L’unica cosa su cui poteva contare era il respiro che aveva nel petto, e quest’uomo che le dormiva a fianco. A un tratto gli strisciò accanto e lo strinse tra le braccia attraverso la coperta imbottita. Lui allungò una mano fuori delle coperte per stringere quella di lei. Si lanciarono uno sguardo penetrante, cristallino. Fu solo un attimo di intesa perfetta, ma fu un attimo che a loro bastava per vivere in armonia per anni. (p. 113)

向流苏道：“现在你可该相信了：‘死生契阔’，我们自己哪儿做得了主？轰炸的时候，一个不巧——”流苏嗔道：“到了这个时候，你还说做不了主的话！”柳原笑道：“我并不是打退堂鼓。我的意思是——”他看了看她的脸色，笑道：“不说了，不说了，”他们继续走路，柳原又道：“鬼使神差地，我们倒真的恋爱起来了！”(p. 200)

[...] si volse verso Liusu per dirle: «Adesso non potrai non credermi: “Di fronte alla morte, alla vita...”. Quale capacità abbiamo di decidere, noi? Un bombardamento, una disgrazia...». Liusu protestò: «Arrivati a questo punto parli ancora di non essere in grado di decidere!».

⁹⁰ Qiao Meng, Omar, *op. cit.*, p. 66.

⁹¹ Dooling, *op. cit.*, p. 169.

Liuyuan si mise a ridere: «Ma io non mi sto affatto tirando indietro. Volevo semplicemente dire...». La guardò in viso e sorrise: «Basta, non parlo più!». Continuarono a camminare, e Liuyuan continuò: «Gli dèi ci sono stati vicini, e finalmente il vero amore è arrivato». (pp. 115-116)

流苏到了这个地步，反而懊悔她有柳原在身边，一个人仿佛有了两个身体，也就蒙了双重危险。一弹子打不中她，还许打中他，他若是死了，若是残废了，她的处境更是不堪设想。她若是受了伤，为了怕拖累他，也只有横了心求死。就是死了，也没有孤身一个人死得干净爽利。她料着柳原也是这般想。别的她不知道，在这一刹那，她只有他，他也只有她。(p. 197)

Arrivata a questo punto Liusu quasi si dispiacque di avere Liuyuan accanto, perché era come se ognuno avesse due corpi, anche il pericolo diventava doppio. Se un proiettile non colpiva lei poteva però colpire lui, e se lui moriva o rimaneva invalido lei non osava immaginare cosa sarebbe potuto succedere. E se fosse stata ferita lei, avrebbe di sicuro deciso di morire piuttosto che diventare un peso per lui. Ma anche morire non sarebbe stato chiaro e semplice come se fosse stata da sola. E intanto sapeva benissimo che Liuyuan stava facendo i suoi stessi pensieri. Lei non sapeva altro, in quei momenti lei aveva solo lui, e lui aveva solo lei. (p. 107)

Amy Dooling ha dato un'interessante interpretazione del senso del racconto, affermando che la storia, così come sviluppata dalla scrittrice, dimostra come i fatti storici possano avere varie interpretazioni. In *Qing cheng zhi lian* la guerra, momento di caos per l'intera nazione rappresenta invece lo spiraglio di luce per la protagonista, portando al suo ironico trionfo.⁹² Con il rovesciamento degli schemi proposto dal finale di Zhang Ailing, sembra che la scrittrice voglia far emergere l'idea secondo cui l'unico modo per far tornare le cose alla normalità sia una guerra distruttiva.⁹³ Alla fine i due riconoscono il loro reciproco egoismo, ma ciò non incide su quello che sarà il loro futuro, "in quest'epoca di guerra e di caos non c'era posto per le persone sole, ma una normale coppia di sposi poteva certo trovarsi molto meglio" (p. 113) (在这兵荒马乱的时代，个人主义者是无处容身的，可是总有地方容得下一对平凡的夫妻，p. 199). In queste parole si fondono il pensiero della protagonista Bai Liusu e della scrittrice, elemento atipico nella letteratura di Zhang Ailing, che di solito mantiene un'ironica distanza. Nel suo saggio "Jin yu lu" 烬余录 (Dalle ceneri) emerge proprio questa idea, quando scrive:

Throughout the eighteen-day siege, everybody had that horrible hour-in-the-morning feeling – the shivering dawn, the confusion, the huddling up, the insecurity. You couldn't go home. If you did, your home might no longer be there, the house could have been demolished, money could have become wastepaper in the blink of an eye, people could have died, and you were even less sure of living the day out. I'm reminded of two lines: "Aggrieved I bid my dear farewell, and drift off into hazy mists." But somehow the lines don't reflect the indifferent emptiness, the

⁹² Ivi, p. 169.

⁹³ LEUNG Ping-Kwan, "Two Discourses on Colonialism: Huang Guliou and Eileen Chang on Hong Kong of the Forties", in *boundary 2*, 25, 3, 1998, p. 94.

hopelessness. It was intolerable and, in a desperate bid to cling to something dependable, people got married.⁹⁴

La guerra nel racconto e nella trasposizione cinematografica è un elemento che permette di interpretare il contesto temporale delle due versioni in due modi diversi. Ann Hui in un'intervista, parlando dei motivi per cui ha scelto di adattare allo schermo proprio questa tra le opere di Zhang Ailing, ha affermato:

张爱玲的《倾城之恋》之所以对我有莫大的吸引力，原因之一，是因为它的背景是四十年代的香港。拍一部以过去的时代做背景的电影，对任何一个导演来说，都是一种很‘过瘾’的事情，也可说是一项挑战。

Uno dei motivi per cui *Qing cheng zhi lian* di Zhang Ailing ha una così grande forza attrattiva su di me è costituito dal fatto che il suo *background* è la Hong Kong degli anni quaranta. Per ogni regista girare un film ambientato in un'epoca passata è molto gratificante, e si può anche dire sia una sfida.⁹⁵

Sebbene la regista abbia mantenuto la stessa ambientazione proposta dalla scrittrice, tuttavia l'intera storia può essere interpretata alla luce degli avvenimenti che hanno caratterizzato il periodo in cui è stato girato il film. Il 1984 è l'anno in cui Cina e Gran Bretagna hanno firmato la Dichiarazione congiunta sino-britannica su Hong Kong, in vista del trasferimento della sovranità della città alla Repubblica Popolare Cinese nel 1997. Questo episodio costituisce una delle due crisi che si nascondono dietro la rappresentazione di Ann Hui. In secondo luogo, l'altro avvenimento che ha caratterizzato l'instabilità della Hong Kong contemporanea all'uscita della pellicola è stata la demolizione, nel 1982, del Repulse Bay Hotel, luogo d'ambientazione di gran parte del racconto. Ciò è stato visto come la metafora di una Hong Kong evanescente, e il simbolo della futura crisi che avrebbe imperversato sulla città. Per il film, pertanto, fu necessario ricreare l'albergo in un'altra *location*.⁹⁶

Zhang Ailing, con la destrezza delle sue parole e la profondità del suo stile, è riuscita a creare un racconto che unendo il tema dell'amore a quello tragico della guerra, da poco conclusasi al momento della stesura, ha espresso la tematica dell'indipendenza femminile e ha esaltato la visione della scrittrice stessa nei confronti della società cinese del tempo. Prendendo spunto e basandosi su questa interpretazione dell'autrice, Ann Hui attraverso la rappresentazione del passato e senza stravolgere il senso originale della storia, è stata capace di

⁹⁴ ZHANG Ailing 张爱玲, "From the Ashes", tr. di Oliver Stunt, in *Renditions*, 45, 1996, pp. 47-57.

⁹⁵ Trad. italiana dal cinese da MAO Pan-pan 毛盼盼, "Lun «qing cheng zhi lian» cong xiaoshuo dao yingshi de gaibian" 论《倾城之恋》从小说到影视的改编 (Sull'adattamento di «Qing cheng zhi lian» dal libro allo schermo), in *Theory and Practice of Contemporary Education*, 6, 9, 2014, p. 169.

⁹⁶ Yau, *op. cit.*, pp. 137-138.

visualizzare la crisi che colpiva la Hong Kong a lei contemporanea e a trasmettere il senso di inquietudine presente negli abitanti della Hong Kong dell'epoca.

3.2 *Hong meigui yu bai meigui* 红玫瑰与白玫瑰

Nel maggio del 1944 a Shanghai venne pubblicato sulla rivista mensile *Zazhi* 杂志 uno dei più celebri racconti brevi di Zhang Ailing, intitolato *Hong meigui yu bai meigui* 红玫瑰与白玫瑰 (Rosa rossa e rosa bianca).⁹⁷ Questa è l'unica opera della scrittrice, famosa per i suoi racconti caratterizzati dalla centralità di personaggi femminili, che si focalizza invece su un protagonista maschile ed esamina la storia della sua vita, in particolare le sue relazioni con le donne. Il personaggio in questione è Tong Zhenbao 佟振保, definito sin dall'inizio della narrazione come “un tipo razionale e preciso, in tutto e per tutto il perfetto uomo cinese moderno”⁹⁸ (他是有始有终, 有条有理的, 他整个地是这样一个人物⁹⁹). La vita di Zhenbao è caratterizzata da due figure femminili, la moglie Meng Yanli 孟烟骊, la “Rosa bianca” e la donna che è stata la sua amante, Wang Jiaorui 王娇蕊, la “Rosa rossa”. L'*incipit* del racconto è proprio l'esplicitazione di questa dicotomia: “Due erano le donne nella vita di Zhenbao, la rosa bianca e la rosa rossa, così le definiva lui. La moglie pudica e l'amante passionale” (p. 121) (振保的生命里有两个女人, 他说一个是他的白玫瑰, 一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻, 一个是热烈的情妇, p. 51). Durante gli anni dell'università Zhenbao aveva studiato a Edimburgo, e, in realtà, aveva avuto altre due donne: il suo primo incontro amoroso era stato a Parigi, con una prostituta francese; in Inghilterra aveva poi conosciuto Rose 玫瑰, il suo primo amore, figlia di un uomo d'affari inglese e di una donna cantonese, e il suo nome “ispirò la metafora delle rose per le donne della sua vita” (p. 129) (因为这初恋, 所以他把以后的两个女人都比作玫瑰, p. 55). Tornato a Shanghai dopo la laurea per lavorare come ingegnere in una compagnia tessile straniera, e avendo rinunciato alla storia d'amore con Rose, Zhenbao si trasferisce temporaneamente a casa di un amico, Wang Shihong, sposato con la bella Wang Jiaorui, una ragazza *huaqiao* da Singapore. Mentre Shihong è in

⁹⁷ XU Bo 许波, “«Hong meigui yu bai meigui»: xiaoshuo, dianying, huaju” 《红玫瑰与白玫瑰》: 小说、电影、话剧 («Rosa rossa, rosa bianca»: racconto, film e rappresentazione teatrale), in *Film and TV review*, 2, 2011, p. 64.

⁹⁸ Trad. italiana in ZHANG Ailing 张爱玲, *L'amore arreso*, a cura di A. Lavagnino, M. Gottardo e M. Morzenti, Milano, BUR, 2009, p. 122. Dalla prossima occorrenza verrà indicato il numero di pagina tra parentesi.

⁹⁹ ZHANG Ailing 张爱玲, “Hong meigui yu bai meigui” 红玫瑰与白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009, p. 51. Dalla prossima occorrenza verrà indicato il numero di pagina tra parentesi.

viaggio per affari, la moglie e Zhenbao iniziano una passionale relazione amorosa e Jiaorui si innamora totalmente dell'uomo, al punto da scrivere una lettera al marito in viaggio rivelando i suoi sentimenti e chiedendo il divorzio. Zhenbao, però, consapevole che una tale storia avrebbe rovinato la sua reputazione e spaventato dalla possibilità di vedere il suo brillante futuro rovinato, "se fosse scoppiato uno scandalo, sarebbe stato lui a vedere andare a gambe all'aria il suo futuro, a esserne distrutto" (p. 180) (如果社会不答应, 毁的是他的前途, p. 78), decide di lasciarla. Poco dopo l'uomo trova una moglie, Meng Yanli, ragazza cinese proveniente da una buona famiglia e che ha ricevuto un'ottima educazione, i due hanno anche una figlia. Yanli, la "Rosa bianca", è una donna tranquilla, pacata, disinteressata ai rapporti sessuali, quasi noiosa, l'opposto della seducente e passionale Jiaorui, la "Rosa rossa". Se agli occhi della società la vita familiare di Zhenbao sembra perfetta e pacifica, la relazione tra la coppia è in realtà inesistente, e basata su sospetto e risentimento. Zhenbao in casa tratta male la moglie, che sembrava quasi apatica nei confronti degli sfoghi del marito, e ciò rende il loro rapporto ancora più teso. Un giorno, dopo molti anni, l'uomo incontra di nuovo Jiaorui, che è ormai una donna di mezza età, si è risposata con un uomo che amava e ha un bambino. Zhenbao rimane scosso da questo incontro, nonostante sia invecchiata invidia Jiaorui perché la moglie, dopo otto anni di matrimonio, esteticamente è rimasta sempre uguale. La relazione con Yanli continua a deteriorarsi, e un giorno, evento alquanto inaspettato vista la natura "noiosa" di lei, Zhenbao scopre che la moglie ha una relazione con il suo sarto. Ciò porta il protagonista a iniziare a frequentare regolarmente prostitute e ad acuire i maltrattamenti nei confronti della donna, non più curante di ciò che possano pensare le persone, e iniziando così a perdere la propria buona reputazione. Finalmente un giorno i due hanno un vero scontro, dopo che Zhenbao le ha scagliato contro una lampada, la moglie reagisce e scappa, senza più tornare. È in questo modo, a mio parere lasciando nei lettori una sensazione di sconforto, che si conclude la storia, con la frase: "Il giorno dopo Zhenbao si alzò dal letto e cambiò vita. Tornò a essere una brava persona" (p. 214) (第二天起床, 振保改过自新, 又变了个好人, p. 95).

Hong meigui yu bai meigui è un racconto costruito su un meccanismo di metafore e un intreccio di immagini che esprimono in modo molto vivido il materialismo di cui sono intrise le opere di Zhang Ailing, e che fanno emergere una rappresentazione ironica della misoginia e del nazionalismo cinese dell'epoca. Le descrizioni e lo stile quasi filmico della scrittrice rendono il racconto perfettamente adattabile al grande schermo, infatti nel 1994 è uscita nelle sale una trasposizione cinematografica a cura del regista di Hong Kong Stanley Kwan 关锦鹏, uno dei maggiori esponenti della seconda generazione della New Wave, con il titolo *Hong*

meigui bai meigui 红玫瑰白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca). Stanley Kwan, che già aveva collaborato con Ann Hui per l'adattamento cinematografico di *Qing cheng zhi lian*, attraverso la rilettura e trasposizione del racconto in chiave cinematografica, è riuscito a interpretare e far emergere la forza delle parole di Zhang Ailing in un capolavoro che ha esaltato al meglio il calligrafismo melodrammatico tipico del regista.

L'adattamento cinematografico di Stanley Kwan resta molto fedele all'opera originale, a livello di intreccio il regista ha apportato solo poche modifiche. Inoltre, ad accompagnare le immagini nel film sono state inserite delle didascalie che riportano dei frammenti presi dal racconto della scrittrice. Lo spettatore in vari momenti del lungometraggio vede apparire il testo cinese in un'elegante calligrafia con giustapposta la traduzione inglese, anch'essa in uno stile di scrittura arcaico e raffinato. I passi nelle due lingue sono separati sullo schermo da una linea verticale, sembra quasi di trovarsi di fronte a un libro aperto e ciò rafforza maggiormente il collegamento della storia rappresentata nel film con l'opera di Zhang Ailing. Gli eventi sono inoltre accompagnati dalla presenza di una voce maschile narrante che, unita alle didascalie sullo schermo, fa provare allo spettatore una sorta di frustrazione nel seguire lo svolgimento della storia, in quanto talvolta azioni e dialoghi sono sostituiti da questi due strumenti narrativi, rendendo ancor più consapevole chi guarda di essere di fronte a una storia di finzione e creando una sorta di effetto di alienazione.¹⁰⁰ Xu Bo 许波 ha analizzato le caratteristiche positive e negative della scelta del regista di utilizzare il metodo delle didascalie: egli ritiene che da un lato queste siano utili agli spettatori per comprendere più a fondo il contenuto della storia e la psicologia dei personaggi, e che facilitino anche chi non ha letto il racconto originale a stare al passo con gli avvenimenti, dall'altro lato, tuttavia, le didascalie spezzano la continuità filmica e si pongono in contrasto con quelle che dovrebbero essere le caratteristiche dell'arte cinematografica, basata su immagini e azioni.¹⁰¹ Questo attaccamento del regista al racconto originale ha portato alcuni studiosi a muovere delle critiche. Per esempio, alcuni di essi affermano che la sceneggiatura di *Hong meigui bai meigui* non abbia proposto una nuova prospettiva rispetto al racconto, né abbia minimamente sovvertito il mondo di finzione creato da Zhang Ailing. Sotto un altro punto, Stanley Kwan è stato criticato per aver semplicemente riproposto, senza alcun superamento, la posizione delle donne nell'epoca della scrittrice: le donne nella storia escono sempre come perdenti e sconfitte. Joyce Chi-Hui Liu, invece, difende

¹⁰⁰ Joyce Chi Hui LIU, "Filmic Transposition of the Roses: Stanley Kwan's Feminine Response to Eileen Chang's Women", in Peng-hisang Chen and Whitney Crothers Dilley (eds.), *Feminism/Femininity in Chinese Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 148.

¹⁰¹ Xu Bo, *op. cit.*, p. 65.

il regista considerando le interpretazioni di questi studiosi come dei fraintendimenti di quello che è il vero intento dell'opera di Stanley Kwan. Liu ritiene che il regista abbia apportato importanti revisioni ideologiche alla posizione narrativa di Zhang Ailing, e che egli attraverso la trasposizione cinematografica delle parole della scrittrice, assumendo una posizione post-moderna, sia riuscito ad arricchire di un contesto storico-politico la narrazione "a-politica" di Zhang Ailing. Il regista ha anche messo in risalto nel suo film una scrittura femminile che è diversa da quella che troviamo nell'opera originale. Con la sua interpretazione Kwan è riuscito a sfidare la concezione tradizionale cinese che vede l'uomo al centro della moralità collettiva, e ha proposto una possibile autonomia ed esaltazione della soggettività femminile, stravolgendo così la negatività che emergeva in Zhang Ailing nei confronti della libertà e della crescita del desiderio femminile.¹⁰² Stanley Kwan ha aggiunto una contestualizzazione storico-politica alla storia, elemento che non era mai stato esplicitato dalla scrittrice. Nel film, per esempio, sulla facciata di un giornale vediamo scritte le date 1936 e 1943, alla radio si sentono notizie relative alla guerra sino-giapponese, fuori campo talvolta si avverte il suono e sullo schermo appare il pallido bagliore dei bombardamenti. Stanley Kwan volutamente lascia solo trasparire queste informazioni che, sebbene esplicite, restano marginali rispetto allo svolgimento della narrazione e non sono mai dichiarate direttamente dai personaggi.¹⁰³ La narrativa di Zhang Ailing, in generale, è invece caratterizzata da uno stile slegato dalla politica, sebbene la scrittrice abbia vissuto in uno dei periodi più travagliati della storia cinese e la letteratura del periodo sia intrisa di riferimenti politici, lei stessa ha affermato: "all I really write about are some of the trivial things that happen between men and women. There is no war and no revolution in my works."¹⁰⁴ Tuttavia, attraverso la descrizione di queste "piccolezze" e l'utilizzo metaforico di oggetti della vita quotidiana, Zhang Ailing riesce a fornire ai lettori una dettagliata visione della vita di Shanghai e Hong Kong in un'epoca caratterizzata da grandi disordini sociali, là dove gli scrittori a lei contemporanei si concentravano su campi più ampi e astratti.¹⁰⁵

Anche Lin Wenqi "difende" Stanley Kwan sostenendo che la sua fedeltà all'opera originale sia un modo per omaggiare la critica ironica fatta dalla scrittrice nei confronti degli

¹⁰² Liu, *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁰³ *Ivi*, p. 151.

