



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e culture dell'Asia Orientale

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Taipei e il cinema

Relatore

Ch. Prof. Elena Pollacchi

Correlatore

Ch. Prof. Marco Ceresa

Laureando

Elena Rebaudengo

Matricola 819678

Anno Accademico

2011 / 2012

Introduzione in cinese

自 20 世纪 80 年代初台北有着巨大的变化,台北人是如何了解他们所居住的都市与生活风格?论文的主题是想透过三十年来的台湾电影来反应台北的现状。因为电影也是一种文化的表达形式,其对全体社会有着深远的影响。前三章关于台湾的三个最重要和著名的导演:杨德昌,侯孝贤 和蔡明亮。最后一章则是关于年轻导演的在地新电影。自 80 年代“新浪潮电影”后,台湾电影人开始反思人性背后所涵盖的都市文化元素,并在此呈现解构台湾本土文化,进而重塑现代台湾人的都会意识。事实上台湾电影从 1980 年代起,便开始着重于描写快速现代化的台北。台湾新电影的浪潮对于都市以批判的角度来呈现,使台北在国片上有了更写实的样貌。

先有楊德昌的《台北故事》、《恐怖份子》、《青梅竹馬》和侯孝賢的《戀戀風塵》、《尼羅河女兒》、《最好的时光》,然后是 90 年代蔡明亮的《青少年哪吒》、《愛情萬歲》、《你那边几点》等等,都提供观众看见台北各角落与各阶层市民的机会,也清楚带出了台北在转变为消费型社会的种种问题。看起来 80 年代的电影带有一股浓厚怀旧感,尤其是侯孝賢的。其实「怀旧」就是他在电影文本中最重要的风格之一。

《戀戀風塵》是新电影时期最典型的怀旧影片,片中的氛围即是台湾典型的乡村气息。随着台北迅速的发展与现代化,这个 80 年代电影的热门取景地,现今已被资本主义渗透。在楊德昌的《恐怖份子》里观众可以进入现代台北的日常生活,导演呈现了都市生活的经验核心是很现实的。我们也可以说银幕中光鲜亮丽的台北,让观众看到了后现代台北。片中的情节特别复杂,它穿插了一些不约而同地的事件。电影里有几位年轻人在台北的经历,从新光三越摩天大楼与麦当劳速食餐厅里所象征的现代都市地层,是历史、传奇、政治、金钱、暴力、习俗等各种实践盘根错节的社会。是因为这个导演和他的作品,台北进一步成为九十年代城市电影中真正而唯一的主角。

1997 年蔡明亮的《河流》也同样以新光三越百货作为呈现台北的主要场景。电影以一个电扶梯发生的连环事件作为开头:小康下楼的时候,女主角刚好上楼,他们巧遇。这个镜头表现出了在百貨大楼与现代化的空间里人际关系的疏离,所以我们可以清楚

地看到台北和它的建筑是电影的基本元素。

这些年，很多国际购物中心跟他们的品牌进驻台北，重新定义城市的天际线。电影分析了这些消费空间的建筑与象征意义。然而，在电影中，已经可以看到完全去在地化的台北空间呈现。有时会感觉台北是在全球经济中之间迷失了，因此观众看到在这样的城市，充满怪异的身体与鬼魅的空间呈现。蔡明亮使用他一直合作的演员李康生的身体作为一种媒介，是台湾电影里最激烈的标志。

他的第三作品《河流》便是透过李康生身体上的颈项疼痛来比喻台北病态的现代化情况。从他的第一部电影 1992 年的《青少年哪吒》到 2003 年的《不散》蔡明亮作品的主题从未改变(连演员也没有改变)，他的镜头一直看着台北，这个商业流通的交会都市，如何将小康与其他演员这样的人物困住，使他们无处可逃。他片中的人物在台北街头流动，不论是工作或是闲逛，完全看不出有任何意义。蔡明亮的一个特点之一就是 he 从来不是用言语去讲故事，他偏好使用画面去传达感受。对他来说画面比语言更能表达出他所想要的，所以演员甚至一句话都没必要说。

蔡明亮的电影主角有时候是连姓名都不需要有的，他们都是空虚的年轻台北人，比如说在《爱情万岁》里有三位人物恰巧的同住在预售屋里，但是他们从来不见面，不说话；他们得不到任何满足与心灵填补，他们是单独且寂寞的在一个大都市里生活。李康生可以说是蔡明亮在片中的化身，他瘦弱的身体表达压迫的现代都市。在这样的情况下李康生不得不去旅馆或是预售屋里享受短暂自由，因为他感觉到台北这个自 90 年代开始成形的全球消费都市里的压迫。

《爱情万岁》的最后场景，女主角杨贵媚在清晨如荒原般的大安森林公园里大哭一场，她的呐喊应该让观众想起来台北后现代都市的情况。分析蔡明亮的作品时，不难发现它们总是提供多重的论述：例如，影片中也解释了现代都会的社会关系。对这些问题影评则抱持不同的看法。然后我的论文来分析侯孝贤的新电影，最重要的两部是《千禧曼波》与《最好的时光》。这两部片的故事发生在世纪末的台北，这个时候台北已经成为一个抽象的城市。镜头都在不明确的地点拍摄，比如在夜店还是在人行天桥。这种题材的选择毫无疑问是侯孝贤对于台北世纪末一个深深的感叹。

即使他们获得国际奖项，实际上这三个导演的电影还是没有有一个很好的商业表现，但是最近有一些卖座甚佳的新国片。比如《听说》，《一页台北》，《台北星期天》，《第 36 个故事》，《消失打看》与《艋舺》。这些电影都有共同的特点：为了找回观众，它们设定以年轻族群为对象，不仅在主题上与风格上都有明显年轻化、偶像剧化倾向，

即便是以台北为场景，主要也是着重在台北作为一个国际都市的景点。这些喜剧都可以说是近期台湾电影中呈现当代台北的代表作，片中究竟呈现出台北现在是什么样貌，一定值得一看。

有些片子当中的台北似乎可以在世界的任何一角取景，只有著名的台北 101 大楼让我们还记得这是台北。因为主要是着重在台北作为一个全球都市的视觉地景，把焦点聚集在台北的消费与观光的地方。有些电影之中过场的几个长镜头所呈现的台北景色，不论是远眺 101 大楼的夜景，萬華的艋舺祖師廟，信義區从不打烊的 24 小时誠品书店，或是黄昏时分的師大夜市，电影都帮观众标出了确切位置。这些情节跟台北城市有一个很密切的关系：没有首都的风格，历史，传统，特殊 景点就没有电影。这些近期的电影的城市描写一定比 80 与 90 年代的影片改变了更多，更欢乐，无忧无虑，积极。

三十、二十年前的电影把台北人描绘成迷失的人们，在都市疏离的生活中孤独、痛苦却看不清自己的处境，找不到出路。相反地，现在的电影中住台北的青年不能离开他们的城市，他们都不想向台北说再见。电影与城市早已具有互相影响的能力，今天依然是这样，人类城市意识的觉醒促成了城市电影的诞生；另一方面，城市电影透过银幕塑造都市社會形象。

Indice

Avvertenze	p.6
Introduzione	p.7
Capitolo 1: Taipei e il cinema	p.10
Capitolo 2: Edward Yang	p.21
2.1 <i>Qing mei zhu ma</i>	p.23
2.2 <i>Kongbu fenzi</i>	p.26
2.3 <i>Yi yi</i>	p.31
Capitolo 3: Hou Hsiao-hsien	p.36
3.1 <i>Lian lian feng chen</i>	p.38
3.2 <i>Niluohe nü'er</i>	p.41
3.3 <i>Hao nan, hao nü</i>	p.45
3.4 <i>Qianxi manbo</i>	p.49
3.5 <i>Zui hao de shiguang</i>	p.53
Capitolo 4: Tsai Ming-liang	p.57
4.1 <i>Qingshaonian Nezha</i>	p.59
4.2 <i>Aiqing wansui</i>	p.63
4.3 <i>Heliu</i>	p.66
4.4 <i>Dong</i>	p.68
4.5 <i>Ni nabian jidian</i>	p.70
4.6 <i>Tianqiao bu jian le</i>	p.73
4.7 <i>Bu san</i>	p.77
4.8 <i>Tianbian yi duo yun</i>	p.80
Capitolo 5: Taipei oggi	p.86
Bibliografia	p.97
Filmografia	p.109

Avvertenze

Nella presente trattazione i termini cinesi sono trascritti secondo il sistema ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare Cinese, noto come *pinyin*. Un'eccezione a questa regola viene fatta quando vengono menzionati nomi propri taiwanesi in questo caso viene utilizzato il sistema di trascrizione Wade-Giles in uso nella Repubblica di Cina (Taiwan). Ad esempio Tsai Ming-liang (*pinyin*: Cai Mingliang). Si è deciso di mantenere il vecchio sistema Wade-Giles anche per alcuni nomi e toponimi perchè così sono noti al grande pubblico, ad esempio Taipei (Taibei) o Kuomintang (Guomintang). Inoltre, nel caso degli artisti di Hong Kong, spesso internazionalmente noti con il loro nome inglese, si riporterà in primo luogo il nome inglese e quindi, fra parentesi, il nome cinese trascritto in *pinyin* con relativi caratteri. Es: Stanley Kwan (Guan Jinpeng 關錦鵬).

Nel menzionare i titoli dei film si è deciso di utilizzare sempre il loro titolo originale (e non quello internazionale), inoltre, alla prima occorrenza del titolo, verrà indicato quanto segue:

- film senza distribuzione italiana: *titolo originale* (*titolo internazionale* / traduzione letterale del titolo originale, regia, anno). Es: *Yi ye Taibei* 一页台北 (*Au revoir Taipei* / Una pagina di Taipei, Arvin Chen 陳駿霖, 2010).
- film con distribuzione italiana: *titolo originale* (traduzione letterale del titolo originale [se diverso dal titolo di distribuzione italiana] / *titolo di distribuzione italiana*, regia, anno). Es: *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*Città dolente*, Hou Hsiao-hsien 侯孝贤, 1989).
- film italiano: *titolo* (regia, anno). Es: *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948).