¹⁰⁴ Kam LOUIE, "Romancing Returnee Men: Masculinity in 'Love in a Fallen City' and 'Red Rose, White Rose', in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, p. 17.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 17-18.

ideali di modernizzazione incentrati sull'uomo della società cinese.¹⁰⁶ Lei Sujuan 雷素娟 ritiene tuttavia che il film manchi dell'ironia propria del racconto limitandone l'efficacia. Inoltre ritiene che i toni e l'atmosfera dell'adattamento cinematografico siano più cupi rispetto all'opera originale, e quindi non rendano al meglio la grandiosità del racconto.¹⁰⁷

È interessante notare come Stanley Kwan per il titolo del suo film, *Hong meigui bai meigui*, abbia deciso di omettere la congiunzione *yu* 与 (e) presente nel titolo originale, è evidente quindi che nella sua opera le due rose non siano più due entità separate collegate da quella congiunzione, ma due diverse fasi di un unico essere. Il giudizio morale che sta dietro l'ideologia fondata sulla “rosa rossa” e la “rosa bianca”, la dicotomia che distingue una donna “cattiva” da una donna “buona”, l'amante passionale dalla moglie pudica, nel film si dissolve ed è come se questa idea di distinzione si fondesse nella concezione più generale di soggettività femminile. Joyce Chi-Hui Liu definisce quello di Stanley Kwan “a movie of the roses”, il regista utilizza la concezione di “rosa” esposta nel racconto dalla scrittrice e la trasforma in immagini. La “rosa rossa” e la “rosa bianca” di Zhang Ailing diventano rose di ogni tipo, vediamo immagini di questi fiori in giardino, nei vasi, sulle decorazioni dei suppellettili, questa trasposizione in immagini aiuta a superare il confine che caratterizzava la ferrea distinzione tra le due rose nell'opera della scrittrice.¹⁰⁸

La storia è quasi nettamente divisa in due parti, nella prima parte viene esposta la passionale relazione di Zhenbao con Jiaorui, mentre nella seconda si racconta del suo matrimonio con Yanli e della sua disintegrazione morale. La prima donna è descritta come bella, sensuale, vivace, pur essendo già sposata il suo desiderio è acceso e lei è pronta a lasciare la sua confortevole e stabile vita per Zhenbao. Al contrario Yanli è esile, distaccata, quasi apatica e si trova intrappolata in un matrimonio colmo di risentimento e infelicità. Questa divisione sta alla base della dicotomia delle rose, che diventa in realtà un modo per esprimere i contrasti che caratterizzano la vita di Zhenbao e non solamente la distinzione tra le due donne.¹⁰⁹ In un meccanismo di metafore e immagini Zhang Ailing riesce a ritrarre le donne della vita di Zhenbao in un modo singolare e a mettere in risalto le loro differenze. Esse sono deliberatamente presentate dalla scrittrice come oggetti dell'immaginazione erotica di Zhenbao, pertanto le immagini che vengono proposte servono a metaforizzare la sessualità femminile, e

¹⁰⁶ Hsiu-Chuang DEPPMAN, “Eileen Chang and Stanley Kwan: Politics and Love in *Red Rose (and) White Rose*”, cap. 4 in Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the screen: the cultural politics of adaptation in modern Chinese fiction and film*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, p. 66.

¹⁰⁷ LEI Sujuan 雷素娟, “Hong meigui yu bai meigui' xiaoshuo dianying bijiaotan” 《红玫瑰与白玫瑰》小说电影比较谈 (Confronto tra il racconto e il film *Rosa rossa, rosa bianca*), in *Wenxue Jiaoyu (shang)*, 2, 2015, p. 60.

¹⁰⁸ Liu, *op. cit.*, p. 151 e p. 156.

¹⁰⁹ Louie, *op. cit.*, pp. 27-29.

in primo luogo ciò viene espresso attraverso i due colori chiave dell'intero racconto: il rosso incarna l'amore, la passione, la promiscuità; al contrario il bianco rappresenta l'innocenza, la verginità, la proprietà.¹¹⁰

Nella storia Zhenbao incontra quattro donne: un'anonima prostituta francese, l'euroasiatica Rose, suo primo amore, la cinese da Singapore Jiaorui e l'autentica donna cinese di Shanghai, Yanli. Hsiu-Chuang Deppman fa notare come questa sequenza dimostri l'opposizione in chiave femminista di Zhang Ailing nei confronti della visione nazionalista di omogeneità presente in Cina: la scrittrice ha inserito queste quattro donne diverse nella storia anche per proporre delle possibilità per una Cina più liberale, aperta alle diversità. Nonostante questa successione di incontri sembri suggerire un'affermazione da parte di Zhenbao della propria identità culturale, quella di perfetto uomo cinese, di fatto egli fallisce in ognuna di queste relazioni non riuscendo a identificarsi pienamente con nessuna delle quattro donne, ciò porta al deterioramento dell'ego e della mascolinità di Zhenbao.¹¹¹ Nel corso della vicenda vediamo una trasformazione del protagonista, basata sulle sue scelte di comportamento nei confronti delle relazioni con le donne, le sue rose. Il primo contatto di Zhenbao con il mondo femminile avviene a Parigi con una prostituta, questa è anche la prima scelta dell'uomo, esperienza che lui ricorda come "la cosa più avvilente della sua vita" (p. 127) (最羞耻的经验), ma che segna il primo cambiamento nella sua attitudine, "perché da quel giorno Zhenbao aveva deciso di crearsi un mondo «perfetto» da portarsi sempre appresso. Un mondo tascabile di cui essere padrone assoluto" (p. 128) (从那天企振保就下了决心要创造一个“对”的世界，随身带着。在那袖珍世界里，他是绝对的主人, p. 54). A Edimburgo Zhenbao incontra Rose, ragazza intensa e profondamente innamorata di lui, ma decide di non proseguire la loro relazione, e tornare in Cina senza aver sperimentato l'amore con la ragazza. Forse, se Zhenbao fosse rimasto più tempo in Inghilterra, sarebbe cambiato e sarebbe diventato più spontaneo, un uomo diverso. Il periodo con Rose è qualcosa che Zhenbao non avrebbe mai dimenticato, e il sogno di un amore che non avrebbe mai smesso di ricercare, è infatti il nome della ragazza a definire il concetto di "rosa" che segna le future relazioni amorose di Zhenbao e attorno a cui ruota l'intero intreccio. Zhenbao rinuncia a Rose per poter perseguire una brillante carriera ed essere visto come un uomo rispettabile. Tuttavia, stando in Cina, l'uomo poco a poco adotta uno stile di vita, comune agli uomini dell'epoca, ipocrita e dissoluto, e alla fine della storia

¹¹⁰ Rey CHOW, "Seminal Dispersal, Fecal Retention, and Related Narrative Matters: Eileen Chang's Tale of Roses in the Problematic of Modern Writing", in Eric Hayot, Haun Saussy, Steven G. Yao (eds.), *Sinographies: Writing China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 363.

¹¹¹ Deppman, "Eileen Chang and Stanley Kwan", cit., pp. 66-67.

inizia a frequentare prostitute regolarmente, diventa un padre irresponsabile e un marito infedele, un uomo moralmente corrotto, di certo non l'uomo "perfetto" che sarebbe voluto diventare.

Stanley Kwan, attraverso la trasposizione sullo schermo delle metafore utilizzate da Zhang Ailing, è riuscito ad accentuare maggiormente questa derisione fatta dalla scrittrice nei confronti del fallimento del protagonista. Kwan esprime in modo innovativo, attraverso la rappresentazione di luci, specchi, rose, oggetti e molti altri elementi, la visione della scrittrice delle diverse facce del cambiamento della Cina moderna. Rovesciando il significato tradizionale delle metafore proposte, entrambi gli artisti sono riusciti a dar vita a una vera e propria parodia dell'insoddisfazione emotiva dei personaggi. Per esempio, in una scena lo specchiarsi di Zhenbao sembra quasi sminuire il suo ego anziché esaltarlo; la troppa luce di Parigi appare accecante e non illuminante; la più bianca di tutte le rose diventa simbolo di degrado invece che di purezza.¹¹² La rappresentazione di queste immagini di oggetti e del meccanismo di metafore creato da Zhang Ailing evidenzia l'attenzione che la scrittrice in tutte le sue opere riserva al materialismo; i personaggi di Zhang Ailing sono strettamente legati alla materialità degli oggetti e vivono in una società in cui vige un'ossessione per il potere e per le cose materiali. Ritengo che un esempio rappresentativo di ciò possa essere individuato in un passo del racconto in cui viene descritta Jiaorui:

她穿着暗紫蓝乔其纱旗袍，隐隐露出胸口挂的一颗冷艳的金鸡心——仿佛除此之外她也没有别的心。(p. 75)

Indossava un *qipao* di georgette blu violetto da cui si intravedeva il pendente d'oro a forma di cuore che le cadeva freddo e regale sul petto, come fosse l'unico cuore che aveva. (p. 172)

Stanley Kwan eccelle nella rappresentazione di questo aspetto della narrativa di Zhang Ailing, il suo film esprime appieno il potere del materialismo: "subjectivity flows in the materiality of the text, of the flesh, between the center and the margin, in a dialectic double track."¹¹³ È interessante la considerazione fatta da Rey Chow, che, a mio parere, mette maggiormente in risalto la presenza costante della materialità all'interno di tutta la storia. La critica fa notare come tutti gli episodi con le donne della vita di Zhenbao si svolgano in spazi temporanei e non permanenti, infondendo un senso di disorientamento nella narrazione e nella vita di Zhenbao.¹¹⁴ Ritengo che, in un certo senso, la scelta di questo tipo di rappresentazione

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Liu, *op. cit.*, p. 156.

¹¹⁴ Chow, "Seminal Dispersal", *cit.*, p. 366.

di spazi che si chiudono attorno ai personaggi acquisca anche il senso di costrizione e di oppressione caratteristico dei protagonisti. Nello specifico, l'incontro con la prostituta all'inizio della storia avviene in una squallida ed economica camera d'albergo; l'ultimo momento insieme a Rose si svolge all'interno di un'autovettura; la storia d'amore con Jiaorui si sviluppa all'interno dell'appartamento di quest'ultima, inoltre, è interessante la metafora che la stessa donna fa riferendosi al proprio cuore, lo paragona a un appartamento, qualcosa di materiale, “我的心是一所公寓房子” (il mio cuore è un condominio) (p. 153), afferma la ragazza; quando alla fine del racconto i due si incontrano nuovamente, ciò accade all'interno di un tram; la storia con la moglie Yanli è l'unica che si svolge in uno spazio di cui fa davvero parte Zhenbao, e che non è temporaneo, la propria casa, ma ancora una volta è uno spazio chiuso, che pone dei limiti; infine le storie con le prostitute di Shanghai hanno luogo in squallide stanze di bordelli e alberghi.

Per capire al meglio ciò che Zhang Ailing, e conseguentemente Stanley Kwan, voleva esprimere con il suo racconto è opportuno focalizzare l'attenzione in primo luogo sulle caratteristiche con cui viene descritto il protagonista, Tong Zhenbao. La prima cosa che nel racconto viene detta di lui, è che è l'esempio di “perfetto uomo cinese”, tuttavia, arrivati alla fine della storia quella che appare ai lettori è l'immagine di un uomo che è diventato violento e aggressivo nei confronti della moglie, pur mantenendo una facciata da uomo calmo e stabile davanti alla società e al suo stesso fratello, tanto da far apparire sua moglie come una bugiarda. Zhenbao ha imparato a controllare se stesso in pubblico e di conseguenza, attraverso questa sua apparente calma, controlla gli altri, questo comportamento è come una vittoria per lui. Tuttavia, anche se nell'ultima frase del racconto viene detto che il protagonista è tornato a essere un brav'uomo, è chiaro che agli occhi dei lettori e dell'autrice stessa lui resti un uomo vile, e arrivati all'ultima pagina si è portati a provare tutt'altro che simpatia nei confronti di Zhenbao, la sua resta solo un'immagine di facciata, egli non è e non potrà mai essere il vero uomo ideale.¹¹⁵ Nel corso della narrazione poco a poco ci accorgiamo della degradazione morale del protagonista, che, pur avendo studiato all'estero e avendo assimilato dei valori propri dell'occidente, è uguale a ogni altro uomo cinese, moralmente corrotto e incapace di proteggere le proprie donne.¹¹⁶ Un episodio in cui è evidente la natura di Zhenbao come tipico uomo cinese, lo ritrae mentre parla con Jiaorui per convincerla a tornare insieme al marito dopo che lei gli ha

¹¹⁵ Louie, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 28.

inviato una lettera comunicandogli la loro storia d'amore. L'uomo, "mette le mani avanti", non vuole essere coinvolto nella faccenda e dice alla ragazza:

娇蕊，你要是爱我的，就不能不替我着想。我不能叫我母亲伤心。她的看法同我们不同，但是我们不能不顾到她，她就只依靠我一个人。社会上是决不肯原谅我的——士洪到底是我的朋友。我们的爱只能是朋友的爱。以前都是我的错，我对不起你。可是现在，不告诉我就写信给他，那是你的错了。……娇蕊，你看怎样，等他来了，你就说是同他闹着玩的，不过是哄他早点回来。他肯相信的，如果他愿意相信。(p. 80)

«Jiaorui, se mi ami non puoi non tener conto della mia situazione. Non posso dare un dispiacere a mia madre. È vero che ha una mentalità diversa dalla nostra, ma non possiamo non pensare a lei, io sono l'unico suo sostegno. La gente non mi perdonerebbe mai, anche perché Shihong, in fondo, è un mio amico. Tra me e te doveva esserci solo amicizia, quel che è successo è colpa mia e ti chiedo scusa. Ma il fatto che tu gli abbia scritto senza dirmi niente, questo è stato un errore tuo... Jiaorui, perché non dici a Shihong, quando torna, che ti sei inventata tutto per farlo tornare a casa prima? Se vuol crederci, ci crederà senz'altro». (p. 183)

Da queste parole emerge una caratteristica tipica della cultura cinese, l'uomo appare strettamente attaccato alla "faccia", alla sua reputazione di fronte alla società (振保的性格特征就是一位爱面子).¹¹⁷ Zhenbao, alla fine, incarna perfettamente il tipo di uomo, perdigiorno e corrotto, che solitamente viene descritto nelle opere della scrittrice.

È interessante l'interpretazione che Chen Bingliang fa del protagonista. Ai suoi occhi Zhenbao appare come un narcisista: se inizialmente sembra che l'uomo porti in sé i valori tradizionali della pietà filiale, sia interessato nei confronti delle attività del fratello e sia un uomo fedele, di fatto egli è concentrato solo su se stesso, è egoista e spietato, in realtà incapace di preoccuparsi degli altri, quindi esattamente l'opposto di quello che dovrebbe rappresentare un "brav'uomo" (好人).¹¹⁸ Nel film, Stanley Kwan attraverso alcune strategie di montaggio è riuscito a esaltare l'immaturità e la corruzione morale proprie del protagonista. Due volte nel corso del lungometraggio il primo piano di Zhenbao viene affiancato a quello del volto di un bambino, questa giustapposizione serve a mettere in risalto l'immaturità quasi infantile di Zhenbao. Inoltre, un altro elemento che esprime la mentalità puerile dell'uomo, è data dai movimenti di camera che in una scena collegano Jiaorui e Yanyi rispettivamente a un'immagine della Madonna appesa alla parete. Questa rappresentazione dell'immaturità morale e sentimentale di Zhenbao in realtà è un modo per esprimere l'immaturità propria dell'intera

¹¹⁷ Rosemary YETTY, "Fenxi Zhang Ailing xiaoshuo «hong meigui yu bai meigui» de renwu xingxiang yu gushi qingjie" 分析张爱玲小说《红玫瑰与白玫瑰》的人物形象与故事情节 (Analisi dei personaggi e della trama del racconto di Zhang Ailing *Rosa rossa, rosa bianca*), in *Journal LINGUA CULTURA*, 5, 1, 2011, p. 51.

¹¹⁸ Louie, *op. cit.*, p. 29.

società patriarcale cinese, e che fa emergere una velata critica del regista, ma anche della scrittrice stessa, nei suoi confronti.¹¹⁹

L'immagine di Zhenbao è costruita intorno a quella delle donne che fanno parte della sua vita, le sue "rose". Sia nel racconto che nel film viene data molta attenzione ai personaggi femminili, che vengono descritti attentamente e acquisiscono delle caratteristiche e dei tratti singolari. Ancora una volta Zhang Ailing, seppur attraverso un punto di vista diverso, quello maschile, è riuscita ad affrontare questioni legate all'universo delle donne e a farsi paladina della questione femminile. Ancora di più l'adattamento cinematografico si avvicina al punto di vista delle donne ed è stato interpretato come una riscrittura in chiave femminile del racconto originale della scrittrice.¹²⁰

In primo luogo vorrei analizzare la figura di Jiaorui, la "Rosa rossa". Sin dal principio la ragazza viene descritta come una donna passionale e seducente, perfettamente in linea con il colore che la rappresenta, il rosso. Nel film la ragazza è impersonata dall'attrice Joan Chen 陈冲, che con la sua bellezza e il suo fare malizioso ne ha portato in scena un'eccellente interpretazione. Il film ha infatti ricevuto premi e *nominations* a festival cinematografici, fra cui il premio per migliore attrice protagonista al Golden Horse Film Festival di Taiwan e la *nomination* per miglior attrice protagonista agli Hong Kong Film Awards.¹²¹ I sorrisi e i giochi di sguardi che l'attrice regala nel corso della storia rappresentano al meglio, a mio parere, il carattere di Jiaorui, come descritto attraverso le parole di Zhang Ailing. Sin dal primo incontro tra Zhenbao e la donna, si capiscono la sensualità e la carica erotica espresse da quest'ultima, il primo "commento" di Zhenbao, tra sé e sé, quando la conosce è infatti:

闻名不如见面。她那肥皂塑就的白头发下的脸是金棕色的，皮肉紧致，绷得油光水滑，把眼睛像伶人似的吊了起来。一件条纹布浴衣，不曾系带，松松合在身上，从那淡墨条子上可以约略猜出身体的轮廓，一条一条，一寸寸都是活的。(p. 58)

Conoscerla di persona era tutt'altra cosa: viso dorato sotto la chioma di capelli bianchi scolpiti nella schiuma, pelle levigata, elastica e luminosa, occhi dal taglio allungato verso l'alto che parevano quelli di un'attrice dell'opera. L'accappatoio, indossato senza cintura, le cadeva morbido lungo il corpo, ma il disegno a righe seguiva le sue forme, e le linee assecondavano, esaltandolo, ogni centimetro di quel corpo fremente. (p. 135)

L'incontro con Jiaorui fa subito tornare alla mente del protagonista la sua prima "rosa", il suo primo amore, e, come questa, anche lei rappresenta un elemento "pericoloso" che si pone

¹¹⁹ Liu, *op. cit.*, p. 154.

¹²⁰ *Ivi*, p. 146.

¹²¹ Lei Sujuan, *op. cit.*, p. 60.

davanti al suo cammino, turbandolo. In un passo del racconto, fa notare Hsiu-Chuang Deppman, Jiaorui si presenta a Zhenbao proprio come un'incarnazione di Rose:

他心里着实烦恼，才同玫瑰永诀了，她又借尸还魂，而且做了人家的妻。而且这女人比玫瑰更有程度了，她在那间房里，就仿佛满房都是朱粉壁画，左一个右一个画着半裸的她。(p. 62)

Era davvero turbato, perché gli pareva che Rose, dopo che lui l'aveva lasciata, rivivesse sotto le spoglie di una donna sposata, dotata di un potere ancor più forte, perché quando costei era nella stanza, la sua immagine seminuda sembrava riproporsi, vermiglia, da tutte le pareti, da un lato all'altro, ovunque. (p. 144)

Ciò, secondo la studiosa, deriva dal fatto che Jiaorui si pone agli occhi di Zhenbao come una "creatura misteriosa", e l'espressione *jieshi huanhun* 借尸还魂 (rivivere sotto le spoglie di qualcun altro) si riferisce al mistero che aleggia intorno alla donna, mentre la parola *qi* 妻 (moglie) la riporta nel concreto dell'ambiente familiare facendo però emergere la critica alla sua natura mistica.¹²² Jiaorui, una cinese di Singapore che ha studiato a Londra, rappresenta infatti il perfetto stereotipo di ragazza *huaqiao*, "cinese d'oltremare", e ciò le viene ribadito in modo molto forte all'interno della storia. I suoi atteggiamenti, oltre che le sue caratteristiche fisiche, si pongono in netto contrasto con l'ideale di donna cinese, e ciò contribuisce ad attrarre, e talvolta scioccare, Zhenbao. Jiaorui inoltre, avendo vissuto in Europa per un periodo, è portatrice di valori occidentali, e, a mio parere è anche questo il motivo per cui il protagonista sin dal primo momento associa la ragazza a Rose. Questi tratti, se da un lato, pur sorprendendo Zhenbao, lo attraggono, dall'altro lato sono completamente estranei al fratello Dubao, ragazzo cinese mai entrato in contatto con la realtà estera, e demarcano maggiormente la natura di *huaqiao* propria di Jiaorui. Per esempio, nel testo di Zhang Ailing, a un certo punto Wang Shihong e Jiaorui si scambiano effusioni in un modo "insolito" secondo il costume cinese, ciò provoca una reazione in Dubao:

笃保是旧家庭里长大的，从来没见过这样的夫妻，坐不住，只管观看风景，推开玻璃门，走到阳台上去了。振保相当镇静地削他的苹果。(p. 61)

Dubao, che era cresciuto in una famiglia tradizionale e non aveva mai visto una coppia comportarsi così, sentì crescere l'imbarazzo e con la scusa di guardare il panorama andò ad aprire la portafinestra e uscì sul balcone. Zhenbao, invece, continuò tranquillamente a sbucciare una mela. (p. 142)

¹²² Deppman, "Eileen Chang and Stanley Kwan", cit., p. 81.