Introduzione

Con questo lavoro mi propongo di esaminare il rapporto tra la città di Taipei e il cinema. I primi tre capitoli sono dedicati ai tre autori più importanti e famosi dell'isola, mentre nell'ultimo analizzerò le opere più recenti di giovani registi che, come i loro predecessori, si impegnano in un'analisi della metropoli. Attraverso questa lettura della città sarà possibile vedere la sua crescita e i suoi cambiamenti sociali e culturali dagli anni Ottanta a oggi. Tramite il cinema degli ultimi trent'anni è, infatti, possibile rivivere il passaggio che Taipei ha attraversato da capitale industriale a metropoli internazionale.

Dopo gli anni Sessanta e Settanta, dove Taipei sul grande schermo era vista quasi esclusivamente sotto un'ottica di contrasti e paragoni con la campagna, con il cinema di Hou e Yang sono entrati nella cornice della macchina da presa diversi e più complessi punti di vista, portando sullo schermo nuovi tipi di narrativa. Se prima la città era solo il luogo affascinante ma pieno di trappole dove i giovani provenienti dalla provincia erano costretti a cercare lavoro tra difficoltà e sofferenza, il cambiamento degli anni Ottanta è notevole: a prendere parola finalmente sono gli abitanti della città. La transizione che stava vivendo Taipei è ripresa sul volto dei protagonisti che si riflette sulle vetrate dei nuovi grattacieli in costruzione: viene dato risalto al conflitto culturale che si verifica nelle strade di una città che si sta commercializzando e mercificando. In uno skyline che va sempre più uniformandosi, i personaggi dei film di Yang sembrano rinchiusi in appartamenti-scatoletta senza via di uscita. I film di questo periodo riescono a portare all'attenzione degli spettatori un percorso che sta procedendo in maniera parallela: come cambia la città, così cambiano la vita dei suoi abitanti e le loro relazioni sociali. Come scritto da Braester, il cinema urbano è mosso da "un impulso documentaristico" che si propone di catturare sulla pellicola le immagini di uno skyline in costante mutamento e di un paesaggio che va svanendo (Braester, 2007: 10).

Sicuramente il regista che più si è preoccupato di quei luoghi, che non esistevano più o che erano destinati a scomparire velocemente, è Tsai Ming-liang. La sfida che Tsai lancia con le sue opere, in realtà, non riguarda tanto la memorizzazione fotografica della città quanto il riuscire a portare alla luce e rivelare il suo crollo e la sua inevitabile estinzione. Il suo cinema persegue un obiettivo impossibile: riuscire a rappresentare l'invisibile assenza lasciata dallo spazio materiale, il soggetto posto davanti alla camera da presa è qualcosa che non c'è più. Il fantasma del padre che appare in *Ni na bian jidian* insieme agli spettri che popolano la sala cinematografica di *Bu san* si uniscono a un paesaggio altrettanto evanescente, come il parco Da'an in costruzione su un vecchio villaggio per i veterani, dove si consumerà un pianto diretto in *Aiqing wansui* o la passerella pedonale vicino alla stazione di *Tianqiao bu jian le* che è stata smantellata. Le sue immagini di demolizione urbana sono state descritte in una maniera quanto mai efficace come "la pornografia dell'esistenza urbana" (Braester, 2007), dove, senza fare ricorso a un sentimento di nostalgia, le immagini di desolazione ignorano completamente il desiderio di ciò che non può essere più reso visibile.

In realtà, nessuno dei tre registi citati è originario della città di Taipei, Hou e Yang, infatti, sono nati nella Cina continentale e arrivati sull'isola durante la guerra civile, mentre Tsai è originario della Malesia. Sono, forse, proprio queste origini apolide ad averli resi ancora più sensibili alla velocità del cambiamento enorme nella società taiwanese in termini di clima politico, ambiente culturale e mentalità urbana.

Con una maggiore integrazione di Taiwan nella rete globale, il sapore locale negli anni Ottanta e Novanta è andato via via affievolendosi, amalgamandosi con quello internazionale. Persino i paesaggi naturali dipinti da Hou all'inizio della sua carriera sono stati rimpiazzati da caotiche immagini di una Taipei illuminata da artificiali luci al neon all'alba del nuovo millennio. L'universo in cui si muovono i protagonisti di Edward Yang e Tsai Ming-liang è sempre puramente urbano e fortemente mercificato. Se la natura occasionalmente compare è rappresentata solo nella sua forma devastata, sotto forma catastrofica. Essa simboleggia la distruzione causata dalla rapida urbanizzazione come nelle scene in cui compare l'inquinatissimo fiume Tamsui, dove Xiao Kang si immerge al posto di un manichino per rappresentare un cadavere in *Heliu*, o il diluvio di pioggia senza fine in *Dong* in un'atmosfera apocalittica.

Il cambiamento che avviene, invece, con i nuovi registi negli ultimi anni a partire dal 2010 riporta una sorta di inversione di tendenza: la Taipei evanescente abitata da personaggi

solitari, incapaci di comunicare tra di loro, lascia il posto per una nuova metropoli disegnata con tinte più vivaci. Le pellicole di questa nuova decade, infatti, sono pensate per attirare in sala un pubblico giovane, mostrando una città dinamica che non ha niente da invidiare alle grandi megalopoli internazionali come Parigi o New York.

Taipei e il cinema

I film sulle città, pur non essendo un vero e proprio genere, hanno una lunga tradizione in ambito cinematografico, non solo in Asia, e sin dai primi decenni del cinema¹. Negli ultimi vent'anni hanno vissuto una grande rinascita, specialmente in Cina, a Hong Kong, a Taiwan e in Corea; dove entrambi i termini "città" e "cinema" ormai hanno cambiato totalmente significato rispetto a due decenni fa.

Più di ogni altro network urbano, la regione dell'Asia Orientale si è spinta verso un'avanguardia che ha costretto all'invenzione di modificatori come megalopoli o città globale. Come evidenziato da Tweedy e Breaster, nello stesso periodo in cui nei sobborghi dei maggiori centri urbani nascevano le cosiddette "*istant cities*", una rivoluzione digitale trasformava in maniera altrettanto profonda il mondo dell'arte cinematografica (Tweedy and Breaster, 2010: 1). A partire dagli anni Ottanta i film di carattere urbano rivelano una forte consapevolezza riguardo al fatto che l'esperienza di vita nelle città sia cambiata, nel bene e nel male, per merito delle nuove energie dinamiche portate dalla globalizzazione. Il passaggio a questa nuova situazione è stato attentamente registrato dal cinema urbano, che potrebbe, dunque, essere usato come un vero e proprio strumento di studio antropologico.

Il profilo di Taipei è in perenne movimento di distruzione e ricostruzione, probabilmente è questo il motivo che la rende un soggetto perfetto per chi vuole

¹ La crescita del cinema è intimamente connessa con la crescita della città, così come la città non sarebbe la stessa se non ci fossero i cinema come luoghi di intrattenimento, che ne cambiano significativamente la topografia e l'apparenza. Non a caso il cinema nasce come un movimento di penetrazione nello spazio urbano fin dal primo filmato dei fratelli Lumière, che mostravano un treno all'arrivo nella stazione. Il cinema ha sempre mostrato le città, da Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (Berlino: simfonia di una grande città, Walter Ruttmann, 1927) fino a Manhattan di Woody Allen (1979) e non si è limitato solo alla rappresentazione, spesso le ha anche svelate agli spettatori, tanto che oggi l'esperienza di una città dipende più dalla visione che il cinema ne ha dato, piuttosto che dalla conoscenza reale. Così può capitare che arrivando in una città estranea potrà sembrare di esserci già stati, grazie alle sue immagini ottenute attraverso il grande schermo (Mennel, 2008).

documentare la sparizione della città così come la conosceva, ad esempio Edward Yang e Tsai Ming-liang; ma anche per chi vuole celebrarne la sua incessante innovazione ed evoluzione, come Hou Hsiao-hsien e Arvin Chen.

I luoghi tipici della città - la strada, il caffè, i grattacieli - sono stati usati come sineddoche delle città fin dalla nascita del cinema, proprio come se la città fosse la cristallizzazione della modernità che veniva trasmessa dai primi nuovi strumenti tecnologici, tra cui ovviamente spiccava la settima arte (Mennel, 2008: 23).

Per Taiwan, data la sua peculiarità storica², sembra essersi delineato un percorso del tutto singolare, così che anche il suo cinema, fin dalla sua nascita, è stato una mescolanza di diversi elementi culturali. Taiwan è, allo stesso tempo, in una posizione geografica e politica strategicamente importante e marginale. Questo l'ha resa un luogo adatto come rifugio temporaneo o permanente per chi veniva da fuori, creando così una sedimentazione di culture.

Nel 1895, con la fine della prima guerra sino-giapponese, la dinastia Qing firmò il trattato di Shimonoseki che gli imponeva di cedere al dominio giapponese la penisola del Liaodong, l'isola di Taiwan e le isole Pescadores. Per Taiwan iniziò così un periodo di occupazione durato cinquanta anni (1895-1945). Si può dunque dire che ad accompagnare Taiwan nell'età moderna sia stato il Giappone, che appena quarant'anni prima, nel 1854, era stato costretto a rompere la sua linea politica di forzato isolazionismo e ad aprire due porti al commercio con gli Stati Uniti grazie al trattato di Kanegawa.