La natura sfrenata e impetuosa di Jiaorui, riflette in modo implicito la divisione culturale tra ciò che è accettabile e ciò che non è accettabile per i canoni cinesi. Bin Yang su questo punto ha constatato che

compared with Confucian women in imperial China, for example, traditional Southeast Asian women enjoyed a relatively high social status, which included the right to pre-marital sex, but European and Chinese observers alike perceived Southeast Asian women as highly “lascivious”.¹²³

Questa netta divisione e diversità viene esplicitata nel testo da un commento che, più volte, il marito Wang Shihong fa sulla moglie, e che sminuisce la sua natura facendo apparire la donna culturalmente inferiore. In un passo del racconto viene detto:

“你们那些华侨，取出名字来，实在欠大方。” [...] “你不知道他们华侨——”才说了一半，被娇蕊打了一下道：“又是‘他们华侨！’不许你叫我‘他们！’”士洪继续说下去道：“他们华侨，中国人的坏处也有，外国人的坏处也有。” (p. 61)

«Questi cinesi d’oltremare» commentò Shihong «non hanno stile nella scelta dei nomi» [...] «Ma tu non sai che loro, i cinesi d’oltremare...» cominciò a dire Shihong, interrotto da una pacca di Jiaorui che sbottò: «Ancora con quel “Loro”: non ti permetto di chiamarmi “loro”!». Ma Shihong proseguì: «Loro hanno tutti i difetti dei cinesi e in più quelli degli occidentali. [...]» (pp. 142-143)

Nel processo di seduzione di Zhenbao da parte di Jiaorui sono molti gli elementi materiali e i dettagli legati alla sua sensualità che contrassegnano la sua “non purezza” culturale, il suo non essere un’autentica donna cinese e che la portano a presentarsi agli occhi del lettore come una sorta di ibrido. Ama i dolci occidentali, beve caffè, suona il pianoforte, si diverte con altri uomini alle spalle del marito, ha esperienza ed è passionale nei rapporti sessuali. Tutte queste caratteristiche rendono Jiaorui il perfetto oggetto del desiderio sessuale per Zhenbao, con quel “cervellino da bimbetta e bellezza di donna fatta: niente di più seducente. Zhenbao era ormai alla sua mercé” (p. 161) (婴儿的头脑与成熟的妇人的美是最具诱惑性的联合。这下子振保完全被征服了), ma non la donna da sposare e con cui mostrarsi davanti alla società. È così che Zhenbao, appena la ragazza apre totalmente il suo cuore a lui, spaventato, decide di lasciarla.

Nella seconda parte della narrazione si incontra nuovamente il personaggio di Jiaorui, che, tuttavia, sia fisicamente che caratterialmente appare molto diverso dalla prima occorrenza.

¹²³ BIN Yang, “Under and Beyond the Pen of Eileen Chang: Shanghai, *Nanyang*, *Huaqiao*, and the Greater China”, in *Frontiers of History in China*, 11, 3, 2016, p. 463.

Zhenbao un giorno, molti anni dopo la loro separazione, mentre è in tram insieme al fratello Dubao incontra la donna, ora sposata con un certo signor Zhu, insieme a suo figlio.

比前胖了，但也没有如当初担忧的，胖到痴肥的程度；很憔悴，还打扮着，涂着脂粉，耳上戴着金色的缅甸佛顶珠环，因为是中年的女人，那艳丽便显得是俗艳。(p. 84)

Era un po' appesantita, questo sì, ma certo non ingrassata come aveva temuto; nonostante l'aria sciupata, era sempre ben vestita e perfettamente truccata, con degli orecchini dorati a forma di perla, quella che di solito adorna le teste dei buddha birmani. Era una donna di mezza età, il cui splendore di un tempo era trascolorato in qualcosa di vagamente pacchiano. (p. 191)

Nonostante esteticamente Jiaorui abbia perso la sensualità di una volta e sembri sciupata, si capisce tuttavia che in lei c'è stata una maturazione, grazie alla storia d'amore con Zhenbao passionale, ma conclusasi in modo spiacevole, la donna ha imparato cosa significhi davvero amare, è cresciuta spiritualmente. È questo il motivo che porta Zhenbao a terminare questo incontro con un forte senso di turbamento e tristezza, lui non è riuscito a maturare, sebbene sia sposato e di fronte alla società appaia come il perfetto uomo cinese, questa sua facciata contribuisce a divorarlo dall'interno. Il passaggio del testo in cui viene esplicitata questa nuova connotazione di Jiaorui è il seguente:

“怎么样？你好么？”娇蕊也沉默了一会，方道：“很好。”还是刚才那两句话，可是意思全两样了。振保道：“那姓朱的，你爱他么？”娇蕊点点头，回答他的时候，却是每隔两个字就顿一顿，道：“是从你起，我才学会了，怎样，爱，认真的……爱到底是好的，虽然吃了苦，以后还是要爱的，所以……” (pp. 84-85)

«Allora come va? Stai bene?» chiese infine all'aria davanti a sé. Jiaorui aspettò un po' a rispondere, poi disse: «Bene». La stessa domanda e la stessa risposta formulate prima, ma ora con tutt'altro significato. «Lo ami, questo signor Zhu?» chiese lui. Sulle prime lei si limitò ad annuire, poi gli rispose, infilando varie pause tra le parole: «È con te che ho imparato, come... come amare seriamente... l'amore è una bella cosa... anche se si soffre, poi si ama di nuovo... quindi...». (p. 193)

Nel film e nel racconto la scena dell'incontro sul tram tra Zhenbao e Jiaorui viene descritta in modo diverso. Nel lungometraggio di Stanley Kwan è Dubao, da solo, a incontrare per primo la donna e a raccontarlo al fratello, e solo qualche tempo dopo anche Zhenbao la ritrova. Lei Sujuan 雷素娟 ha commentato negativamente la scelta del regista, in quanto il fatto che il protagonista abbia già espresso i suoi commenti e le sue opinioni sulla donna prima di incontrarla personalmente rovina e riduce la carica emozionale del momento, e viene meno

l'“effetto sorpresa” che nel racconto aveva portato Zhenbao a concludere l'episodio con le lacrime agli occhi e colmo di un senso di tristezza.¹²⁴

È interessante il parallelismo notato da Hsiu-Chuang Deppman tra l'incontro casuale notturno nel corridoio della casa di Jiaorui, che segna l'inizio vero e proprio della relazione tra la ragazza e Zhenbao, e il loro incontro, altrettanto fortuito, nove anni dopo sul vagone del tram. Zhang Ailing, utilizzando una delle tante metafore che, come affermato in precedenza, caratterizzano l'intero racconto, paragona il corridoio a una carrozza di un treno in viaggio. Ciò prevede quasi l'imprevisto “ricongiungimento”, se può essere definito tale, dei due amanti molti anni dopo.¹²⁵ Nel testo si legge:

这穿堂在暗黄的灯照里很像一节火车，从异乡开到异乡。火车上的女人是萍水相逢的，但是个可亲的女人。(p. 68)

Il corridoio, illuminato da una fioca luce giallastra, sembrava la carrozza di un treno in viaggio da un posto sconosciuto verso una meta altrettanto ignota. E su quel treno c'era una donna, un incontro casuale che poteva però diventare più intimo. (p. 157)

L'altra donna che nella storia rappresenta una figura incisiva per la formazione del personaggio di Zhenbao è la sua “Rosa bianca”, la moglie Meng Yanli, che si pone in netto contrasto con le due “rose” precedenti. Questa differenza, se da un lato si vede nel fatto che Yanli rappresenta il tipo di donna ideale, cinese e di buon livello sociale, con cui mostrarsi di fronte alla società, dall'altro è espressa dalle caratteristiche fisiche e caratteriali della donna, magra, pallida, poco sensuale, in totale opposizione, per esempio, a Jiaorui, in carne, dalla carnagione olivastrea, sfacciata e passionale, e dall'atteggiamento di Zhenbao nei suoi confronti. Nel testo di Zhang Ailing alla prima occorrenza in cui si parla della donna, non c'è nulla che faccia presumere la sua natura e il comportamento che Zhenbao adotterà nei confronti di questa:

于是他母亲托人给他介绍。看到孟烟鹂小姐的时候，振保向自己说：“就是她罢。”(p. 81)

Fu la madre stessa a incaricare qualcuno di presentargli un buon partito; quando Zhenbao vide Meng Yanli decise che era la donna giusta. (p. 184)

Tuttavia, subito dopo, dalla breve descrizione fisica che viene data della ragazza, “alta e magra, era una perfetta retta verticale mossa soltanto dalle curve appena accennate dei fianchi e dei seni acerbi” (p. 185) (她是细高身量，一直线下去，仅在有无间的一点波折是在那幼

¹²⁴ Lei Sujuan, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁵ Deppman, “Eileen Chang and Stanley Kwan”, *cit.*, p. 84.

小的乳的尖端，和那突出的胯骨上)，si capisce quale sarà l'approccio con cui il personaggio sarà preso in esame per l'intero racconto. Queste caratteristiche della moglie appaiono ancora più evidenti a Zhenbao dopo il suo incontro con Jiaorui nel tram, per lui è inevitabile fare un paragone tra le due donne e notare ancora di più la "piattezza" e l'"immobilità" che denotano Yanli.

他看看他的妻，结了婚八年，还是像什么事都没经过似的，空洞白净，永远如此。(p. 86)

Lanciò un'occhiata alla moglie: otto anni di matrimonio parevano non averla neanche sfiorata, era rimasta vuota, bianca e immacolata come prima e come sarebbe sempre rimasta. (p. 196)

Zhang Ailing nel corso della narrazione dipinge il personaggio arricchendo il testo di immagini che contribuiscono a delineare le ambiguità che lo contraddistinguono. Ritengo che due passi all'interno del testo siano particolarmente interessanti nel far emergere alcuni tratti significativi di Yanli. Per primo vorrei citare il passaggio in cui viene presentata la ragazza appena prima del matrimonio, sebbene i lettori non siano ancora venuti a conoscenza della passività e dei turbamenti che caratterizzeranno la vita di Yanli durante il matrimonio con Zhenbao, attraverso l'immagine proposta da Zhang Ailing che ci mostra la ragazza come rinchiusa dentro una provetta e desiderosa di scoppiare e uscire dalla sua costrizione, si percepisce appieno l'inquietudine e la "chiusura" che marciano l'indole della ragazza per l'intero racconto:

那天早上她还没十分醒过来，迷迷糊糊的已经仿佛在那里梳头，抬起胳膊，对着镜子，有一种奇异的努力的感觉，像是装在玻璃试验管里，试着往上顶，顶掉管子上的盖，等不及地一下子要从现在跳到未来。现在是好的，将来还要好——她把双臂伸到未来的窗子外，那边的浩浩的风，通过她的头发。(p. 82)

Quel mattino, pettinandosi ancora mezza addormentata, alzò le braccia guardandosi allo specchio e fu presa da una strana voglia di agire, come se finora fosse stata costretta dentro una provetta e adesso stesse spingendo, impaziente, verso l'alto, per far cadere il tappo e saltare d'un balzo dal presente al futuro. Il presente era bello, il futuro lo sarebbe stato ancora di più: protese le braccia fuori dalla finestra, sul futuro. Un vento senza tempo le scompigliò i capelli. (pp. 186-87)

Il secondo passaggio esplicita ancora di più l'infelicità che caratterizza la vita coniugale tra Yanli e Zhenbao, nel racconto si dice che spesso la moglie ascolta la radio per imparare bene il cinese mandarino, tuttavia viene fatta una considerazione che, a mio parere, porta il lettore a percepire maggiormente e a essere toccato dall'aura di tristezza che permea la vita della ragazza. Nel testo si dice, "quel che [Zhenbao] non sapeva era che Yanli ascoltava la radio soltanto per

sentire una voce umana” (p. 199) (他不知道烟鹂听无线电, 不过是愿意听见人的声音, p. 87). Anche nel film di Stanley Kwan la ragazza viene dipinta con le caratteristiche definite dalla scrittrice, tuttavia, il regista ha aggiunto dei tratti di sicurezza e sfacciataggine totalmente assenti nel personaggio descritto da Zhang Ailing. Joyce Chi-Hui Liu nella sua analisi, a questo proposito ricorda una scena del film in cui Yanli parla a Dubao della sua relazione con il marito, criticandolo, e suggerisce l’idea di divorziare da quest’ultimo, proposta che la Yanli del racconto, vista la sua condizione di “succube” all’interno del matrimonio, non si sarebbe mai permessa di avanzare.¹²⁶ Un’altra differenza tra il film e il racconto nella rappresentazione della moglie, ma in realtà di tutti i personaggi femminili della storia, emerge nel senso di “opacità”, come lo definisce Joyce Chi-Hui Liu, che Stanley Kwan ha inserito intorno ai personaggi e che permette al pubblico di interpretare in modo più libero e personale i comportamenti e i caratteri delle donne. Se attraverso le parole di Zhang Ailing il lettore era portato a entrare nella mente dei personaggi e capirne i tratti più intimi, nel film di Kwan invece tutto resta più ambiguo, non sappiamo cosa pensino esattamente le donne, queste sono quasi inaccessibili per gli spettatori.¹²⁷

L’immagine più forte e significativa che viene proposta di Yanli è data dalla descrizione del periodo in cui la ragazza soffre di stitichezza. La visione della ragazza in questa condizione e la sua reazione alla malattia aiutano a capire ancora più a fondo la caratterizzazione del personaggio e a inserire la sua rappresentazione in un contesto più ampio. Zhang Ailing descrive la situazione in modo quasi cinematografico, nuovamente pone davanti ai lettori una serie di immagini materiali e un insieme di metafore che costringono il lettore ad assimilare delle informazioni e dei dettagli che molto probabilmente qualche altro scrittore avrebbe ommesso. Rey Chow nella sua analisi afferma:

this image of Yanli unable to defecate is a perfect example of precisely the representational mayhem triggered by the descriptive method: once the epic sense of proportions is lost, any kind of minutia, even that which used to be aesthetically off limits, becomes admissible into the frame of narration. [...] Chang’s narrative resembles rather an indiscriminate camera’s eye, thrusting before us in a matter-of-fact manner embarrassing pieces of information that an old-fashioned artist would certainly have suspended from view.¹²⁸

Queste sono le immagini di Yanli che Zhang Ailing, in un modo quasi aggressivo, pone davanti agli occhi dei lettori, rendendo difficile essere sentimentali nei suoi confronti:

¹²⁶ Liu, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ Chow, “Seminal Dispersal”, *cit.*, p. 369.

烟鹂得了便秘症，每天在浴室里一坐坐上几个钟头——只有那个时候是可以名正言顺地不做事，不说话，不思想[...]她低头看着自己雪白的肚子，白皑皑的一片，时而鼓起来些，时而瘪进去，肚脐的式样也改变，有时候是甜净无表情的希腊石像的眼睛，有时候是突出的怒目，有时候是邪教神佛的眼睛，眼里有一种险恶的微笑，然而很可爱，眼角弯弯的，撇出鱼尾纹。(p. 89)

Yanli cominciò a soffrire di stitichezza. Passava ogni giorno ore e ore seduta in bagno: erano gli unici momenti in cui poteva esimersi, a pieno diritto, dal fare, parlare, pensare. [...] A testa bassa, rimaneva a osservare il niveo biancore del suo ventre, che ora si gonfiava ora rientrava facendo assumere svariate forme anche all'ombelico: un momento era l'occhio ieratico di una statua greca, un attimo dopo occhieggiava fiero in rilievo, l'altro ancora era lo sguardo di un idolo pagano, contornato da rughe, in un'espressione beffarda. (p. 202)

灯下的烟鹂也是本色的淡黄白。当然历代的美女画从来没有采取过这样尴尬的题材——她提着裤子，弯着腰，正要站起身，头发从脸上直披下来，已经换了白地小花的睡衣，短衫掖得高高的，一半压在颌下，睡裤臃肿地堆在脚面上，中间露出长长一截白蚕似的身躯。(p. 91)

Yanli, soffusa da quella luce, era bianca come l'avorio, ma mai bellezza del passato era stata ritratta in una posa tanto imbarazzante: in bagno, con le mutande abbassate. Stava per alzarsi e aveva la schiena piegata e i capelli davanti alla faccia. Indossava il pigiama bianco a fiorellini, la giacca arrotolata sul petto e bloccata dal mento che la pressava, i pantaloni ammassati sui piedi. Tra i due pezzi del pigiama, il suo corpo pareva un baco da seta bianco e lunghissimo. (p. 206)

L'immagine della "Rosa bianca" seduta in bagno, che letteralmente trattiene tutto dentro di sé e che si osserva in questa sua condizione di pallore e malattia, può essere interpretata come la metafora di cosa significhi essere cinese nell'epoca moderna: ci si dovrebbe liberare di tutto ciò che si trattiene dentro o si dovrebbe, invece, tenere stretto come un tesoro ciò che ci turba? La costipazione di Yanli se da un lato è letta come la metafora dell'ambivalenza dell'essere cinesi, dall'altro può essere interpretata come banalizzazione della metafora della rosa. Presentando queste forti immagini di una donna sposata annoiata, che osserva il suo ombelico mentre è seduta in bagno, o nell'imbarazzante momento dopo aver terminato i suoi bisogni, in procinto di alzarsi ma ancora con i pantaloni calati, Zhang Ailing rende impossibile per la metafora della "rosa bianca" sussistere come tale, la purezza che dovrebbe rappresentare diventa nulla più che un esempio di interiorità repressa.¹²⁹ Letta in questi termini, Yanli, con le sue perverse ossessioni e fantasie, può anche farsi portavoce della condizione di soppressione riservata alle donne nella società cinese dell'epoca.¹³⁰ Queste scene nel film di Stanley Kwan sono presentate con un tono più ambiguo, non c'è alcun commento alla situazione, lo spettatore è aperto a una più libera interpretazione. È interessante e curiosa, a mio parere, la scelta di giustapporre alle inquadrature di Yanli seduta in bagno delle scene parallele che mostrano un

¹²⁹ *Ivi*, pp. 370-371.

¹³⁰ Liu, *op. cit.*, p. 155.

insieme di uomini nella loro nudità in un bagno pubblico. Joyce Chi-Hui Liu, a questo proposito, nota come queste associazioni di scene, unite dal sottofondo della colonna sonora con il brano “Stealing kiss”, carichino questi episodi di un inesprimibile desiderio, e che la Yanli presentata dal regista sembri affascinata dal suo bianco e nudo corpo, esprimendo quasi una silenziosa attrazione sessuale.¹³¹

Ciò che colpisce di più il lettore è forse l'improvvisa maturazione di Yanli nella parte finale della vicenda, evento che non ci si sarebbe aspettati, vista la natura timida e passiva che caratterizza la ragazza sin dall'inizio. Nel testo si dice che “a quel punto Yanli divenne una donna coraggiosa, maturando di colpo alla soglia dei trent'anni, [...] aveva di colpo acquistato fiducia in se stessa: adesso aveva una posizione sociale ed era circondata da comprensione e amicizia” (pp. 212-13) (烟鹂这时候倒变成了一个勇敢的小妇人，快三十的人了，她突然长大了起来 [...] 现在一下子有了自尊心，有了社会地位，有了同情与友谊, p. 94). Ritengo che un passaggio nel racconto esprima al meglio questo suo cambiamento:

她穿着一身黑，灯光下看出忧伤的脸上略有些皱纹，但仍然抽一种沉着的美。(p. 94)

Lei era vestita di nero e così, alla luce della lampada, si notavano le piccole rughe che avevano cominciato a segnare il viso triste e preoccupato, che però conservava una sua composta bellezza. (p. 213)

Il fatto che la “rosa bianca” ora sia vestita di nero, un colore che si oppone totalmente alla purezza e docilità espressi dal candore del bianco, e che sul volto, descritto precedentemente come “bianco e immacolato” (空洞白净), siano spuntate delle rughe e dei “segni di vissuto”, esplicita in modo molto forte questo cambiamento nella donna. In realtà già poco prima c'era stato un ironico “rovesciamento della medaglia”, Zhenbao aveva scoperto che la moglie, dipinta sin dall'inizio come il tipico esempio di donna cinese, casta e fedele, aveva iniziato una relazione con il sarto.