Anche la storia del cinema di Taiwan è strettamente legata a questi avvenimenti: fu un commerciante giapponese a portare sull'isola il primo Kinetoscopio, chiamato *xiyangjing* "lo specchio occidentale", e una decina di pellicole nell'agosto del 1893 (Zhang, 2004: 114). Queste esibizioni avvennero a Danshui, una città sulla costa che oggi forma uno dei nuovi distretti di Taipei, con tre mesi di anticipo rispetto a Kobe. Queste sono le prime tracce legate al pre-cinema di cui si abbia testimonianza in tutta l'Asia. L'invenzione del kinetoscopio e le pellicole erano state ideate da Edison, e avevano ognuna una durata di circa

² Taiwan è stata colonizzata nel diciassettesimo secolo da olandesi e spagnoli. A seguito di varie lotte di potere cominciò la sua integrazione con l'impero cinese Qing a partire dal 1683 ma venne dichiarata provincia dell'impero solo nel 1887. In seguito alla prima guerra sino-giapponese, nel 1895, venne ceduta ai Giapponesi che diedero inizio a un'opera di modernizzazione dell'intera isola. Con la sconfitta del Giappone dopo la seconda guerra mondiale, Taiwan venne restituita alla Cina dove intanto era in atto una sanguinosa guerra civile. Dopo aver perso il controllo della Cina continentale, le forze del Koumintang, guidate da Chiang Kai-shek decisero di ritirarsi a Taiwan. Il partito del Kuomintang ha governato l'isola per quarant'anni come uno stato monopartitico. Solo nel 1987 è stata messa fine alla legge marziale e il figlio di Chiang Kai-shek, Chiang Ching-kuo, ha dato inizio alle riforme democratiche che si sono in seguito concretizzate con il suo successore, Lee Teng-hui, culminando con la prima elezione presidenziale diretta nel 1996 (Sabbatini e Santangelo, 2005).

un minuto, alla quale poteva assistere una sola persona alla volta, dal momento che non veniva ancora usato un proiettore. Lo spettatore doveva appoggiare l'occhio su una lente posta sulla sommità di una grande cassa delle dimensioni di un armadio e girare la manovella che svolgeva una pellicola da 35 mm (Altman, 2004).

Il cinematografo dei fratelli Lumiere arrivò invece sull'isola con tre anni di ritardo rispetto al Giappone e quattro rispetto alla Cina. Nel giugno del 1900 un imprenditore giapponese portò una dozzina di corti che proiettò a Taipei nel quartiere di Ximending per un pubblico prevalentemente composto da donne giapponesi. Dopo una settimana di proiezioni a Taipei, lo spettacolo venne portato in giro per tutta l'isola nei mesi successivi. Questo evento rimase unico ed eccezionale per almeno un anno, quando venne organizzata un'altra proiezione a Taipei, nel 1901, che per lungo tempo fu considerata erroneamente la prima nella storia dell'isola.

Quando ancora i film erano uno spettacolo itinerante, arrivarono le prime pellicole europee, prevalentemente quelle prodotte dalla casa francese Pathe, che tra il 1904 e il 1907 riscossero grande successo, nonostante il prezzo del biglietto fosse relativamente alto per l'epoca. A creare ancora più scalpore e richiamare un altissimo numero di spettatori furono però i primi film a colori che vennero mostrati a partire dal 1908 in un teatro di Taipei. Si trattava di pellicole tinte a mano o con un processo chiamato *kinemacolor* che sovrapponeva dei filtri alternati rossi e ciano dietro alla bobina in bianco e nero. I colori erano principalmente usati per indicare una certa situazione ma il codice utilizzato era diverso per europei e giapponesi. Ad esempio, per le scene notturne in Europa si era soliti usare il blu, mentre i giapponesi usavano l'arancione (Anderson and Richie, 1959: 33). Gli spettatori taiwanesi erano dunque a conoscenza di entrambe le convenzioni usate per indicare una scena che si svolgeva di notte.

Il primo teatro dedicato esclusivamente al cinema venne aperto a Taipei da un uomo d'affari giapponese nel giugno del 1911, sempre nella zona di Ximending, che tutt'oggi è la zona dei divertimenti e del cinema. Direttamente dal Giappone fu adottato anche l'uso di un commentatore, nonché traduttore delle didascalie dei film muti, chiamato *benzi*, dal giapponese *benshi*, ovvero "uomini parlanti" (Hong, 2011). In realtà il compito di questi commentatori andava ben oltre la mera lettura delle didascalie, essi si potrebbero quasi definire degli artisti essenziali per il cinema asiatico, dal momento che inventavano voci e accenti per ogni personaggio e di tanto in tanto aggiungevano battute o spiegazioni a film che venivano da paesi lontani del tutto sconosciuti al pubblico. Nonostante si trattasse di film

muti, questo segnò una netta divisione tra spettacoli destinati esclusivamente a un pubblico giapponese, e spettacoli riservati ai taiwanesi, poiché il *benzi* usava soltanto una lingua per commentare.

Fino ai primi due decenni del secolo, la maggior parte degli spettacoli di cinema erano portati in giro per l'isola come un'esibizione itinerante. Alla metà degli anni Venti esistevano almeno sedici compagnie specializzate che giravano l'isola con diversi film, in gran parte giapponesi ma anche americani, europei e cinesi, mentre si potevano contare in tutto solo cinque teatri dedicati al cinema: tre a Taipei, uno a Tainan e uno a Kaohsiung. Di questi solo uno usava un commentatore taiwanese, e aveva quindi un programma riservato a una platea che capiva e parlava il dialetto locale, il *taiyu*.

Si può dunque notare come, nella storia del cinema taiwanese, gli autoctoni avessero inizialmente pochissima influenza e poco spazio per esprimersi, e se potevano partecipare potevano farlo quasi esclusivamente come pubblico. Solo i *benzi* potevano incarnare uno dei pochi metodi per sfuggire a questa rigida imposizione: con piccoli giochi di parole o commenti spontanei si erano ricavati una nicchia di indipendenza che aveva persino spaventato le autorità giapponesi, tanto da esigere accanto a ognuno di loro una guardia di polizia e istituire un esame annuale.

Il primo lungometraggio girato sull'isola, dopo un documentario del 1907, che era servito a celebrare la modernizzazione della colonia per i giapponesi in patria, fu una produzione giapponese del 1922 che coinvolgeva alcuni attori del luogo.

Pochi anni dopo, nel 1925, fu creata un'associazione che produsse la prima pellicola taiwanese. Purtroppo il film, a bassissimo budget, fu un flop commerciale e l'associazione si sciolse.

All'inizio degli anni Quaranta l'attività cinematografica era in espansione: si potevano contare quarantanove cinema di cui sedici a Taipei e un totale di sedici lungometraggi prodotti a Taiwan, quasi tutti frutto di una collaborazione tra Giappone e Taiwan. Data la situazione era una condizione inevitabile. Il controllo del Giappone era strettissimo non solo per quanto riguarda la censura ma anche a ogni livello delle attività cinematografiche: dalla produzione alla distribuzione, senza dimenticare che, per lungo tempo, ci fu un unico teatro stabile cui potevano accedere anche taiwanesi (non riservato a un pubblico esclusivamente giapponese). Inoltre, l'industria cinematografica dell'isola era ancor in gran parte dipendente dai già forti *studios* che erano nati in Giappone e che esportavano oltre alle pellicole anche i propri tecnici specializzati.

L'influenza giapponese cercava di farsi largo in ogni campo culturale. Se prendiamo, ad esempio, l'architettura, tutt'oggi possiamo notare nel panorama di Taipei la forte eredità giapponese nel Palazzo Presidenziale, negli edifici di stampo coloniale in *Dihua jie* e nelle piccole case che si ritrovano spesso anche in diversi film di Edward Yang. Senza ovviamente tralasciare il cinema, che poteva essere un fortissimo strumento di propaganda per avvicinare sempre più gli abitanti di Taiwan ai loro colonizzatori. Fu proprio per questo motivo che, invece, i film dalla Cina tardarono ad arrivare e furono sempre in numero molto limitato, al punto che durante alcuni anni critici della seconda guerra sino-giapponese, a partire dal 1937, furono persino proibiti (Ye, 1998).

In conclusione, si può dire che nel momento in cui arrivarono i film dalla Cina, gli spettatori taiwanesi si erano già abituati a un cinema dai connotati propriamente giapponesi. Ciò includeva anche l'impiego del *benzi* che durò moltissimo nel tempo in molte zone rurali di Taiwan, anche fin dopo la seconda guerra mondiale, come mostrato ad esempio nel film *Duosang* 多桑 (*A borrowed life / Padre*, Wu Nien-jen 吳念真, 1994). Questo film vuole rappresentare il conflitto generazionale tra chi ha vissuto sotto il dominio giapponese e i figli nati invece alla fine del secondo conflitto mondiale. Quando Dou-san, che a differenza del figlio parla anche il giapponese, porta il bambino in un vecchio cinema dove c'è ancora la narrazione del *benzi* dal vivo, sembra proprio una delle esemplificazioni di come la vecchia generazione si senta ancora attaccata con una certa nostalgia al vecchio mondo.

Nel 1945, con la fine della seconda guerra mondiale si aprì un periodo di caos durato fino al 1949, quando il Kuomintang venne sconfitto nella guerra civile ed instaurò il suo governo sull'isola nominando Taipei come nuova capitale il 7 dicembre. Anche per la storia del cinema taiwanese questo fu il periodo più infausto: innanzitutto i tecnici giapponesi lasciarono l'isola; a causa dell'inflazione, il prezzo del biglietto degli spettacoli aumentò vertiginosamente, e, per finire, era divenuto impossibile procurarsi gli stock di pellicola da Shanghai. In questa fase non venne prodotto nessun lungometraggio, a eccezione di alcuni documentari che mostravano le bellezze panoramiche dell'isola. Il vuoto lasciato dal personale giapponese fu poi riempito da chi aveva abbandonato gli studios cinematografici di Shanghai dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese da parte di Mao Zedong il 1 ottobre 1949.