手按在客室的门钮上，开了门，烟鹂在客室里，还有个裁缝，立在沙发那一头。一切都是熟悉的，振保把心放下了，不知怎的蓦地又提了上来。他感到紧张，没有别的缘故，一定是因为屋里其他的两个人感到紧张。(pp. 89-90)

Mise la mano sulla maniglia e aprì la porta. In sala c'erano Yanli e un sarto, in piedi davanti a un lato del divano. Era una scena perfettamente normale e Zhenbao si rilassò. Ma d'un tratto lo prese di nuovo l'agitazione e l'unica ragione di tanto nervosismo non poteva che essere la tensione palpabile dalle altre due persone nella stanza. (p. 203)

¹³¹ *Ibidem.*

振保很知道，和一个女人发生关系之后，当着人再碰她的身体，那神情完全是两样的，极其明显。振保冷眼看着他们俩。(p. 90)

Zhenbao sapeva perfettamente quanto fosse diverso, totalmente diverso, il modo di toccare una donna in pubblico quando ci si è stati a letto. Li guardò con freddezza. (p. 204)

Questa finale presa di posizione di Yanli si esprime in un modo lievemente diverso nel film e nel racconto. Nella scena finale, dopo l'animata discussione tra Zhenbao e la moglie, che termina con il lancio della lampada contro la donna, nel testo di Zhang Ailing vediamo che Yanli, pur essendo finalmente "uscita dalla sua provetta", scappa di corsa e il marito è "convinto di averla definitivamente sconfitta" (p. 213) (觉得她完全被打败了, p. 95). Nel film invece dopo la lite Yanli se ne va lentamente, la vediamo scendere dalle scale e andare al pianoforte dove comincia a suonare la melodia eseguita precedentemente da Jiaorui, "The Fragrance of Roses", mantenendo sul volto un'espressione indecifrabile e ambigua. Agli occhi degli spettatori risulta quindi tutt'altro che sconfitta, ha il pieno controllo della situazione. Il fatto che Yanli suoni la musica di Jiaorui simboleggia anche la sua crescita in donna indipendente e matura, con la sua propria consapevolezza e i suoi desideri, proprio come era stata rappresentata la "rosa rossa".¹³² Con questo finale Stanley Kwan, attraverso la musica, crea un forte legame tra le due "rose", elemento che non era presente in Zhang Ailing. Ciò pone ancora una volta in rilievo la scelta fatta dal regista per il titolo *Hong meigui bai meigui*, dove, come affermato in precedenza, l'omissione della congiunzione tra la "rosa rossa" e la "rosa bianca" permette a queste di fondersi e scambiarsi l'una con l'altra.

3.3 *Se, jie* 色•戒

Nel dicembre 1977 sulla rivista letteraria taiwanese *Huangguan* 皇冠 è stato pubblicato il racconto *Se, jie* 色•戒 (Lussuria) di Zhang Ailing, ripubblicato successivamente l'11 marzo 1978 su un'altra rivista di Taiwan, *China Times*. Un'opera singolare, diversa dalle precedenti storie della scrittrice, un racconto che interseca la drammaticità propria della *love story*, con i sentimenti del patriottismo e la tensione tipica dello spionaggio e del thriller. Prima della sua pubblicazione ufficiale la scrittrice ha passato una ventina d'anni a revisionare ed elaborare la storia, avendo cominciato la stesura durante il suo soggiorno a Hong Kong nel 1953.¹³³

¹³² Liu, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹³³ Cfr. introduzione a PENG Hsiao-yen, Whitney Crothers DILLEY (eds.), *From Eileen Chang to Ang Lee: Lust, caution*, NY, Routledge, 2014.

La storia è incentrata sulla figura della protagonista, Wang Jiazhi 王佳芝, una studentessa di Shanghai la cui sede universitaria viene spostata a Hong Kong a causa della guerra con i giapponesi che si sta scatenando in Cina ai tempi dell'ambientazione della vicenda, gli anni quaranta del Novecento. La trama inizia e si conclude, in una sorta di struttura circolare, nella residenza del signor Yi, funzionario del governo nazionalista fantoccio di Wang Jingwei 汪精卫. Nella casa, la signora Yi e le sue amiche sono intente a giocare a *majiang* e a chiacchierare vicendevolmente. Tra loro c'è anche Wang Jiazhi, in realtà una spia, ex-studentessa universitaria, assoldata dai servizi segreti del governo Nazionalista per sedurre Yi e condurlo in una trappola che dovrebbe portare alla sua uccisione. Mentre la ragazza è in un bar, pronta per incontrare l'uomo, la narrazione lascia spazio a un *flashback*, viene raccontato come, due anni prima, Yi e Wang Jiazhi si erano incontrati per la prima volta a Hong Kong. Lei all'epoca era una studentessa universitaria e l'attrice protagonista di drammi patriottici messi in scena insieme ai suoi compagni per risvegliare l'atteggiamento "apatico" degli abitanti di Hong Kong nei confronti della drammatica atmosfera di guerra presente in Cina. Durante la pausa estiva, il gruppo di studenti, capeggiato dal compagno Kuang Yumin, aveva deciso di "mettere in pratica" le proprie abilità come attori e ordire un complotto per incastrare Yi, che avevano appreso essere un alto membro della cricca di Wang Jingwei. Alla ragazza era stato affidato il ruolo della "signora Mai", la moglie di un mercante di alto rango che si occupava di importazione ed esportazione, con il compito di entrare nel circolo delle amicizie della signora Yi e poi sedurre il signor Yi. Tuttavia, a causa dell'improvvisa partenza della coppia da Hong Kong, i giovani studenti erano stati costretti a interrompere la loro missione e abbandonare il piano. Jiazhi ne esce sconfitta e pentita più degli altri; per prepararsi a essere l'amante di Yi aveva infatti accettato di perdere la propria verginità con uno dei compagni, Liang Rusheng, pur non provando per lui alcun sentimento. Aveva così deciso, dopo il fallimento, di allontanarsi dal gruppo e troncare i rapporti con i compagni. Due anni dopo, Wang Jiazhi, tornata a Shanghai, era stata assoldata ufficialmente dai servizi segreti della Resistenza e si era messa nuovamente in contatto con i signori Yi, per portare a completamento il piano. Si era trasferita a casa loro per un periodo, tornando a svolgere le attività borghesi, quali le lunghe partite di *majiang*, che occupavano i pomeriggi del gruppo di amiche della signora Yi. A questo punto la narrazione torna al pomeriggio in cui la ragazza, in un bar, attendeva di incontrarsi con Yi. Avvertiti i suoi compagni, la ragazza si fa accompagnare da Yi in una gioielleria, luogo concordato per tendere un agguato al collaborazionista, con la scusa di dover aggiustare un orecchino. Una volta giunti, però, inaspettatamente, il signor Yi decide di regalare alla giovane un bellissimo anello di

diamante. Questo gesto fa cambiare qualcosa, dopo un momento, caratterizzato da un lungo monologo interiore, che sembra eterno, in cui il lettore viene completamente immerso nei pensieri della ragazza, questa intima a Yi di scappare, facendo così fallire il piano stabilito. Quando la ragazza, sgomenta dal suo stesso atto, tenta di fuggire, tuttavia, si imbatte in un blocco stradale. Alla fine la narrazione torna alla residenza della famiglia Yi, dove un frustrato signor Yi, che ha appena firmato l'ordinanza per mettere a morte Wang Jiazhi e i suoi compagni, sta pensando a come giustificare l'improvvisa scomparsa della signora Mai con sua moglie e con il suo capo. La vicenda si conclude quindi in un modo del tutto inaspettato, l'anello di diamante ha scatenato un'imprevedibile reazione nella ragazza, e ciò ha portato al completo sconvolgimento della storia.

Nel 2008 è stata pubblicata una versione inglese del racconto, composta dalla scrittrice all'inizio degli anni cinquanta e intitolata *The Spying* o *Ch'ing k'e! Ch'ing k'e!*, letta come l'antecedente della versione cinese del 1978. Tuttavia tra le due stesure esistono sostanziali differenze, a partire dalla ragione chiave per cui la protagonista fallisce nel suo ruolo di spia. In *Se, jie* è esplicitato che il motivo sia l'innamoramento della donna nei confronti del "nemico", nella versione inglese, invece, il conflitto tra attivismo e amore nella protagonista resta poco chiaro, e pertanto, la ragione per cui Shahlu (la Wang Jianzhi del racconto in inglese) fallisce nell'impresa è ambigua. La storia in inglese fornisce meno dettagli sulla psicologia della protagonista e sulle sue attività patriottiche precedenti, perciò la donna emerge come un personaggio strumentalizzato e le sue azioni sono frutto solamente del ruolo che ricopre per il suo incarico di spia. Shuang Shen ritiene che il manoscritto in inglese rappresenti una narrazione in stile kafkiano sulla vita nella Shanghai ai tempi della guerra, in cui l'essere una spia è molto più che una professione, è proprio un modo di vedere le cose e di vivere la propria vita seguito da tutti i personaggi del racconto, che è quindi permeato da un costante senso di tensione e angoscia.¹³⁴

Se, jie non è stato preso particolarmente in considerazione dalla critica negli anni fino a che, nel 2007, non uscì nelle sale il suo adattamento cinematografico a cura del famoso regista taiwanese Ang Lee. Il film ebbe uno strepitoso successo tra il pubblico ed entrò subito nella sfera d'attenzione della critica, tanto che vinse numerosi premi, tra cui il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2007 e il trofeo per il miglior film al Golden Horse Film Festival di Taipei.¹³⁵

¹³⁴ SHEN Shuang, "Betrayal, Impersonation, and Bilingualism: Eileen Chang's Self-Translation", in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 104-105.

¹³⁵ Gina MARCHETTI, "Eileen Chang and Ang Lee at the Movies: The Cinematic Politics of *Lust, Caution*", in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, p. 153.

Analizzando il racconto, la critica ha messo in evidenza alcuni elementi che possono essere collegati alla vita privata di Zhang Ailing, in particolare l'emergere delle sue emozioni derivanti dal matrimonio con il collaborazionista dei giapponesi Hu Lancheng 胡兰成, vice ministro della Propaganda durante il periodo dell'occupazione giapponese a Shanghai, membro del regime fantoccio di Wang Jingwei. Inoltre, sia Wang Jiazhi che Zhang Ailing hanno frequentato l'università di Hong Kong. Tuttavia, queste sono le uniche due similitudini tra la storia narrata e la vita reale della scrittrice, di fatto Zhang Ailing non è mai stata una spia e non ha mai avuto intenzione di assassinare Hu Lancheng. *Se, jie* probabilmente è invece basato sulla vicenda realmente accaduta che ha visto il coinvolgimento di Zheng Pingru 郑苹如 (1918-1940), un'agente sino-giapponese del Kuomintang.¹³⁶ Figlia di un professore dell'Università Fudan e di madre giapponese, Zheng Pingru dopo essere entrata nei servizi segreti del governo nazionalista, cominciò a sfruttare i legami che la sua famiglia aveva con i giapponesi e con il regime collaborazionista di Wang Jingwei. Agendo sotto copertura iniziò una relazione amorosa con Ding Mocun 丁默村 (1901-1947), capo della sicurezza di Wang Jingwei, pianificandone l'assassinio. Nonostante ciò, a causa di un imprevisto il piano non fu portato a termine e Zheng Pingru, scoperta, venne catturata e giustiziata segretamente poco tempo dopo, morendo alla giovane età di 23 anni. A differenza di Wang Jiazhi, Zheng Pingru tuttavia, a quanto sappiamo, non tradì mai i suoi compagni. Alla luce di questi fatti realmente accaduti, secondo Haiyan Lee è lecito porsi alcuni interrogativi riguardo al racconto di Zhang Ailing, e in particolare: perché la scrittrice ha deciso di "cambiare il finale" e far morire la sua protagonista come una traditrice?¹³⁷ Il tradimento è infatti un elemento centrale nella storia. Arrivati alla fine la protagonista ha ingannato tutti: la signora Mai ha tradito suo "marito" e la sua amica, la signora Yi, e Wang Jiazhi ha tradito tutti i suoi compagni, ma è anche traditrice nei confronti di Yi, il quale, benché salvato dal monito di lei, non è riuscito a cogliere da solo l'inganno. La trama quindi, come sottolinea anche il co-sceneggiatore del film James Schamus, ruota attorno sempre alla stessa domanda: perché l'ha fatto?¹³⁸

È interessante lo studio svolto da Hsiu-Chuang Deppman, che ha analizzato la relazione culturale tra Ang Lee e Zhang Ailing e l'interazione delle loro due opere da un punto di vista formale e stilistico. Deppman considera l'adattamento per il grande schermo di *Se, jie* come una "riscrittura cinematografica" del racconto, che permette allo spettatore di comprendere più

¹³⁶ *Ivi*, pp. 132-133.

¹³⁷ Haiyan LEE, "Enemy under My Skin: Eileen Chang's *Lust, Caution* and the Politics of Transcendence", in *PMLA*, 125, 3, 2010, p. 650.

¹³⁸ Marchetti, *op. cit.*, p. 131.

a fondo la filosofia, lo stile e l'estetica espressi dall'autrice. Entrambi, l'una attraverso la scrittura, l'altro attraverso l'arte cinematografica, sperimentano, unendo varie tecniche quali monologhi interiori, *flashback*, primi piani, per dare una più intensa rappresentazione delle sfaccettature, del romanticismo e del materialismo che emergono nella narrazione. Nello specifico, Zhang Ailing attraverso dei "primi piani" e l'utilizzo del monologo interiore riesce a rendere al meglio la psicologia e la sensibilità dei protagonisti; Ang Lee attraverso tecniche come il campo-contro-campo e la scelta dei colori riesce a far emergere quelle emozioni astratte e ambigue che si intersecano nel corso di tutta la storia e che ne caratterizzano i personaggi.¹³⁹

Come affermato in precedenza, Zhang Ailing ha impiegato decenni per completare la stesura di *Se, jie*, ha iniziato a lavorare sul racconto nel 1953 per vederlo pubblicato solo alla fine del 1977; la trama ha quindi attraversato un lungo periodo di revisioni. È proprio questa una delle caratteristiche che ha affascinato Ang Lee nella sua scelta di trasporre questo racconto per il cinema. Egli afferma di essere stato colpito profondamente dalla bellezza, ma anche dalla crudeltà, della storia di Zhang Ailing, che è capace di intrappolare i personaggi ma anche i lettori nel suo intreccio. Ang Lee paragona la scrittrice, che ha passato anni a fare continue modifiche al testo, a un criminale che torna compulsivamente sulla scena del crimine o a una vittima che continua a rimuginare sul trauma subito e ne immagina diverse sfumature di dolore.¹⁴⁰

Nel suo film Ang Lee è riuscito a rappresentare la battaglia emotiva dei personaggi in un modo che si conforma perfettamente con lo stato di ansia che emerge dal racconto di Zhang Ailing. La scrittrice affiancando un narratore onnisciente e distaccato alla narrazione in prima persona, ricca di sentimentalismo, riesce a dar vita a due realtà narrative ben distinte, che coesistono nondimeno sullo stesso livello, e a individuare la distinzione tra una realtà emozionale, privata, e una realtà sociale, collettiva. Ma quello che è l'elemento distintivo, e forse la mossa più audace di Zhang Ailing, è la sua capacità di rielaborare e ridefinire i limiti tra generi letterari molto diversi, quali il thriller di spionaggio e il romanzo d'amore. La sua narrazione sintetica e intrecciata allo stesso tempo, se da un lato fa percepire al lettore la complessità della duplice personalità della protagonista Wang Jiazhi, dall'altro anticipa la perfetta adattabilità della sua storia al grande schermo. Anche Ang Lee nel film, attraverso la giustapposizione di *jump-cut* e montaggi veloci a espressivi primi piani e lenti movimenti di

¹³⁹ Hsiu-Chuang DEPPMAN, "Seduction of a Filmic Romance: Eileen Chang and Ang Lee", in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, p. 155.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 157.

camera, riesce a esprimere contemporaneamente la tensione tipica dei film d'azione/thriller e la drammaticità tipica delle storie d'amore.¹⁴¹

Zhang Ailing, già dal primo paragrafo, introduce le due forze seduttive chiave dell'intero racconto, i diamanti e il corpo femminile, che delineano il contrasto tra luce e ombra presente nella storia. La scrittrice apre infatti la narrazione descrivendo la partita a *majiang* tra la signora Yi e il suo circolo di amiche, che si svolge all'interno della residenza. Ang Lee ha deciso invece, per l'apertura della vicenda, di enfatizzare la perdita dell'autonomia umana nell'ambito più ampio della storia politica piuttosto che nell'attenzione per la materialità che caratterizza i più piccoli gruppi sociali. Nella scena d'inizio del film vediamo, infatti, degli spazi aperti che inquadrano il panorama storico e accentuano l'oppressione fisica e psicologica dei personaggi; siamo nel 1942, nella Shanghai occupata dai giapponesi, come illustra successivamente una didascalia. Appare come inquadratura iniziale il primo piano del muso di un pastore tedesco, emblema di bellezza ma allo stesso tempo di crudeltà, che porta l'attenzione degli spettatori sulla crisi politica che preme sulla città e sulla nazione. Subito dopo, l'inquadratura si sposta sul volto di una guardia, i cui occhi vigili caricano ancora di più l'atmosfera di tensione. Da queste scelte per l'inizio della narrazione emerge una differenza fondamentale tra il racconto e la trasposizione cinematografica: il modo in cui viene concepita l'interazione tra uomo e spazio è estremamente diverso nelle due opere. Nelle parole della scrittrice notiamo una narrazione che si muove dall'interno verso l'esterno, nei primi paragrafi infatti il lettore attraverso la descrizione materialistica dei dettagli è inserito in una visione più ampia della città e delle tensioni del periodo; al contrario Ang Lee, con la sua introduzione, ci mostra come il mondo privato dei personaggi si faccia sempre più piccolo e isolato proprio a causa dell'oppressione dettata dal clima politico dell'epoca. Probabilmente questa è stata una scelta di *marketing*, lo scopo di Ang Lee era, infatti, quello di attirare un pubblico globale e pertanto era necessaria una contestualizzazione al fine di comprendere appieno il significato della storia. Zhang Ailing, invece, si rivolgeva direttamente a un pubblico cinese presumibilmente già a conoscenza degli eventi storici e della situazione politica della Cina agli inizi degli anni quaranta. Un altro motivo è che Ang Lee ha adattato un racconto di 26 pagine in un film della durata di 157 minuti, quindi ha arricchito la storia con l'approfondimento di dettagli e con l'aggiunta di alcune scene e particolari *ex novo*.¹⁴²

Dopo questa contestualizzazione storica, che immette lo spettatore nel clima di angoscia e tensione, anche nel film di Ang Lee si passa all'interno della residenza Yi, dove è in corso la

¹⁴¹ *Ivi*, p. 175.

¹⁴² *Ivi*, p. 163.

partita a *majiang*. Nel film, il contrasto tra le prime due scene, il “mondo esterno” e il “mondo interno”, è immediato non solo per i colori e le luci utilizzati, di tonalità più calde e tendenti al giallo, ma anche per la differenza dei personaggi che vengono presentati: da militari dalle cupe espressioni si passa a donne borghesi intente a svolgere le loro attività sociali.¹⁴³ Ciò che emerge da questa scena, sia nel libro che nel film, è la forte connotazione materialistica. Questo è un elemento che caratterizza l'intera narrativa di Zhang Ailing, dove vengono descritti personaggi all'interno di una società che sviluppa quasi un'ossessione per il materialismo e in cui il denaro e i beni fisici ricoprono un ruolo centrale. Pertanto, a livello stilistico, nelle opere della scrittrice si trovano descrizioni che sembrano l'applicazione di tecniche cinematografiche alla scrittura, utilizzate per descrivere la perdita dell'*agency* da parte dei personaggi in una società materialista. In *Se, jie*, come fa notare la traduttrice della versione inglese Julia Lovell, Zhang Ailing utilizza verbi d'azione associati però a oggetti, eliminando così la soggettività umana e mostrando la dipendenza dei personaggi dagli oggetti materiali.¹⁴⁴ È anche per queste caratteristiche sintattiche e stilistiche che i racconti di Zhang Ailing si prestano molto bene alla trasposizione cinematografica, dalle sue descrizioni è come se ci fosse una macchina da presa che inquadra le situazioni e guida il lettore attraverso la narrazione.

Il *climax* del materialismo arriva però nel finale del racconto in cui appare una Wang Jiazhi quasi schiavizzata dall'anello con il diamante comprato da Yi, e sarà proprio l'anello, un oggetto materiale, a rovesciare la situazione portando al tradimento e al conseguente tragico epilogo della storia.¹⁴⁵ Zhang Ailing descrive la scena in maniera quasi cinematografica, il lettore si trova catapultato in un momento straordinario, iperrealistico. La protagonista fantastica sul fatto di trovarsi contemporaneamente in un cinema e sulla scena, interpretando allo stesso tempo il ruolo di spettatore e attrice, e confessa di aver sempre odiato i film violenti, ma lei stessa in questo momento è come se fosse la protagonista di uno di questi film che, solitamente, terminano in un “bagno di sangue”. Come l'anello da lei esaminato sotto la luce della lampada, Jiazhi si sente con gli occhi puntati addosso, quelli di Yi, quelli dei lettori e della videocamera che la sta “riprendendo”. Probabilmente, proprio la sua avversione nei confronti delle scene violente è ciò che anticipa la sua reazione rispetto al piano stabilito.¹⁴⁶

Sia Zhang Ailing che Ang Lee utilizzano questo finale sconcertante per deridere e sfidare le aspettative convenzionali di fronte a un racconto thriller. Tuttavia il film lascia negli spettatori degli interrogativi aperti. Non ci sono alcun tipo di esplicitazioni sul motivo che porta

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 159.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 166.

la protagonista, in una scena a mio parere carica di *pathos* e tensione, a cambiare idea pronunciando quelle due parole, “*kuai zou* 快走” (Scappa veloce!), che portano al rovesciamento di tutto ciò che ci si sarebbe aspettati come esito finale della storia. Ang Lee lascia il film a un livello di speculazione, lei ama Yi? O forse pensa di amarlo? Ha perso fiducia nella validità del piano escogitato? O forse Jiazhi si sente in dovere nei confronti di Yi per aver ricevuto un regalo così prezioso? Nel film la motivazione resta una congettura, non viene fornita esplicitamente alcuna spiegazione, lo spettatore si crea una propria idea a riguardo. Nel racconto, invece, la scrittrice razionalizza la decisione di Wang Jiazhi in parte facendo un parallelismo con il cinema. L’anello e i sentimenti della protagonista per essere l’interprete di un film che lei stessa non desidera vedere forniscono uno sfondo per il fattore scatenante del “cambiamento”, del suo “tradimento”, ovvero l’espressione sul volto di Yi.¹⁴⁷ Nel racconto la decisione viene esplicitata in questo modo:

此刻的微笑也丝毫不带讽刺性，不过有点悲哀。他的侧影迎着台灯，目光下视，睫毛像米色的蛾翅，歇落在瘦瘦的面颊上，在她看来是一种温柔怜惜的神气。
这个人真爱我的，她突然想，心下轰然一声，若有所失。
太晚了。
店主把单据递给他，他往身上一揣。
“快走”，她低声说。¹⁴⁸

L’espressione che ha ora sul viso è tutt’altro che sarcastica, casomai è malinconica. Il suo profilo illuminato dalla lampada, lo sguardo rivolto verso il basso, le ciglia che come ali beige di una falena puntano verso le guance scarne, tutto concorre a dargli un’espressione che lei trova dolcissima.
Quest’uomo mi ama, pensa all’improvviso, ed è un pensiero che le esplose in petto come un rombo assordante, e si sente persa.
Troppo tardi.
Il padrone del negozio gli porge la ricevuta e lui si china per prenderla.
“Scappa, di corsa” gli bisbiglia lei.¹⁴⁹

Zhang Ailing ha deciso di dedicare un quarto del racconto alla descrizione di questa scena, che si svolge lentamente ed è ricca di dettagli, diversamente dal resto della narrazione, caratterizzata da uno stile più conciso e sintetico.

La figura della protagonista Wang Jiazhi viene descritta con dei tratti diversi nel racconto e nel film. Dal primo emerge una Wang Jiazhi più sicura di sé, la cui personalità è

¹⁴⁷ Marchetti, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴⁸ ZHANG Ailing 张爱玲, “Yuan nü” 怨女 (La donna inasprita), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009, p. 257. Dalla prossima occorrenza verrà indicato il numero di pagina tra parentesi.

¹⁴⁹ Trad. italiana in ZHANG Ailing 张爱玲, *Lussuria*, a cura di M. Gottardo e M. Morzenti, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2007, p. 45. Dalla prossima occorrenza verrà indicato il numero di pagina tra parentesi.

contraddistinta anche da una certa vanità, lei è consapevole di essere forte, bella, brava nel suo ruolo.¹⁵⁰ Queste caratteristiche sono evidenti da alcuni passi del testo:

这角色当然由学校剧团的当家花旦担任。(p. 247)

Questo ruolo sarebbe stato naturalmente assegnato all'attrice più brillante della compagnia teatrale della scuola: lei, Jiazhi. (p. 26)

她自从十二三岁就有人追求，她有数。(p. 247)

Era da quando aveva dodici o tredici anni che gli uomini la corteggiavano, e queste cose le captava subito. (p. 27)

一次空前成功的演出，下了台还没下装，自己都觉得顾盼间光艳照人。(p. 247)

La sua recita era stata un successo senza precedenti e lei, scesa dal palco ma con ancora addosso il costume di scena, si sentiva una star sotto i riflettori. (p. 28)

Nel film, invece, Wang Jiazhi viene ritratta come un personaggio più passivo, meno sicuro di sé in principio, molto sensibile e reattivo ai suggerimenti dei compagni. La protagonista è interpretata da Tang Wei 汤唯, che con *Se, jie* nel 2007, all'età di 28 anni vide il suo debutto nel mondo del cinema. La sua magnifica interpretazione della protagonista Wang Jiazhi lasciò senza parole il pubblico e la critica (*jingshi haisu* 惊世骇俗) e la portò a raggiungere lo *status* di “stella del cinema” dopo solo la sua prima *performance*. Cheng Bo 程波 e Yuan Haiyan 袁海燕 utilizzano l'idioma “*yi ye bao hong* 一夜爆红”, diventare famosi da un giorno all'altro, per definire il “fenomeno Tang Wei”.¹⁵¹ Nel corso del film vediamo una continua trasformazione e maturazione dell'indole della protagonista e la sua immagine viene costruita poco a poco.¹⁵²

La Wang Jiazhi del racconto nella sua vanità sembra quasi dispiacersi del fatto che il ruolo che sta interpretando, la spia, questa sua ulteriore *performance*, non potrà portarla al successo in quanto interpretazione che va mantenuta segreta:

她倒是演过戏，现在也还是在台上卖命，不过没人知道，出不了名。(p. 246)

In effetti lei ha recitato davvero, e anche adesso è alle prese con una parte, una parte che la sfianca ma di cui nessuno sa, e che quindi non la renderà famosa. (p. 14)

¹⁵⁰ PENG Hsiao-yen, “How *Lust/Caution* re/deconstructs history”, in Peng Hsiao-yen e Whitney Crothers Dilley (eds.), *From Eileen Chang to Ang Lee: Lust, caution*, NY, Routledge, 2014, p. 169.

¹⁵¹ CHENG Bo 程波, YUAN Haiyan 袁海燕, “Gui xun shiye zhong nü mingxing de shenti chengxian yu xingxiang jiangou—yi Tang Wei jiqi zai «Se, jie» he «Huangjin shidai» li de jueuse wei shidian” 规训视野中女明星的身体呈现与形象建构—以汤唯及其在《色·戒》和《黄金时代》里的角色为视点, in *Jianghuai luntan*, 1, 2016, p. 160.

¹⁵² Peng Hsiao-yen, *op. cit.*, pp. 159-160.

Lo stesso personaggio, nel film, diventa una spia soprattutto su incitazione di altre persone e non viene in nessun modo esplicitata la sua eccitazione per dover svolgere questo ruolo.¹⁵³ Prima di accettare di partecipare al complotto, infatti, la ragazza ha un momento di esitazione, solo dopo che Kuang Yumin afferma “Ognuno decida per sé, io non costringo nessuno” (我不是要勉强大家) la ragazza si decide, “Anch’io sono con te Kuang” (我愿意跟大家一起).

Chen Hsiang-yin ha svolto un’analisi molto interessante sulle tre scene di sesso tra Wang Jiazhi e Yi, più rilevante aggiunta del regista per il film, notando come il cambiamento di posizione dei due corpi nei tre momenti aiuti a delineare simbolicamente anche un cambiamento nella personalità della ragazza, una presa di coscienza: il passaggio da un rapporto forzato dall’uomo, a un atto sessuale che vede la figura maschile sopra la donna, fino alla ragazza posizionata sopra l’uomo, mostra come nella protagonista ci sia un cambiamento da passiva obbedienza a partecipazione attiva, e non solo a livello fisico ma anche nella sua personalità.¹⁵⁴

La maturazione e il cambiamento del personaggio di Wang Jiazhi è visibile per la prima volta in una sequenza della prima parte del film ambientata a Hong Kong. La protagonista torna nell’appartamento preso in affitto dai compagni dopo una cena con Yi. Attraversa la sala da pranzo ed entra in camera da letto. In presenza della compagna Lai Xiujin si sfilava le calze gettandole da parte, poi si accende una sigaretta, ricordandosi solo alla fine della presenza della sua amica, precedentemente personaggio dominante tra le due. È evidente quindi il cambiamento nell’atteggiamento di Wang Jiazhi, si percepisce una nuova atmosfera, lei sta interpretando un ruolo diverso da prima.¹⁵⁵

È interessante l’osservazione di Peng Hsiao-yen secondo cui la Wang Jiazhi del racconto, con il culmine nel finale, confonde il potere del denaro con l’amore. Mentre, come osserva lo studioso, nel film ciò che emerge è, invece, la continua battaglia della protagonista tra dovere e amore.¹⁵⁶ Ritengo che una scena del film sia particolarmente significativa a tal proposito. Da questa emerge la volontà di Wang Jiazhi di servire la patria e di adempiere al proprio dovere, ma allo stesso tempo percepiamo come questo suo ruolo la stia “distruggendo” e non sia così facile per lei resistere totalmente al “potere” di Yi. La scena mostra un dialogo tra la ragazza e il vecchio Wu, membro dei servizi segreti che l’ha assoldata nella missione:

¹⁵³ *Ivi*, p. 169.

¹⁵⁴ Cfr. CHEN Hsiang-Yin 陈相因, “‘Se, jie le mei?’ 「色」, 戒了没?”, in *Sixiang*, 8, 2008, pp. 297-304.

¹⁵⁵ Stephanie Hemelryk DONALD, “Tang Wei: Sex, the City and the Scapegoat in *Lust, Caution*”, in *Theory, Culture & Society*, 27, 4, 2010, p. 60.

¹⁵⁶ Peng Hsiao-yen, *op. cit.*, p. 170.

老吴：你继续钓着他，定期给我报考。没有我的命令，不许有任何动作！记着！情报工作人员心里只有一个信念，那就是忠诚！忠于党，忠于领袖，忠于自己的国家！你明白吗？

王佳芝：你放心，我会照着你的意思去做的。

老吴：好，很好。你现在只要继续的把他拴在陷阱里面。如果有任何的需要…

王佳芝：你以为这个陷阱是什么？我的身子吗？你当他是谁？他比你们还要懂得戏假情真的一套。他不但要往我的身体里钻，还要像条蛇一样的往我心里面愈钻愈深。我得像奴隶一样的让他进来。只有“忠诚”的待在这个角色里面我才能够钻进到他的心里…每次他都要让我痛苦得流血、哭喊…他才能够满意。他才能够感觉到他自己是活着的。在黑暗里，只有他知道这一切是真的…

VECCHIO WU: Ricorda, per una combattente in incognito la sola regola è l'ubbidienza. L'ubbidienza al tuo capo, l'ubbidienza al Partito, l'ubbidienza alla Patria!

WANG JIAZHI: Non preoccuparti, farò tutto quello che mi ordinerai di fare.

VECCHIO WU: Bene, molto bene. Tu tienilo in trappola e se hai bisogno di qualcosa, fammelo sapere.

WANG JIAZHI: Di quale trappola stai parlando? Del mio corpo? Non hai capito niente. Quell'uomo conosce il gioco delle parti molto meglio di voi. Lui non si limita a penetrare nel mio corpo. S'insinua fino al mio cuore, come un serpente velenoso in cerca della preda. Io lo accolgo come una schiava che accetta il suo destino e faccio ogni sforzo per recitare il ruolo che mi spetta per raggiungere anch'io il suo cuore. Ogni volta mi trafigge fino a farmi sanguinare, urlare. È questo che lo appaga. È la sola emozione che riesce a farlo sentire vivo. E nell'oscurità diventa a un tempo carnefice e vittima.¹⁵⁷

Rey Chow fa notare come nel film *Se, jie* l'elemento più straordinario non sia tanto il piacere provato dalla ragazza per il sesso, quanto invece il suo masochismo, il suo riuscire a provare una sorta di euforia ed eccitazione nell'essere abusata, violentata e quasi de-umanizzata come un animale o un oggetto da un uomo che usa tutta la propria forza sul suo corpo. Ciò che è però sconvolgente, è che queste sue azioni e sofferenze possono essere viste, da parte della Resistenza per cui lei e i suoi compagni stanno agendo, come un atto eroico, una sorta di martirio.¹⁵⁸

Nel film vengono forniti molti più dettagli sulla vita e sulla personalità della protagonista. Innanzitutto, nel racconto originale non viene detto nulla riguardo al passato di Wang Jiazhi, mentre nel lungometraggio i dettagli sulla vita privata della ragazza costituiscono un elemento importante per comprenderne la personalità e i suoi sentimenti. Dal film si apprende che Wang Jiazhi è orfana di madre, mentre il padre si è trasferito in Inghilterra con il fratello, ma a causa di problemi economici non ha potuto portare con sé anche la figlia. Per l'intera vicenda Wang Jiazhi mostra il desiderio e la speranza che in un futuro il padre riesca a farla andare in Inghilterra, ma purtroppo ciò non accadrà mai. All'inizio della seconda parte del film, dopo il

¹⁵⁷ *Se, jie* 色、戒 (Lussuria: seduzione e tradimento), Ang Lee 李安, 2007.

¹⁵⁸ Rey CHOW, "Guest Column: Framing the Original: Toward a New Visibility of the Orient", in *PMLA*, 126, 3, 2011, pp. 561-562.

fallimento della prima missione a Hong Kong, vediamo che Wang Jiazhi vive a Shanghai a casa di una zia che sembra, però, non interessarsi più di tanto alla nipote. Questi dettagli sulla vita privata di Wang Jiazhi, ragazza orfana e sola, anticipano in un certo modo la fragilità della protagonista, preda facile per gli amanti, bisognosa di ricevere amore.¹⁵⁹

Peng Hsiao-yen fa notare come un'importante differenza nel descrivere la protagonista nel film e nel racconto originale sia esplicitata da ciò che nelle due versioni avviene subito dopo la scena finale nella gioielleria. Nella storia di Zhang Ailing leggiamo che Wang Jiazhi, dopo aver intimato a Yi di scappare, sale su un riscìo e dice all'autista di condurla in un quartiere dove abita una zia di cui nessuno conosce l'esistenza. La ragazza pianifica di stare lì per qualche giorno finché non si saranno "calmate le acque". Nel film, invece, si susseguono delle situazioni che, ancora una volta, fanno sorgere negli spettatori alcuni interrogativi. Wang Jiazhi chiede al ragazzo alla guida del riscìo di farsi portare nella via dove originariamente lei e Yi dovevano incontrarsi. Crede forse che lui sia così innamorato da presentarsi comunque all'appuntamento? In seguito, quando si imbattono nel blocco stradale, Wang Jiazhi tira fuori dal cappotto una pillola di cianuro, consegnatale dal vecchio Wu prima di cominciare la missione, pronta a uccidersi in qualsiasi momento. Apprendiamo, tuttavia, dalle scene che seguono che la ragazza non si è suicidata e viene giustiziata con i suoi compagni la sera stessa. Forse è stata catturata prima di poter effettivamente ingerire la pillola, o era convinta che Yi sarebbe andato in suo soccorso, queste sono domande che restano in sospeso. A questo punto del film, poco prima che i giovani vengano giustiziati, c'è un breve *flashback*. Siamo tornati negli anni della *performance* teatrale a Hong Kong, nel momento in cui i giovani studenti decidono di coinvolgere Wang Jiazhi nel progetto di spionaggio. La ragazza è in piedi sul palco e dalla balconata Kuang Yumin e Lai Xiujin la richiamano: "Wang Jiazhi, vieni su!" (王佳芝, 上来啊!). Questo *flashback* aiuta ancora una volta il pubblico a ricordare che il coinvolgimento della ragazza nel complotto è stato frutto della volontà collettiva. Tuttavia il film non ci fa capire appieno perché proprio nel momento cruciale, in cui la ragazza avrebbe potuto "salvare la patria", lei rifiuti di cooperare, tradendo tutti e sconvolgendo l'intero piano.¹⁶⁰

Un ulteriore elemento presente nel film, che ci aiuta a delineare il carattere della protagonista, è costituito dalle scene in cui lei va al cinema a vedere romantici film hollywoodiani. Se nel racconto di Zhang Ailing viene solo accennata la passione di Wang Jiazhi per il cinema, nel film vengono dedicate appositamente due scene a questo aspetto. Nella prima,

¹⁵⁹ Peng Hsiao-yen, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 172.

che si svolge a Hong Kong prima della messa in scena dello spettacolo dei giovani studenti, vediamo una Wang Jiazhi che, con le guance rigate di lacrime, seduta in una sala cinematografica, guarda il film americano del 1939 *Intermezzo*, interpretato da Ingrid Bergman e Leslie Howard. La trama racconta di una donna che si innamora di un uomo sposato, ma è costretta a lasciarlo e lo vede poi tornare dalla moglie. Dalla scena, tuttavia, si percepisce che le lacrime di Wang Jiazhi, più che scendere per il triste epilogo del film, indicano la sua stessa infelicità e fanno trasparire il suo sentimento di profonda solitudine. Poco prima di questa scena si era infatti appreso che il padre, in Inghilterra, si era risposato, evento che aveva provocato l'acuirsi della sensazione di abbandono provata dalla protagonista. La seconda scena si svolge invece a Shanghai, poco prima che Wang Jiazhi venga coinvolta nella seconda missione. La ragazza va al cinema a vedere un altro film che narra di un amore finito male, *Ho sognato un angelo* del 1941, che ha come protagonisti gli attori americani Irene Dunne e Cary Grant. L'atmosfera creata dentro il cinema viene però sconvolta dall'inserzione, nel mezzo del film, di un messaggio propagandistico dei giapponesi, che crea scompiglio e turbamento negli spettatori. Le due scene appena descritte aiutano a enfatizzare che, così come il recitare in *performances* patriottiche ha contribuito a instaurare in Wang Jiazhi l'idea di patriottismo e sacrificio per la patria, allo stesso modo il guardare film romantici hollywoodiani ha fatto apprendere alla protagonista la nozione di amore, ideale che lei seguirà e che alla fine la porterà alla morte.¹⁶¹

I collegamenti con il cinema non emergono solo da queste due scene esplicite, ma anche da altri elementi all'interno del film. Innanzitutto, a un certo punto appare il poster del film del 1941 di Hitchcock *Il sospetto*, che è ben collegabile al clima teso del nostro film, poiché narra la storia di una donna che sospetta che il marito pianifichi di ucciderla.¹⁶² Inoltre Gina Marchetti fa notare come nell'opera di Ang Lee i richiami ad altri film siano molteplici. Nelle scene degli incontri amorosi tra Wang Jiazhi e Yi si possono trovare delle similitudini con *Ultimo Tango a Parigi* (1972) di Bertolucci; la presenza dell'attrice Joan Chen nei panni della signora Yi può fornire un collegamento con *L'ultimo imperatore* (1987), sempre di Bertolucci; in una scena ambientata in un ristorante giapponese, altro arricchimento del regista alla trama originale, vediamo la protagonista cantare la canzone colonna sonora del film del regista cinese Yuan Muzhi 袁牧之 *Street Angel* (1937); i costumi utilizzati e in particolare la scena ambientata nella sartoria costituiscono un esplicito riferimento a *In the mood for love* (2000).¹⁶³

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 170-171.

¹⁶² Marchetti, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶³ Per un'analisi più approfondita vedi *Ivi*, pp. 144-148.