In realtà, il Kuomintang pensava a Taiwan solo come base temporanea dalla quale avrebbe presto riconquistato la Cina, a sceglierla come nuova dimora inizialmente non furono in molti, ad esempio appena il 5% della comunità cinematografica di Shanghai si

trasferì sull'isola nel 1949, un numero ridicolo rispetto a quanti invece optarono per Hong Kong (Zhang and Xiao, 1998: 49). Solo nel 1950, dopo una pausa di quattro anni, si ricominciò a produrre film grazie alla nuova nata Central Motion Picture Company o CMPC, *Zhongyang dianying gongsi*, una compagnia con sede a Taipei gestita direttamente dal Kuomintang.

La CMPC produceva pellicole dal forte contenuto educativo-propagandistico: le storie girate venivano usate essenzialmente per veicolare politiche care al partito o mostrare la malvagità dei comunisti. Tra i messaggi principali che si volevano diffondere c'erano, inoltre, la positiva trasformazione dell'isola sotto il nuovo governo, e un'auspicabile riconciliazione tra i nativi dell'isola e i continentali giunti negli ultimi anni. Tra questi due gruppi c'era un'animosità che raggiunse il suo culmine con quello che in seguito venne ricordato come l'incidente del 28 febbraio, quando una rivolta scoppiata a Taipei venne brutalmente soppressa dalle forze dell'ordine del Kuomintang. Questo evento scatenò un buio periodo, denominato oggi Terrore bianco, in cui migliaia di taiwanesi (inclusi alcuni leader politici) vennero imprigionati, scomparvero o vennero uccisi. Per almeno quarant'anni fu proibito ai taiwanesi di parlare dell'incidente, spaventati dalla possibilità di essere imprigionati o addirittura giustiziati nel caso si pronunciassero contro il governo. Il primo film che parla apertamente di questi eventi è *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*Città dolente*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1989), vincitore del Leone d'oro alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1989.

Il Partito Nazionalista nei suoi primi anni di governo proibì le pellicole giapponesi e molte di quelle provenienti dalla Cina continentale, temendo che propagandassero teorie comuniste. Ad approfittare della situazione furono Hollywood e Hong Kong che si accaparrarono la fetta di mercato più grossa. Negli anni Sessanta, l'isola di Taiwan si trovava già a una sorta di secondo livello nel processo di globalizzazione, dopo esser stata influenzata dal Giappone adesso erano gli Stati Uniti a condizionare la cultura popolare. In questi anni presero piede anche i film in dialetto taiwanese, in gran parte commedie ma anche film di arti marziali o pellicole in costume che con la loro trama poco impegnativa non avevano problemi a superare il grosso scoglio della censura. Il governo aveva cominciato a riconoscere le potenzialità economiche che il cinema poteva avere e quindi anche ad ammettere tacitamente che Taiwan era ben più che una base temporanea. L'anno di maggiore prosperità per la produzione in lingua locale fu il 1962 quando vennero prodotti su totale 128 film, solo sette erano in mandarino, mentre gli altri erano girati in dialetto.

Gli anni Sessanta segnarono l'inizio della rapida modernizzazione socioeconomica dell'isola. Ad affiancarla, in ambito cinematografico, nacque un genere introdotto dalla CMPC, quindi a stretto contatto con le direttive del Partito, noto come *jiankang xieshi* ovvero "realismo sano" (Huang, 1988: 22).

Il direttore della compagnia cinematografica da subito aveva descritto questo genere come qualcosa di molto differente dal realismo che si poteva ritrovare nei film europei dell'epoca. Esso non doveva privilegiare le classi sociali più disagiate, non doveva avere un tono negativo, doveva mostrare la modernizzazione nelle città e raccolti abbondanti nelle campagne, non doveva istigare odio di classe o ideologie sbagliate. Zhang Yingjin, infatti, lo delinea come lontano dal neo-realismo nato nell'Italia del dopoguerra e molto vicino invece al realismo socialista sovietico, aggiungendo che, ironicamente, si accostava proprio al tipo di realismo promosso nella Cina continentale negli stessi anni (2004: 116).

I film di questo genere che ebbero più fortuna furono *Henu* 蚵女 (*Oyster Girl* / La ragazza delle ostriche, Li Jia 李嘉 e Li Xing 李行, 1964) e *Yangya renjia* 養鴨人家 (*Beautiful Duckling* / Gli allevatori di anatre, Li Xing 李行, 1965). Non solo ebbero grandi incassi a Taiwan ma furono ben accolti anche in Malesia, a Singapore e a Hong Kong. Inoltre *Henu* fu il primo film taiwanese a vincere il premio di miglior film all'Asian Film Festival che nel 1964 si tenne a Taipei, mentre *Yangya renjia* vinse alcuni premi allo stesso festival che l'anno seguente si tenne a Tokyo (Sun, 2007). Le grandi aspettative per il realismo sano che queste due pellicole avevano suscitato vennero però presto deluse, il pubblico cominciò ad appassionarsi ai film di azione, soprattutto quelli di cappa e spada. Nel 1967 il regista King Hu³ lasciò lo studio dei fratelli Shaw di Hong Kong e girò a Taiwan l'acclamato *Long men ke zhan* 龍門客棧 (*Dragon Gate Inn* / La locanda della porta del drago, Hu Jinqun 胡金銓, 1967). L'enorme successo di pubblico e di botteghino portò a un vero e proprio boom del genere dei cavalieri erranti.