Alla luce di ciò ritengo che il regista, vista la presenza di richiami cinematografici nel racconto di Zhang Ailing e lo stesso rapporto della scrittrice con il cinema, non abbia inserito a caso così tanti riferimenti. Questi richiami espliciti e impliciti al cinema, uniti a quelli al teatro, sia nel film che nel racconto aiutano a rendere ancora più evidente l'importanza che la teatralità e la *performance* ricoprono all'interno della storia. Il racconto è riempito di personaggi che vivono dietro "maschere". L'affermazione di Žižek "wearing a mask actually makes us what we feign to be... the only authenticity at our disposal is that of impersonation, of 'taking our act seriously'"¹⁶⁴ si conforma appieno all'agire dei personaggi in *Se, jie*. La studiosa di cinema Miriam Hansen parlando della protagonista del film cinese *Mingtian* (1933) afferma: "Ling Ling's face becomes a façade, a mask, a cypher, a mystery; in fact, dissimulation, masquerade, and performance become her strategies of survival".¹⁶⁵ Questa frase si addice perfettamente anche alla protagonista di *Se, jie*. Wang Jiazhi nella storia non fa altro che interpretare il ruolo scelto per lei da altri, dal suo primo personaggio nella recita studentesca, fino al suo ruolo come "martire" per la nazione. Deve essere un'attrice impeccabile per poter sopravvivere. Wang Jiazhi, quindi, nel racconto, come anche nel film, si crea attraverso il cinema e il teatro; tutte le sue azioni, così come quelle dell'attrice Tang Wei, che la interpreta, non sono frutto di un recitare spontaneo, ma sono sempre controllate da una serie di uomini, che fungono da "direttori" nelle interpretazioni della donna: dal leader della compagnia teatrale e compagno di scuola di Wang Jiazhi a Hong Kong, Kuang Yumin, al membro del Kuomintang a Shanghai, il vecchio Wu, a Yi nella camera da letto, e fino allo stesso regista Ang Lee dietro la macchina da presa.¹⁶⁶

L'agire dietro una maschera è un elemento estremamente importante nel susseguirsi delle vicende. Nella narrazione vediamo la protagonista dotata di una doppia personalità: la donna vive ogni giorno con la pressione e l'ansia procurata dal suo incarico, che potrebbe portarla alla morte da un momento all'altro, e, allo stesso tempo, deve fingere di essere completamente immersa nell'eccitazione delle attività sociali borghesi e nella sensualità per sedurre Yi. La sua duplicità è possibile solo grazie a una divisione quasi teatrale tra mente e corpo, dove la mente diventa uno spettatore lucido e distaccato della farsa messa in atto dal corpo. Il valore della teatralità per la storia è reso ancora più esplicito dal tragico finale. La "violazione" del "contratto teatrale", quindi il fatto che Wang Jiazhi faccia oltrepassare dal potere degli oggetti il confine tra realtà e finzione, le costa la sua stessa vita e di conseguenza quella dei suoi compagni.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Cit. in *ivi*, p. 141.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 137.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Haiyan Lee, *op. cit.*, p. 646.

Vorrei utilizzare come riferimento lo studio di Liang Luo per analizzare più in profondità il tema della teatralità presente nella storia, in particolare in alcune scene del film aggiunte da Ang Lee come arricchimento del racconto originale. Secondo lo studioso, la teatralità emerge soprattutto in tre aspetti: nella rappresentazione di patriottismo, violenza e amore.

Ci sono alcune scene della prima parte del film che esprimono al meglio la tematica del patriottismo e sono strettamente collegate al teatro. Innanzitutto, lo spettacolo che il gruppo di studenti mette in scena a Hong Kong è un perfetto esempio di espressione del fervore patriottico presente nei personaggi. Partendo da una singola allusione al racconto di Zhang Ailing in cui si diceva che Wang Jiazhi aveva già recitato prima di prendere parte alla missione, Ang Lee ha sviluppato un'intera scena in cui vediamo la protagonista alle prese con il ruolo di protagonista in un dramma patriottico. Attraverso i movimenti di camera, le inquadrature e gli effetti sonori, la scena si carica di *pathos*, coinvolgendo non solo il pubblico dello spettacolo ma anche gli spettatori del film stesso. Il *climax* emotivo si raggiunge quando nel finale della *performance* Wang Jiazhi si getta a terra in ginocchio, con il volto rigato di lacrime e lo sguardo rivolto verso la platea dice “la Cina non cadrà!” (中国不能亡!). Dopo un attimo di sospensione, dal pubblico si alza un uomo, commosso, che protendendo il braccio verso l'alto ripete a gran voce “la Cina non cadrà!”, rendendo così l'atmosfera ancora più intensa e accendendo il fervore del resto del pubblico, provocando grandi ovazioni. Questo episodio ricorda molto una scena simile dello sceneggiato del 1937 “Lugou Qiao” 卢沟桥 (Il ponte di Marco Polo) del drammaturgo cinese Tian Han 田汉, in cui una studentessa universitaria e un membro del settore della propaganda si inginocchiano di fronte al pubblico incitando al sentimento patriottico.¹⁶⁸ A spettacolo concluso, Wang Jiazhi e i suoi compagni si riversano per le strade notturne di Hong Kong, cantando a gran voce “Biye ge” 毕业歌 (Canzone di laurea), canto dei giovani laureati, il cui testo originale è stato scritto da Tian Han. Questa è la seconda scena portavoce del patriottismo nel film. Gli studenti cantano tenendosi per mano sotto la pioggia e quando pronunciano la frase chiave del testo, “*ju lang ju lang* 巨浪、巨浪”, espressione che simboleggia il loro futuro attivismo dopo la laurea, Ang Lee ha deciso di aggiungere della musica strumentale in sottofondo per incrementare l'emotività della scena. La strada vuota e illuminata dai lampioni diventa come un palcoscenico e con lenti movimenti di camera gli studenti vengono avvicinati sempre di più al pubblico, effetto che accentua il forte carattere teatrale della scena.¹⁶⁹ È interessante notare come, proprio le parti all'interno del racconto che

¹⁶⁸ LUO Liang, “Performing the Political in *Lust, Caution*”, in *Trans-Humanities*, 8, 3, 2015, pp. 87-91.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 91-92.

rievocano la *performance* teatrale, sono quelle che hanno maggiormente ispirato il regista nella realizzazione del film, egli afferma:

Zhang Ailing descrive la sensazione che Wang Jiazhi provò da giovane dopo aver recitato, quell'eccitazione che lei non riusciva a placare nemmeno dopo un lungo spuntino notturno con gli amici del teatro e una corsa in tram.

Quando lessi quel pezzo, mi tornò in mente di colpo la mia prima esperienza sul palcoscenico, nel lontano 1973, all'Accademia d'Arte di Taipei. Stessa esplosione di energia alla fine della recita, stessa atmosfera di notturno cameratismo, stesso girovagare. Mi resi conto di quanto fondamentale fosse quell'esperienza nell'opera di Zhang Ailing e di come la si potesse trasformare in un film.¹⁷⁰

Ritengo che un'altra scena legata al teatro esprima il carattere patriottico che emerge nel film. Vediamo Wang Jiazhi, poco tempo dopo il successo dello spettacolo, che torna sul palco da sola e cammina. La ragazza viene destata dal richiamo dei suoi compagni dalla balconata, "Wang Jiazhi, vieni su!" (王佳芝, 上来啊!), il suo volto, con i suoi grandi e innocenti occhi, viene inquadrato in primo piano, portando gli spettatori a provare una forte empatia nei suoi confronti. È il momento in cui si sente maggiormente il richiamo della coscienza collettiva all'azione e la ragazza viene coinvolta in quello che sarà, o meglio, dovrebbe essere, il suo più grande atto patriottico: sedurre Yi e collaborare al piano per la sua uccisione. Questa è la stessa scena, come già affermato in precedenza, che verrà riproposta nel finale del film in un *flashback* per ribadire la natura del coinvolgimento della ragazza nel piano.

La teatralità che caratterizza il film emerge anche attraverso la rappresentazione della violenza in una scena originale che non viene nemmeno accennata nel racconto di Zhang Ailing, ma che ha suscitato molti commenti da parte della critica, e, per il suo carattere violento, è stata censurata nella versione del film distribuita nelle sale cinesi (aspetto questo che verrà affrontato in seguito). La scena si svolge nell'appartamento affittato dai giovani a Hong Kong e mostra l'uccisione di Lao Cao, guardia del corpo di Yi, che gli studenti avevano usato per avvicinarsi a quest'ultimo. Cao, sospettoso dei giovani, si presenta nella casa minacciandoli e tentando di ricattarli, a loro quindi non resta che ucciderlo. La scena, che dura circa sei minuti, è straziante e vede i ragazzi accanirsi sull'uomo nel tentativo di ucciderlo, ma lui sembra quasi non morire mai. In uno scenario caratterizzato da sangue, sudore e volti in cui persistono espressioni di orrore e terrore, emerge l'inesperienza dei giovani come spie e assassini, sembra quasi di trovarsi nel mezzo di una *performance* di attori amatoriali e questo viene visto come il "rito di passaggio" dal mondo amatoriale alla vita vera, in cui ci sono solo due possibilità, la vita o la

¹⁷⁰ Prefazione di Ang Lee in ZHANG Ailing 张爱玲, *Lussuria*, a cura di M. Gottardo e M. Morzenti, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2007, p. 6-7.

morte.¹⁷¹ Wang Jiazhi durante l'episodio si trova nella veranda, è separata al palco degli eventi solo dal vetro della porta-finestra che diventa come uno schermo. Dalla sua posizione la ragazza resta al di fuori dell'azione vera e propria, e svolge un doppio ruolo di personaggio e spettatore. Inizialmente vediamo che Cao, dall'interno, incrocia lo sguardo della protagonista, nella scena successiva c'è un cambio di prospettiva e osserviamo lo scenario dal punto di vista di Wang Jiazhi, infine in una terza inquadratura Ang Lee unisce l'interno e l'esterno aggiungendo l'immagine riflessa del viso della ragazza sul vetro della finestra, creando così un maggiore senso di oppressione e tensione. Questi continui cambi di prospettiva accentuano la sensazione di essere nel mezzo di uno spazio in cui è in corso una rappresentazione teatrale.¹⁷² Dopo un susseguirsi straziante, che vede gli studenti accoltellare a turno Cao senza però riuscire a finirlo, e persino la compagna Lai Xiujin fallire nel tentativo di premere il grilletto della pistola, l'uomo viene spinto fino a rotolare giù dalle scale in un'uscita di scena quasi teatrale, tuttavia ancora senza morire. È anche l'inverosimiglianza dell'"immortalità" di Cao a rendere l'episodio ancora più simile a una messa in scena, provocando forse in chi guarda anche qualche amaro sorriso. Alla fine, dal fondo della scalinata, Kuang Yumin farà "calare il sipario" spezzando il collo a Cao, riuscendo finalmente a ucciderlo. Seguono a questi sei tormentosi minuti le inquadrature dei volti sudati, pervasi da un senso di orrore dei giovani e l'uscita di scena di una Wang Jiazhi, sconvolta, che se ne va correndo uscendo per la strada, nel buio della notte, per non far più ritorno.¹⁷³ Sebbene questa scena non sia presente in Zhang Ailing, è interessante l'osservazione di Deppman, il quale fa notare un parallelismo con l'opera della scrittrice. La scena che viene proposta da Ang Lee incarna perfettamente lo scenario che la Wang Jiazhi del racconto si immagina quando si trova nella gioielleria, e il "bagno di sangue" di cui è spettatrice rappresenta quelle scene di film violenti che la ragazza, nel libro, dice di aver sempre odiato e in cui non si vuole trovare coinvolta.¹⁷⁴

Un altro elemento in cui emerge l'affinità della storia con il teatro è espresso attraverso la rappresentazione dell'amore. Anche qui, maggiormente rappresentativa in questo senso è una scena del film assente nel racconto originale. L'episodio si svolge in una stanza privata di un ristorante giapponese e vede Wang Jiazhi cantare una canzone popolare di fine anni trenta per Yi, "Tianya genü" 天涯歌女 (La cantante errante). La ragazza fa una vera e propria *performance* per l'uomo e l'ambientazione, unita alle tecniche cinematografiche utilizzate dal

¹⁷¹ Peng Hsiao-yen, *op. cit.*, pp. 162-163.

¹⁷² Deppman, "Seduction of a Filmic Romance", *cit.*, pp. 168-169.

¹⁷³ Per un'analisi più approfondita della scena cfr. Luo Liang, *op. cit.*, pp. 94-98.

¹⁷⁴ Deppman, "Seduction of a Filmic Romance", *cit.*, p. 168.

regista, aiuta a rendere la scena ancora più teatrale. Per cominciare, la macchina da presa posizionata alle spalle di Yi inquadra a figura intera Wang Jiazhi, in piedi al centro della stanza. Le pareti e le porte scorrevoli in carta bianca, in perfetto stile giapponese, inquadrano lo spazio a formare un vero e proprio palco su cui la ragazza può esibirsi. A incrementare questo effetto sono anche le lampade, una dietro alla ragazza e una posizionata lateralmente, che incorniciano lo spazio e ricordano molto i lampioni che nella scena del canto dei giovani laureati delimitavano il “palcoscenico”, teatro del canto dei giovani. La ragazza canta muovendosi in una soave e leggiadra danza, il suo canto fa sorridere Yi, che appare agli spettatori sotto una nuova luce, emergono la sua sensibilità e vulnerabilità, in un momento di estrema tenerezza, in particolare quando la ragazza pronuncia le strofe “una giovane ragazza canta, mentre lui l’accompagna” (小妹妹唱歌郎奏琴) e “il tuo cuore è il mio cuore” (郎呀咱们俩是一条心). Questi attimi romantici sono momentaneamente interrotti quando, nelle strofe cantate dalla ragazza, emergono degli espliciti riferimenti all’occupazione giapponese di alcuni territori del Nord-est della Cina, parole che fanno mutare l’espressione dell’uomo portando all’apparizione sul suo volto di chiari segnali di turbamento. Presto però si torna alla commozione, all’udire le parole “solo quello che resiste alle prove più dure è vero amore” (郎呀患难之交恩爱深) gli occhi di Yi si riempiono di lacrime, la sua mano ha un tremore e per frenare l’emozione l’uomo si sfiora con la lingua il labbro. Il momento di massima emozione si ha nella parte finale del canto, Wang Jiazhi si avvicina a Yi porgendogli un bicchiere di vino e cantando “noi siamo come l’ago e il filo, non ci separeremo mai” (小妹妹似线，郎似针，郎呀！穿在一起不离分), l’uomo si asciuga le lacrime e con un delicato gesto carezza gentilmente la ragazza.¹⁷⁵ Tang Wei e Tony Leung interpretano in modo eccellente questa scena, riescono, a mio parere, a far trapelare tutte le sfumature del carattere dei personaggi e a creare un momento di singolare intensità ed emozione. Nella scena non solo Wang Jiazhi, ma anche il pubblico, sono toccati dalla rivelazione della nuova fragilità di Yi e dalla sua manifestazione sincera di amore.

Nel film la tematica dell’amore, in particolare l’amore fisico, è espressa attraverso tre scene di sesso assenti nel racconto, che mostrano in modo molto esplicito e crudo la relazione amorosa tra Wang Jiazhi e Yi. Per la loro natura esplicita, carnale e violenta, insieme alla scena dell’uccisione di Lao Cao, sono state censurate nella versione del film distribuita in Cina. Approfondirò in seguito queste scene in particolare e la reazione alla loro crudezza.

Per ultima vorrei prendere in considerazione un’altra scena presente nel film, in cui, ancora una volta, viene accentuata l’importanza dell’“interpretare un ruolo” che caratterizza

¹⁷⁵ Luo Liang, *op.cit.*, pp. 98-100.

l'intero intreccio. Wang Jiazhi e Yi si incontrano per la prima volta da soli in una sartoria a Hong Kong, dove la “signora Mai” è cliente abituale. La ragazza fornisce consigli a Yi sul completo in stile occidentale che deve acquistare; allo specchio vediamo riflessa l'immagine dei due, l'uno di fianco all'altra. Quest'immagine di “coppia” unita alla frase pronunciata da Yi “Decida lei, sono nelle sue mani” (你看！你决定！), contribuisce a designare questa scena come iniziatrice della relazione amorosa tra i due. Inoltre quando la ragazza si prova un vestito, un *qipao* blu scuro, Yi le dice di tenerlo addosso e non cambiarsi. È come se i due personaggi avessero reciprocamente scelto i costumi da indossare per il loro nuovo ruolo da interpretare in uno spettacolo, e siano ora pronti per diventare amanti.¹⁷⁶

Nel racconto, Zhang Ailing narra le vicende esclusivamente dal punto di vista della protagonista, tratto distintivo della scrittrice che, con l'unica eccezione di *Hong meigui bai meigui*, è solita porre al centro delle sue storie i personaggi femminili. Nel film, tuttavia, Ang Lee ha deciso di affrontare la narrazione da più punti di vista, dando ampio spazio anche alla prospettiva del protagonista maschile, Yi. Nel racconto anche la relazione e i sentimenti tra i due amanti venivano esposti solo attraverso i monologhi interiori della ragazza, ma con il film è possibile avere una visione più ampia anche del carattere e dei sentimenti dell'uomo. Proprio per dar vita a un personaggio che, secondo quanto emergeva dalle descrizioni di Zhang Ailing, suscita un mix di amore e odio, Ang Lee ha scelto Tony Leung come interprete del ruolo. Insieme sono riusciti a costruire un personaggio dall'aspetto un po' serio e minaccioso, ma dotato di un grande fascino, elegante e pacato (*fengdu pianpian* 风度翩翩), meticoloso e allo stesso tempo crudele, che per tutto il film appare dotato di un'aura di seducente mistero.¹⁷⁷ Se la scena del ristorante giapponese, descritta precedentemente, ha fatto emergere alcune caratteristiche inaspettate del personaggio di Tony Leung nel film, in particolare la sua fragilità e la sua capacità di provare sentimenti, la stessa scena rivela anche altri tratti sorprendenti del protagonista maschile. Prima che la ragazza si offra di cantare una canzone, sentiamo in sottofondo dei canti giapponesi provenienti dalle stanze adiacenti, nel sentirli Yi fa un commento che stupisce lo spettatore e sconvolge le sue aspettative riguardo a quello che dovrebbe essere l'atteggiamento di un “traditore” collaborazionista dei giapponesi nei confronti dei giapponesi stessi, egli afferma: “Sembra che pianga invece di cantare. Come un cane per la morte del padrone” (你听他们唱歌像哭！听起来像家丧之犬).¹⁷⁸ Poco dopo,

¹⁷⁶ Marchetti, *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁷⁷ ZHANG Zhihui 张志慧, “Lun Zhang Ailing xiaoshuo «se, jie» de yingshi gaibian” 论张爱玲小说《色·戒》的影视改编 (Sull'adattamento cinematografico del racconto di Zhang Ailing *Se, jie*), in *Movie Literature*, 13, 2014, pp. 58-59.

¹⁷⁸ Luo Liang, *op. cit.*, p. 99.

all'affermazione della ragazza "So perché mi hai portato qui.[...]Vuoi che io sia la tua puttana?" (我知道你为什么约我来到这里[...]你要我做你的妓女), risponde dicendo "Tu la mia puttana? Io questi posti li conosco, cosa fanno le puttane lo so meglio di te" (做妓女? 我带你到这里来, 比你懂怎么做娼妓). Appaiono così i sentimenti contrastanti di Yi, il quale si sente come una "prostituta" al servizio dei giapponesi ed è manovrato tra il Kuomintang, il Partito Comunista, il regime fantoccio di Wang Jingwei e gli occupanti Giapponesi. Prima, analizzando il ruolo di Wang Jiazhi abbiamo parlato del masochismo della ragazza per seguire la spinta patriottica e "salvare" la Cina, ora, per quanto riguarda la figura di Yi e il suo "prostituirsi" per la causa, possiamo altrettanto parlare di masochismo, ma questa volta nel servire i giapponesi.¹⁷⁹ È interessante l'osservazione di Hsiu-Chuang Deppman riguardo ai cognomi scelti per i protagonisti, che accentuano ancora di più il ruolo centrale del materialismo e in particolare mostrano il legame di entrambi con la "prostituzione". Il cognome "Yi" 易 porta in sé i significati di "commercio/scambio commerciale", "cambiare", "facilità", tutte parole che suggeriscono una connessione con la materialità. È ugualmente interessante notare come il cognome scelto per Wang Jiazhi nelle sue vesti di spia sia "Mai" 麦 che si pronuncia allo stesso modo del carattere *mai* 卖 che significa "vendere", un esplicito riferimento al tragico destino della ragazza, che prima svende la sua verginità per seguire la causa patriottica e poi quasi vende il proprio corpo per la fantasia amorosa di Yi.¹⁸⁰

È interessante come all'inizio del film, la prima volta che vediamo Yi lui ci appaia "letteralmente e metaforicamente come un uomo dietro le sbarre, torturato dalla sua stessa coscienza e ambizione" (he is literally and metaphorically a man behind bars, tortured by his own conscience and ambition¹⁸¹), ciò prelude a quelle che saranno le caratteristiche attribuite da Ang Lee al personaggio nel corso della storia. Queste sfaccettature, infatti, non emergono dal racconto di Zhang Ailing, dove Yi sembra incarnare alla perfezione lo stereotipo di traditore della patria, uno che non ha rimorsi nel suo tradimento; egli inoltre appare avido e libidinoso, non timoroso di mostrare il potere che detiene sul denaro e sulle donne, e capace di uccidere velocemente quando tradito.¹⁸² Questa spietatezza del personaggio, tuttavia, non è assente nell'adattamento cinematografico, e, a mio parere, emerge soprattutto nella brutalità che caratterizza Yi nelle scene dei rapporti sessuali tra lui e la protagonista. Ritengo inoltre che, sebbene queste scene tocchino molto visivamente lo spettatore nel comprendere la violenza e

¹⁷⁹ Chow, "Guest Column", cit., p. 561-562.

¹⁸⁰ Deppman, "Seduction of a Filmic Romance", cit., p. 163.

¹⁸¹ Cit. in *Ivi*, p. 162.

¹⁸² Peng Hsiao-yen, *op. cit.*, p. 173.

la durezza di Yi, una scena sia ancora più insopportabile dal punto di vista emotivo: vediamo Yi e Wang Jiazhi in macchina, l'uomo, da poco uscito dal posto di lavoro dove aveva interrogato e torturato delle spie nazionaliste, tocca la donna e nel farlo espone nei minimi dettagli le torture e i tormenti fisici impartite ai giovani; più si inoltra nei dettagli del racconto più la sua violenza e insistenza nel toccare la donna si acuisce, creando un'atmosfera straziante all'interno del veicolo e difficilmente tollerabile dallo spettatore.

Rey Chow mette in risalto il potere dell'*eros* nel film come elemento caratterizzante che mette in relazione il sesso con il tradimento politico, attraverso il sesso i personaggi sfogano i loro dubbi e trovano una sorta di redenzione ed espiazione dei loro "peccati" e delle loro colpe. Ed è proprio in una scena in cui compare un letto che emerge, secondo Chow, il lato più umano di Yi: dopo aver dato ordine di giustiziare Wang Jiazhi e i suoi compagni, l'uomo va nella camera da letto della ragazza, si siede sul letto e con uno sguardo colmo di sentimento guarda verso il cuscino e carezza quello spazio, ormai vuoto.¹⁸³

Ciò che più differenzia il film dal racconto originale sono le cinque scene esplicite, assenti nell'opera di Zhang Ailing, che mostrano i rapporti sessuali prima tra la ragazza e il compagno Liang Junsheng, con la perdita della verginità di Wang Jiazhi, poi tra la ragazza e Yi, con l'affermazione del suo ruolo da amante e seduttrice. Queste scene hanno attirato tanto l'attenzione quanto le critiche del pubblico e dei critici cinematografici.

Nella prima parte del film, dopo la scena della sartoria in cui viene definito per la prima volta il ruolo di Wang Jiazhi in qualità di amante di Yi, il gruppo di studenti conviene che per entrare nel personaggio la ragazza debba acquisire una certa esperienza in campo sessuale, e viene scelto Liang Junsheng, unico tra i giovani con "esperienza" nel campo (egli infatti soleva intrattenere rapporti con prostitute), per aiutarla in questo processo e quindi essere il primo a deflorarla. Le due scene che seguono e che sono rappresentative della "formazione" di Wang Jiazhi in campo sessuale creano quasi disturbo, vediamo una Wang Jiazhi rassegnata che si concede in un atto che non vuole compiere e soprattutto con una persona che non desidera.¹⁸⁴ Attraverso queste due scene di "addestramento sessuale" vediamo la maturazione sessuale della ragazza attraverso una relazione infelice e umiliante. Nella prima scena, dopo aver appreso quello che sarà il suo destino Wang Jiazhi va in camera da letto, si spoglia e con uno sguardo che sembra quasi apatico si stende sotto le coperte, in attesa dell'arrivo di Liang Junsheng. Il giovane si posiziona sopra la ragazza, e mantenendo addosso la maglietta inizia l'amplesso. Wang Jiazhi mantiene lo sguardo distaccato, dando solo qualche fugace occhiata in direzione

¹⁸³ Chow, "Guest Column", cit., pp. 646-647.

¹⁸⁴ Donald, *op. cit.*, p. 55.

del ragazzo, entrambi sono imbarazzati e si percepisce il senso di disagio e inquietudine, a partecipare attivamente è solo il giovane in un rapporto che appare forzato e spiacevole. Nella seconda scena è resa esplicita la chiara maturazione della ragazza; ora vediamo lei, posizionata sopra il ragazzo, prendere attivamente parte nel rapporto, entrambi sono nudi e la coperta li copre solo fino alla vita. Wang Jiazhi ha uno sguardo diverso rispetto alla prima scena, si nota la sua determinazione e, a mio parere, rabbia allo stesso tempo; è evidente che l'intimità fisica è lo strumento, la nuova abilità che lei pratica per raggiungere un obiettivo. La ragazza appare quindi abile ma distaccata, quando Liang Junsheng, che chiaramente inizia a godere della bravura della ragazza, dice "stai diventando piuttosto brava" (你今天好像有点反应), lei immediatamente lo gela con lo sguardo e lo zittisce dicendo "non voglio parlare con te di questo" (我不想跟你讨论这个). Dopo aver visto il passaggio da una Wang Jiazhi coperta, passiva, immobile a una nuda, attiva, determinata, l'"addestramento" può essere considerato completo. Ritengo tuttavia che, se da un lato con questa seconda scena si vede come la "formazione" sessuale della ragazza stia procedendo in modo eccellente, dall'altro essa rappresenti anche l'apice della sua umiliazione. In aggiunta a questi due episodi, è interessante focalizzare l'attenzione anche su un breve spezzone successivo in cui Wang Jiazhi è da sola a letto nella sua stanza, si toglie le coperte e, completamente nuda, mostrando alle telecamere il suo sinuoso corpo, cammina fino alla finestra, apre le tende e si ferma davanti al vetro, con il corpo nudo, illuminata dal sole. Questa scena e parti delle due precedenti non sono presenti, o hanno subito delle modifiche per la versione censurata distribuita in Cina.¹⁸⁵

Le tre scene di sesso che rappresentano la relazione tra Wang Jiazhi e Yi sono totalmente diverse dalle due sopradescritte, anche se, comunque, mostrano un certo sviluppo e maturazione nel carattere dei personaggi, rappresentano una progressiva scoperta di un maturo desiderio e lussuria così come di una profonda attrazione che cresce tra i due. Il primo incontro con Yi è prevalentemente sadico, crudele, sembra quasi uno stupro. L'uomo risponde ai tentativi di seduzione della donna quasi accanendosi su di lei, le strappa i vestiti, in modo brutale la scaraventa sul letto, l'impatto della scena è molto forte e crudo, alla fine la donna viene lasciata vessata distesa sul letto, con indosso i vestiti strappati, esausta, ma sul suo volto si scorge un debole sorriso. La seconda scena è aggressiva ma passionale, i due amanti sono ripresi nella loro nudità, vengono sperimentate varie posizioni sessuali, l'uomo sfoga la sua violenza sulla donna, la scena si riempie di una sfumatura sadomasochistica, è eccessiva, aggressiva. La terza

¹⁸⁵ Jelena GLEDIĆ, "Film Censorship and Cross-Cultural Concepts of Intimacy and Love: Constituents of Closeness in Different Versions of *Lust, Caution*", in *Revista de Estudos Chineses*, 6, 2010, pp. 161-163.

scena rappresenta l'apice di questo percorso alla scoperta della sessualità e dell'attrazione, si entra in un prolungato momento caratterizzato nuovamente dalla violenza e dalla brutalità, ma arricchito da un'intensa tonalità amorosa. Questa volta la donna è maggiormente coinvolta nel rapporto, i due si scambiano un bacio sulle labbra e si accarezzano, segnali che aggiungono quasi un'aura di tenerezza in mezzo al sadismo e alla violenza che ancora emergono dall'atto sessuale vero e proprio.¹⁸⁶ Sotto la direzione di Ang Lee lo spettatore viene immerso in uno scenario eccessivo, le telecamere inquadrano ogni minimo dettaglio, dai genitali dei personaggi alle loro espressioni contorte, in un intreccio di corpi il pubblico è portato a guardare in posti in cui solitamente non guarderebbe, nulla viene nascosto, tutto è reso in modo schietto.¹⁸⁷

Alla luce delle scene appena descritte è opportuno affrontare l'argomento della censura del film in Cina. Nel 2007 per la sua uscita nelle sale cinematografiche, Ang Lee realizzò ufficialmente due versioni del film, una appositamente realizzata per il pubblico cinese e una per il pubblico occidentale, circa 12 minuti più lunga. Gli elementi, ovviamente, che sono passati maggiormente sotto la censura sono la violenza e il sesso. Per esempio, nella versione censurata, della scena dell'uccisione di Cao, originariamente lunga 6 minuti, ne restano solo due. Anche le cinque scene di sesso hanno subito modifiche: resta solo la prima scena del rapporto con lo studente, e delle tre scene con Yi restano solamente la prima e la seconda, tuttavia sono più brevi e montate diversamente, non emergono particolari dei genitali dei protagonisti e non ci sono elementi che fanno esplicitamente pensare alla crudeltà collegata con l'atto intimo.¹⁸⁸ In un'intervista del 2007 Ang Lee, parlando del fatto di aver cambiato appositamente alcune parti del film per creare una versione da distribuire tra il pubblico cinese, ha affermato: "taking out those scenes doesn't affect the story, but the movie weighs differently".¹⁸⁹ La disapprovazione dello Stato in merito è stata espressa in due modi. Se da un lato, come affermato, è stata realizzata una versione censurata dell'opera, dall'altro sono stati presi dei provvedimenti sulla carriera dell'attrice protagonista, Tang Wei. Vennero applicate delle restrizioni alle apparizioni pubbliche dell'attrice e nelle attività promozionali relative al film, le ragioni ufficiali di queste decisioni vennero riportate il 10 marzo 2008 con la seguente affermazione da parte della SARFT (State Administration of Radio, Film and Television): "Tang Wei is a good actress, but young people look at her and think, if I strip I'll get famous. So this attitude does not have a good influence on the young."¹⁹⁰ La rappresentazione della

¹⁸⁶ *Ivi*, pp.163-165.

¹⁸⁷ Chow, "Guest Column", cit., p. 560.

¹⁸⁸ Per un'analisi più dettagliata e un'attenta comparazione della versione censurata e la versione distribuita in occidente cfr. Gledić, *op. cit.*, pp. 151-169.

¹⁸⁹ Cit. riportata in Gledić, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁰ Donald, *op. cit.*, pp. 62-64.

sessualità di Wang Jiazhi nel film è stata paragonata alla violazione della dignità di una nazione, dato che la castità è sempre stata una delle virtù tradizionali della cultura cinese. La relazione tra Wang Jiazhi e Yi è quindi simbolo della violazione del codice morale tradizionale e la perdita della castità è percepita come una colpa e una vergogna.¹⁹¹

Per concludere, vorrei fare riferimento ai finali delle due opere, rispettivamente del racconto e del film. Nella storia di Zhang Ailing viene presentato un signor Yi stanco, turbato, tornato a casa dopo essere fuggito dalla gioielleria e aver dato l'ordine di giustiziare Wang Jiazhi e i suoi compagni. La scrittrice descrive attentamente i sentimenti dell'uomo e fa entrare completamente il lettore nella sua psicologia. Attraverso le parole di Zhang Ailing capiamo che, effettivamente, Yi aveva provato per la ragazza qualcosa di mai provato prima, la loro relazione era unica:

她还是真爱他的，是他生平第一个红粉知己。想不到中年以后还有这番遇合。(p. 260)

Eppure lei lo aveva amato davvero, ed era stata il suo primo vero amore, che mai si sarebbe immaginato di incontrare a quest'età. (p. 50)

她临终一定恨他。不过“无毒不丈夫”。不是这样的男子汉，她也不会爱他。(p. 261)

Prima di morire, lei l'avrà certamente odiato, ma «il vero uomo è crudele». E se non fosse stato un vero uomo, lei non lo avrebbe amato. (p. 51)

他对战局并不乐观。知道他将来怎样？得一知己，死而无憾。他觉得她的影子会永远依傍他，安慰他。虽然她恨他，她最后对他的感情强烈到是什么感情都不相干了，只是有感情。他们是原始的猎人与猎物的关系，虎与张的关系，最终极的占有。她这才生是他的人，死是他的鬼。(p. 261)

Quando pensa alla guerra non è per niente ottimista. Chissà che futuro lo aspetta. Ma dopo una relazione così intima, può morire senza rimpianti. L'ombra di lei gli sarà sempre accanto per consolarlo. Anche se l'aveva odiato, alla fine quello che aveva provato per lui era stato così intenso da rendere irrilevante qualsiasi altro sentimento, l'aveva amato e basta. Il loro era stato un rapporto tra cacciatore e preda, come quello tra la tigre e lo spirito della sua vittima, un rapporto di possesso estremo. In vita era stata la sua donna, nella morte sarebbe stata il suo fantasma. (p. 52)

Anche nell'ultima scena del film, quello che appare agli occhi degli spettatori è un signor Yi turbato, stanco, triste. Seduto nel buio della stanza che era prima occupata da Wang Jiazhi, carezza lo spazio, ormai vuoto, del letto su cui solitamente giaceva la ragazza. Ritengo che la descrizione dei sentimenti di Yi esposti con le parole dalla scrittrice nel racconto siano

¹⁹¹ CHIANG Chih-Yuh, “The Discourse of Cultural and National Pride: The Ambivalent Discourse of Chinese Identity in *Lust, Caution*”, Cap. 5 in Chih-Yuh Chiang, *Theorizing Ambivalence in Ang Lee's Transnational Cinema*, New York, Peter Lang Publishing, 2012, pp. 101-102.

perfettamente riconducibili all'espressione che assume il personaggio nel film. Qui, attraverso le immagini vengono fatte trapelare le emozioni. Ang Lee stesso, in un suo commento su Zhang Ailing e il proprio film, ha soffermato la propria attenzione sulla relazione tra uomo e donna, come definita da Yi nel racconto, paragonata al rapporto tra una tigre e lo spirito della sua vittima (虎与依的关系). Il regista a tal proposito ha rievocato il modo di dire cinese *wei hu zuo chang* 为虎作伥, espressione cinese secondo cui lo spirito della vittima di una tigre, dopo la sua morte, lavorerà per la tigre per aiutarla ad attirare nuove vittime. Wang Jiazhi quindi, anche da morta, resterà comunque accanto a Yi.¹⁹² Negli ultimi secondi del film il rintocco dell'orologio, che indica l'orario dell'esecuzione della ragazza, è accompagnato dall'intenso e triste sguardo di Yi; fermatosi alla porta, vediamo solo l'ombra della sua sagoma sul bianco lenzuolo del letto, ha un momento di esitazione, si volta a guardare per un'ultima volta quello spazio vuoto, e poi "esce silenzioso, pensieroso" (p. 54) (他悄然走了出去, p. 262).

¹⁹² Vedi prefazione di Ang Lee in ZHANG Ailing 张爱玲, *Lussuria*, a cura di M. Gottardo e M. Morzenti, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2007, p. 5-6.

4. Conclusione

L'intento del presente elaborato è stato quello di esaminare e dimostrare la correlazione, il rapporto bilaterale-reciproco, esistente tra la scrittrice Zhang Ailing e il mondo cinematografico.

L'analisi prima delle sceneggiature realizzate dalla scrittrice, poi del rapporto tra tre suoi racconti e i loro rispettivi adattamenti cinematografici, ha messo in evidenza sia il carattere filmico proprio dello stile dell'autrice e l'importanza che questo campo artistico ha avuto nella sua vita, sia l'influenza che la stessa Zhang Ailing ha avuto nel cinema, rendendo impossibile per i registi che hanno voluto adattare le sue opere distaccarsi completamente dal senso originale. Nei film prodotti dalle sceneggiature per la *Wenhua yingye gongsi* e per la MP&GI, come anche negli adattamenti cinematografici dei racconti è stato possibile percepire nettamente la presenza di Zhang Ailing e della sua letteratura. I personaggi femminili che dominano le storie, le ambientazioni e le tematiche affrontate contribuiscono alla creazione di questo forte legame che sussiste tra la scrittura dell'autrice e l'arte cinematografica, tra la "penna" e lo "schermo".

Nella prima parte della tesi è stato possibile rendere esplicito l'obiettivo che Zhang Ailing si era posta nella scelta di intraprendere la carriera cinematografica, ossia il suo desiderio da un lato di provvedere alle carenze presenti nel cinema dell'epoca, dall'altro di prendere coraggio per andare oltre le tendenze del tempo e poter trovare un nuovo modo per esprimere la sua arte. Sebbene con le sceneggiature che Zhang Ailing scrisse tra 1947 e 1964 vengano ribadite le caratteristiche dello stile della scrittrice, in esse emergono anche molti nuovi elementi. Ciò è evidente soprattutto dai personaggi femminili che popolano i film: Yu Jiayin, protagonista di *Buliao qing*, appare come una donna forte e risoluta, sceglie l'indipendenza rispetto alla società patriarcale, nella sua rappresentazione emerge l'interesse sociale nei confronti dei rapporti uomo-donna dell'epoca; Chen Sizhen, nonostante sia ancora attaccata ai valori tradizionali della famiglia, è una donna dotata di intelligenza e astuzia, toglie il marito dai guai, è un personaggio attraverso cui Zhang Ailing mostra quale ancora sia la condizione riservata alla moglie all'interno del matrimonio; attraverso Ye Weifang, interpretata dall'attrice Lin Dai, viene presentata una ragazza dal forte carisma, seducente e maliziosa, aggettivi che sicuramente fanno pensare ai personaggi di Wang Jiazhi e Wang Jiaorui, rispettivamente protagoniste di *Se, jie* e *Hong meigui yu bai meigui*, le cui sensuali interpretazioni negli adattamenti cinematografici da parte di Tang Wei e Joan Chen sono ricche di intensità; con Wang Danlin

la scrittrice ha voluto far risaltare un personaggio dalle caratteristiche innovative, una donna alla ricerca della propria identità, radicale e ribelle, che sfida i valori sociali tradizionali; infine, in *Xiao er'ni*, attraverso i personaggi femminili Zhang Ailing ha trovato un modo per riflettere sulla propria vita e sui problemi legati alla sua famiglia, identificandosi con le due donne protagoniste della storia, Wang Jinghui, la figlia, e Li Qiuhuai, la matrigna.

Grazie a queste analisi, nella prima sezione del lavoro è stato perciò possibile delineare ciò che il cinema ha rappresentato per Zhang Ailing e quello che è stato il contributo della stessa scrittrice all'interno dell'ambiente cinematografico: dalla grande passione giovanile che ha influenzato il suo pensiero e il suo stile fino alla partecipazione attiva nel settore attraverso la produzione di sceneggiature.

Nella seconda parte dell'elaborato, l'approfondita analisi dei racconti *Qing cheng zhi lian*, *Hong meigui yu bai meigui* e *Se, jie* rapportati alle loro trasposizioni cinematografiche ha permesso di dimostrare come i registi Ann Hui, Stanley Kwan e Ang Lee siano stati capaci di mantenere saldo il legame con Zhang Ailing e le sue opere, senza stravolgere le storie della scrittrice ma apportando comunque il proprio contributo nella realizzazione di pellicole da cui emergono gli stili e le caratteristiche proprie del loro modo di fare cinema. Dai monologhi interiori resi con la tecnica del *voice-over* da Ann Hui, allo stratagemma delle didascalie che riportano estratti del testo originale adottato da Stanley Kwan, fino alle vivide immagini e i dettagli visivi forniti da Ang Lee attraverso cui emergono al meglio le ambigue e astratte emozioni dei personaggi di *Se, jie*, tutti questi elementi costituiscono un ottimo esempio di come per i registi sia stato fondamentale trovare dei modi per far risaltare la presenza di Zhang Ailing all'interno dei film.

Per concludere, vorrei prendere in considerazione un ultimo esempio che trovo estremamente significativo al fine di dimostrare come le due sezioni in cui ho deciso di suddividere il presente lavoro, “Zhang Ailing e il cinema” e “Il cinema e Zhang Ailing”, non siano affatto imprescindibili l'una dall'altra. Nel film di Stanley Kwan *Hong meigui bai meigui* la prima scena in cui Tong Zhenbao e la “rosa bianca” Meng Yanli escono insieme prima di sposarsi, vede i due andare al cinema. Il film proiettato è *Taitai wansui*, una delle più importanti pellicole degli anni quaranta di Zhang Ailing, riferimento che, di certo, non è stato affatto una scelta casuale da parte del regista. La scena che i due amanti vedono è una delle più significative del film, in cui il protagonista maschile Tang Zhiyuan incontra per la prima volta la “seduttrice” Shi Mimi. L'incontro avviene nel seguente modo:

施咪咪：哟！谁在用我的扇子呀？

朋友：老唐，我来给你介绍一下…这位就是大名鼎鼎的施咪咪小姐。
 唐先生：哦…对不起对不起，请坐。
 施咪咪：唐先生，我的一生真是太不幸了，要是拍成电影，谁看了都会哭的。
 唐先生：真想不到，你这么年轻已经遭遇过许多不幸的事情。
 施咪咪：你…你一定以为我是一个没有灵魂的女人吧。
 唐先生：噯不不，你太好了！你能不能把你的身世讲一点给我听听？
 施咪咪：我讲给你听，你可不能讲给别人听啊。
 唐先生：那当然啦！
 施咪咪：你一定得给我守秘密，因为…我从来就没有告诉过第二个人！

Shi Mimi: Ehi, chi sta usando il mio ventaglio?
 Amico: Signor Tang, mi permetta di presentarle...questa è la famosa signorina Shi Mimi.
 Signor Tang: Ah, mi scusi, mi scusi, prego si sieda.
 Shi Mimi: Signor Tang, la mia vita è davvero troppo sfortunata! Se faccio un film, chiunque lo guardi si mette a piangere.
 Signor Tang: È davvero impensabile che lei, così giovane, ne abbia già passato così tante.
 Shi Mimi: Lei...lei di certo crederà che sono una ragazza senz'anima!
 Signor Tang: Oh no no, lei è fantastica! Mi racconti un po' delle sue vicissitudini.
 Shi Mimi: Io le racconto, ma lei non deve assolutamente raccontare ad altri.
 Signor Tang: Ma certo!
 Shi Mimi: Deve assolutamente mantenere un segreto per me, perché...non l'ho mai detto a una seconda persona!¹⁹³

La scelta di Stanley Kwan di inserire all'interno di un film “su Zhang Ailing” uno spezzone di un film “di Zhang Ailing” ci permette di creare un ulteriore collegamento tra la scrittrice e il campo cinematografico, dimostrando come non solo la scrittura e lo stile propri della letteratura di Zhang Ailing abbiano influenzato fortemente le produzioni cinematografiche degli adattamenti dei suoi racconti, ma anche il suo cinema e le caratteristiche che sono emerse dalle sue sceneggiature siano state sfruttate dai registi moderni per evidenziare maggiormente la relazione intrinseca esistente tra Zhang Ailing e il mondo cinematografico. Pertanto, se Ang Lee parlando del personaggio di Wang Jiazhi in *Se, Jie* aveva rievocato il modo di dire cinese *wei hu zuo chang* 为虎作伥, per sottolineare come la ragazza anche dopo la sua morte sarebbe stata una costante presenza nella vita di Yi, ritengo che un concetto simile possa essere utilizzato per descrivere il rapporto tra Zhang Ailing e le trasposizioni cinematografiche delle sue opere: l'anima e la personalità di Zhang Ailing sono state presenti e hanno accompagnato i registi nel processo di adattamento e nella realizzazione dei loro film, lasciando in essi un segno non trascurabile.

*Film is literature, it is living literature.*¹⁹⁴

¹⁹³ Trad. italiana a cura di chi scrive da *Taitai wansui* 太太万岁 (Lunga vita alla moglie), Sang Hu 桑弧, 1947.

¹⁹⁴ Cit. in QIN Liyan, “The Interwinement of Chinese Film and Literature: Choices and Strategies in Adaptations”, in Zhang Yinjing (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell Publishing Ltd., 2012, p. 373.

Bibliografia

BIN Yang, “Under and Beyond the Pen of Eileen Chang: Shanghai, *Nanyang*, *Huaqiao*, and the Greater China”, in *Frontiers of History in China*, 11, 3, 2016, pp. 458-484.

CHANG Hsiao-Hung, “Transnational Affect: Cold Anger, Hot Tears, and *Lust, Caution*”, in *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 35, 1, 2009, pp. 31-50.

CHEN Hsiang-Yin 陈相因, “‘Se,’ jie le mei?” 「色」，戒了没？, in *Sixiang*, 8, 2008, pp. 297-304.

CHEUK Pak Tong, “Ann Hui”, Cap. 4 in Pak Tong Cheuk, *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Bristol, UK, Intellect Books Ltd, 2008, pp. 53-81.

CHIANG Chih-Yuh, “The Discourse of Cultural and National Pride: The Ambivalent Discourse of Chinese Identity in *Lust, Caution*”, Cap. 5 in Chih-Yuh Chiang, *Theorizing Ambivalence in Ang Lee’s Transnational Cinema*, New York, Peter Lang Publishing, 2012, pp. 91-114.

CHOW, Rey, “Seminal Dispersal, Fecal Retention, and Related Narrative Matters: Eileen Chang’s Tale of Roses in the Problematic of Modern Writing”, in Eric Hayot, Haun Saussy, Steven G. Yao (eds.), *Sinographies: Writing China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pp. 355-377.

CHOW, Rey, “Guest Column: Framing the Original: Toward a New Visibility of the Orient”, in *PMLA*, 126, 3, 2011, pp. 555-563.

COLET, Cristina, “Three Chinese female screenwriters: Ai Xia, Zhang Ailing and Peng Xiaolian— Zhang Ailing (Eileen Chang): Influential Chinese writer”, in Jill Nelmes and Jule Selbo (eds.), *Women Screenwriters: An International Guide*, New York, Palgrave MacMillan, 2015, pp. 57-60.

DEPPMAN, Hsiu-Chuang, “Eileen Chang and Stanley Kwan: Politics and Love in *Red Rose (and) White Rose*”, cap. 4 in Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the screen: the cultural politics of adaptation in modern Chinese fiction and film*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, pp. 61-97.

DEPPMAN, Hsiu-Chuang, “Seduction of a Filmic Romance: Eileen Chang and Ang Lee”, in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 155-176.

DI Xingyu 翟星宇, “Zai lun Zhang Ailing xiaoshuo de yishu tese” 再论张爱玲小说的艺术特色 (Riparlano delle caratteristiche artistiche delle opere di Zhang Ailing), in *Literature Education*, 1, 2018, pp. 34-35.

DONALD, Stephanie Hemelryk, “Tang Wei: Sex, the City and the Scapegoat in *Lust, Caution*”, in *Theory, Culture & Society*, 27, 4, 2010, pp. 46-68.

DOOLING, Amy D., “Outwitting Patriarchy: Comic Narrative Strategies in The Works of Yang Jiang, Su Qing, and Zhang Ailing”, Cap. 4 in Amy D. Dooling, *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Macmillan US, 2005, pp. 137-170.

ERENS, Patricia B., “The Film Work of Ann Hui”, in Poshek Fu and David Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong-History, Arts, Identity*, Cambridge UP, 2000, pp. 176-195.

FANG Bo 方波, “Zhang Ailing xiaoshuo dianying gaibian de buzhi” 张爱玲小说电影改编的不足 (Imperfezioni degli adattamenti cinematografici ai romanzi di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 13, 2014, pp. 56-57.

FU, Poshek, “Eileen Chang, Woman's Film, and Domestic Culture of Modern Shanghai”, in *Tamkang Review*, 29, 4, 1999, pp. 9-28.

FU, Poshek, “Modernity, diasporic capital, and 1950's Hong Kong Mandarin cinema”, in *Jump Cut*, 49, 2007, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Poshek/text.html>, 24-01-2018.

FU, Poshek, "An Ordinary Shanghai Woman in an Extraordinary Time: a View from Post-war Popular Cinema", in Christian Henriot and Wen-hsin yeh (eds.), *Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives*, Leiden, Brill Publishers, 2013, pp. 461-479.

GLEDIĆ, Jelena, "Film Censorship and Cross-Cultural Concepts of Intimacy and Love: Constituents of Closeness in Different Versions of *Lust, Caution*", in *Revista de Estudos Chineses*, 6, 2010, pp. 151-169.

HOYAN, Carole H.F., *The Life and Works of Zhang Ailing: A Critical Study*, Ph.D. diss., Vancouver, University of British Columbia, 1996.

HSIA, C.T., *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1959*, New Haven, Yale University Press, 1961.

HUANG, Nicole, "Eileen Chang and Alternative Wartime Narrative", in Joshua S. Mostow (ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 458-462.

HUANG, Nicole, "Travels of Eileen Chang", Epilogo in Nicole Huang, *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s*, Leiden, BRILL, 2005, pp. 209-233.

KINGSBURY, Karen, "Chang, Eileen", in Lily Xiao Hong Lee (ed.), *Biographical Dictionary of Chinese Women: v. 2: Twentieth Century 1912-2000*, Routledge, 2016, pp. 40-46.

KONG, Belinda, "Shanghai Biopolitans: Wartime Colonial Cosmopolis in Eileen Chang's 'Love in a Fallen City' and J.G. Ballard's 'Empire of the Sun'", in *Journal of Narrative Theory*, 39, 3, Autunno 2009, pp. 280-304.

LEE, Haiyan, "Enemy under My Skin: Eileen Chang's *Lust, Caution* and the Politics of Transcendence", in *PMLA*, 125, 3, 2010, pp. 640-656.

LEE, Leo Ou-Fan, "Eileen Chang: Romances in a Fallen City", cap. 8 in Leo Ou-Fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, pp. 267-303.

LEI Sujuan 雷素娟, "'Hong meigui yu bai meigui' xiaoshuo dianying bijiaotan" 《红玫瑰与白玫瑰》小说电影比较谈 (Confronto tra il racconto e il film *Rosa rossa, rosa bianca*), in *Wenxue Jiaoyu (shang)*, 2, 2015, pp. 60-61.

LEUNG Ping-Kwan, "Two Discourses on Colonialism: Huang Guliu and Eileen Chang on Hong Kong of the Forties", in *boundary 2*, 25, 3, 1998, pp. 77-96.

LI, Jessica Tsui Yan, "From Page to Stage: Cultural 'In-betweenness' in (*New*) *Love in a Fallen City*", in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 33-47.

LI Xinyu 李新宇, "Zhang Ailing xiaoshuo de dianying gaibian yanjiu" 张爱玲小说的电影改编研究 (Studio sugli adattamenti cinematografici alle opere di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 19, 2012, pp. 72-73.

LIETTI Roberta, VILLA Federica, "Analisi del film", <http://www.lacomunicazione.it/voce/analisi-del-film/>, 03-02-2018.

LIN Zou, "The Commercialization of Emotions in Zhang Ailing's Fiction", in *The Journal of Asian Studies*, 70, 1, 2011, pp. 29-51.

LIU, Joyce Chi Hui, "Filmic Transposition of the Roses: Stanley Kwan's Feminine Response to Eileen Chang's Women", in Peng-hisang Chen and Whitney Crothers Dilley (eds.), *Feminism/Femininity in Chinese Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 145-58.

LIU Wei, "Rose is a rose is a rose is a rose", in *China Daily*, 2011, http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2011-09/30/content_13823219.htm, 26-01-2018.

LOCATI, Stefano, “Le molte canzoni dell’ esilio: il cinema in transito di Ann Hui”, in *Catalogo Asian Film Festival 5*, 2007, pp. 7-13.

LOUIE, Kam (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012.

LOUIE, Kam, “Romancing Returnee Men: Masculinity in ‘Love in a Fallen City’ and ‘Red Rose, White Rose’”, in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 15-32.

LUO Liang, “Performing the Political in *Lust, Caution*”, in *Trans-Humanities*, 8, 3, 2015, pp. 85-109.

LUO Yan-lan 罗燕兰, “Duizhao yu xunzhao: «qing cheng zhi lian» xiaoshuo yu dianying” 对照与寻找: 《倾城之恋》小说与电影 (Comparison and Seeking: The Novel and the Movie *Love in a Fallen City*), in *Journal of Yibin University*, 13, 5, 2013, pp. 39-46.

MAO Pan-pan 毛盼盼, “Lun «qing cheng zhi lian» cong xiaoshuo dao yingshi de gaibian” 论《倾城之恋》从小说到影视的改编 (Sull’adattamento di «Qing cheng zhi lian» dal libro allo schermo), in *Theory and Practice of Contemporary Education*, 6, 9, 2014, pp.168-170.

MARCHETTI, Gina, “Eileen Chang and Ang Lee at the Movies: The Cinematic Politics of *Lust, Caution*”, in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 131-154.

NG, Kenny K.K., “Romantic Comedies of Cathay-MP&GI in the 1950s and 60s: Language, Locality, and Urban Character”, in *Jump Cut*, 49, 2007, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Ng-Cathay/text.html>, 24-01-2018.

NG, Kenny K.K., “The Screenwriter as Cultural Broker: Travels of Zhang Ailing’s Comedy of Love”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 20, 2, Autunno 2008, pp. 131-184.

PENG Hsiao-yen, "How *Lust/Caution* re/deconstructs history", in Peng Hsiao-yen and Whitney Crothers Dilley (eds.), *From Eileen Chang to Ang Lee: Lust, caution*, NY, Routledge, 2014, pp. 155-181.

PICKOWICZ, Paul G., YAP Soo Ei, "Single Women and the Men in Their Lives: Zhang Ailing and Postwar Visual Images of the Modern Metropolis", in Christian Henriot and Wen-hsin yeh (eds.), *Visualizing China: Moving and Still Images in Historical Narratives*, Leiden, Brill Publishers, 2013, pp. 439-460.

QI Shouhua, "No Simple Love: The Literary Fortunes of the Brontë Sisters in Post-Mao, Market-Driven China", in Shouhua Qi and Jacqueline Padgett (eds.), *The Brontë Sisters in Other Wor(l)ds*, New York, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 19-50.

QIAO Meng, OMAR, Noritah, "Pure Ethnicity in Hybridization: A Returnee's Quest for Chineseness in 'Love in a Fallen City'", in *Ariel: a review of international English literature*, 45, 1-2, 2014, pp. 59-77.

QIN Liyan, "The Interwinement of Chinese Film and Literature: Choices and Strategies in Adaptations", in Zhang Yinjing (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell Publishing Ltd., 2012, pp. 362-376.

SANG, Deborah Tze-lan, "Eileen Chang and the Genius Art of Failure", in Carlos Rojas and Andrea Bachner (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 765-778.

SHEN Shuang, "Betrayal, Impersonation, and Bilingualism: Eileen Chang's Self-Translation", in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 91-111.

TATLOW, Didi Kirsten, "Q. & A.: David Der-wei Wang on C.T. Hsia, Chinese Literary Critic", January 2014, <https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/03/q-a-david-der-wei-wang-on-c-t-hsia-chinese-literary-critic/>, 02-02-2018.

WANG Xiaojue, “Eileen Chang, *Dream of the Red Chamber*, and the Cold War”, in Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong University Press, 2012, pp. 113-129.

WANG Xiaoping, “Eileen Chang's Cross-Cultural Writing and Rewriting in *Love in a Fallen City* (《倾城之恋》)”, in *Comparative Literature Studies*, 49, 4, 2012, pp. 565-584.

XU Bo 许波, “《Hong meigui yu bai meigui》: xiaoshuo, dianying, huaju” 《红玫瑰与白玫瑰》：小说、电影、话剧 (《Rosa rossa, rosa bianca》: racconto, film e rappresentazione teatrale), in *Film and TV review*, 2, 2011, pp. 64-65.

YAN Jihua 嚴紀華, *Kan Zhang, Zhang Kan: cenci duizhao Zhang Ailing 看張•張看：參差對照張愛玲* (Guardando Zhang, Zhang guarda: ambigua comparazione di Zhang Ailing), Taipei, Xiuwei zixun keji, 2007.

YAU, Ka-Fai, “Looking Back at Ann Hui’s Cinema of the Political”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 19, 2, 2007, pp. 117-150.

YETTY, Rosemary, “Fenxi Zhang Ailing xiaoshuo 《hong meigui yu bai meigui》 de renwu xingxiang yu gushi qingjie” 分析张爱玲小说《红玫瑰与白玫瑰》的人物形象与故事情节 (Analisi dei personaggi e della trama del racconto di Zhang Ailing *Rosa rossa, rosa bianca*), in *Journal LINGUA CULTURA*, 5, 1, 2011, pp. 47-52.

ZHANG Ailing 张爱玲, “On the Screen: Wife, Vamp, Child”, in *The XXth Century*, 4, 5, 1943, p. 392.

ZHANG Ailing 张爱玲, “The Opium War”, in *The XXth Century*, 4, 6, 1943, p. 464.

ZHANG Ailing 张爱玲, “On the Screen: China: Educating the Family”, in *The XXth Century*, 5, 5, 1943, p. 358.

ZHANG Ailing 张爱玲, “From the Ashes”, tr. di Oliver Stunt, in *Renditions*, 45, 1996, pp. 47-57.

ZHANG Ailing 张爱玲, “Huigu «Qing cheng zhi lian»” 回顾《倾城之恋》 (Ripensando ad ‘Amore in una città decaduta’), in *Zhang Ailing quanji. Shi ba* 张爱玲全集.十八, Hong Kong, Huangguan wenxue chubanshe, 2005, p. 16.

ZHANG Ailing 张爱玲, *Lussuria*, a cura di M. Gottardo e M. Morzenti, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2007.

ZHANG Ailing 张爱玲, “Hong meigui yu bai meigui” 红玫瑰与白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009.

ZHANG Ailing 张爱玲, “Qing cheng zhi lian” 倾城之恋 (Amore in una città decaduta), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009.

ZHANG Ailing 张爱玲, “Yuan nü” 怨女 (La donna inasprita), in *Zhang Ailing quanji* 张爱玲全集, Beijing, Beijing shi yue wen yi chu ban she, 2009.

ZHANG Ailing 张爱玲, *L'amore arreso*, a cura di A. Lavagnino, M. Gottardo e M. Morzenti, Milano, BUR, 2009.

ZHANG Jingyuan, “Zhang Ailing (Eileen Chang)”, in Thomas Moran (ed.), *Dictionary of Literary Biography—Chinese Fiction Writers, 1900-1949*, New York, Thomson Gale, 2007, pp. 296-310.

ZHANG Yingjin, “Gender, Genre, and Performance in Eileen Chang’s Films: Equivocal Contrasts Across the Print-screen Divide”, in Wang Lingzhen (ed.), *Chinese Women’s Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, pp. 255-273.

ZHANG Yongmei 张永梅, “Zhang Ailing xiaoshuo de dianying gaibian” 张爱玲小说的电影改编 (Adattamenti cinematografici alle opere di Zhang Ailing), in *Movie Literature*, 14, 2015,

pp. 94-96.

ZHANG Zhihui 张志慧, "Lun Zhang Ailing xiaoshuo «se, jie» de yingshi gaibian" 论张爱玲小说《色·戒》的影视改编 (Sull'adattamento cinematografico del racconto di Zhang Ailing *Se, jie*), in *Movie Literature*, 13, 2014, pp. 58-59.

ZHANG Zijing 张子静, *Wo de jie jie Zhang Ailing* 我的姐姐张爱玲 (Mia sorella Zhang Ailing), 1996, <http://yuedu.qidezao.com/book/8344/content.html>, 24-01-2018.

Filmografia (in ordine alfabetico)

Buliao qing 不了情 (Un amore senza fine), Sang Hu 桑弧, 1947.

Hong meigui bai meigui 红玫瑰白玫瑰 (Rosa rossa, rosa bianca), Stanley Kwan 关锦鹏, 1994.

Liu yue xin niang 六月新娘 (La sposa di giugno), Tang Huang 唐煌, 1960.

Nanbei yi jia qin 南北一家亲 (Il migliore matrimonio della terra), Wang Tianlin 王天林, 1962.

Qingchang ru zhanchang 情场如战场 (L'amore è un campo di battaglia), Yue Feng 岳枫, 1956.

Qing cheng zhi lian 倾城之恋 (Amore in una città decaduta), Ann Hui 许鞍华, 1984.

Se, jie 色、戒 (Lussuria: seduzione e tradimento), Ang Lee 李安, 2007.

Taitai wansui 太太万岁 (Lunga vita alla moglie), Sang Hu 桑弧, 1947.

Xiao er'nü 小儿女 (Una sposa per papà), Wang Tianlin 王天林, 1963.