Gli anni Settanta produssero una serie di catastrofi politiche per Taiwan: nel 1971 perse il suo seggio alle Nazioni Unite e la possibilità di partecipare ai Giochi Olimpici, in

³ Nato a Pechino nel 1931, King Hu è il maestro dei film d'arti marziali per eccellenza. I suoi primi successi sono usciti sotto il marchio degli studios degli Shaw Brothers di Hong Kong. Il suo primo successo fu *Da zui xia* (Il cavaliere ebbro / *Come drink with me*, 1965) con il quale cominciò una vera e propria nuova scuola di film di cappa e spada, mescolando assieme l'azione dei samurai giapponesi con una tecnica di montaggio rapida come quella vista nei film occidentali di quegli anni. Il primo film che girò a Taiwan, *Dragon Gate Inn* divenne subito un film di culto in tutta l'Asia del Sud. I film *Wohu canlong* 臥虎藏龍 (La tigre acquattata, il drago nascosto / *La tigre e il dragone*, Lee Ang 李安, 2000) e *Shi mian mai fu* 十面埋伏 (Agguato da dieci lati / *La foresta dei pugnali volanti*, Zhang Yimou 张艺谋, 2004) sono un omaggio alla poetica intimista e alla grande bellezza formale che King Hu ha saputo sviluppare in questo genere cinematografico.

seguito vennero recise le relazioni con la maggior parte delle nazioni inclusi il Giappone e nel 1979 gli Stati Uniti che ora riconoscevano l'esistenza di un'unica Cina. Questa posizione umiliante in cui era stata gettata l'isola portò gli intellettuali a un periodo di intensa auto-riflessione, come descritto da June Yip, in cui esaminarono da capo il concetto di nazione e il rapporto con la Cina continentale (Yip, 2004: 85).

Questo portò a un rinnovato interesse per le tradizioni indigene dell'isola e a una nuova presa di coscienza sociale. La popolazione dell'isola era a tal punto disillusa dalla propaganda del regime che finalmente trovò il coraggio di confrontarla e ribellarsi.

Dopo una serie di grandi manifestazioni la legge marziale, in vigore fin dal 1949, venne abolita.

E' dunque in questo clima che nascono la "letteratura delle radici" (*xiangtu* 鄉土) e la New Wave del cinema taiwanese, protese verso una lettura moderna della storia e del presente come spazio ibrido, formatosi dalle complesse relazioni con il Giappone, la Cina e l'Occidente. Gli autori si pongono domande sulle loro origini e su quale direzione prendere per determinare il futuro senza dimenticare il passato.

La nascita di questo nuovo cinema taiwanese viene in genere marcata con due film simbolo: *Guanying de gushi* 光陰的故事 (*In our time* / Storie del tempo che passa, Tao Decheng 陶德辰, Edward Yang 楊德昌, Ke Yizheng 柯一正 e Zhang Yi 張毅, 1982) e *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*The sandwich man* / Un grosso pupazzo per suo figlio, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, Wan Ren 萬仁 e Zheng Zhuangxiang 曾壯祥, 1983). Si tratta in entrambi i casi di una produzione della CMPC che unisce diversi episodi di giovani registi, alcuni anche alla prima prova dietro la cinepresa. Nonostante i molti dubbi di far uscire quattro episodi scollegati tra di loro con registi sconosciuti e relativamente inesperti, *Guanying de gushi* batté ogni record d'incasso e venne salutato come il primo film d'arte da vent'anni a questa parte (Müller, 1988).

Questa nuova corrente era molto legata alla letteratura che si andava sviluppando in quegli anni. Registi e scrittori erano soprattutto accomunati da un forte interesse verso le proprie esperienze personali, come autobiografie o ricordi d'infanzia, e ponevano risolutamente Taiwan e i suoi abitanti al centro delle loro storie. A questo ambito si possono ascrivere numerose opere degli anni Ottanta che ebbero grande successo in piccoli o grandi festival di tutto il mondo (Nantes, Locarno, Tokio, Rotterdam) come *Tong nian wan shi* 童年往事 (*A time to live, a time to die* / Gli eventi dell'infanzia, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢,

1985), *Kongbu fenzi* 恐怖分子 (*The terrorizers / I terroristi*, Edward Yang 杨德昌, 1986) e *Lian lian feng chen* 戀戀風塵 (*Dust in the wind / Attaccamento alla confusione del mondo*, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1987).

Prima di questi trionfi, Taiwan era spesso ignorata dai grandi festival internazionali. Il motivo principale ovviamente era politico, ad esempio molte volte l'ammissione di un'opera veniva garantita solo se era approvata come provenienza la dicitura "Taiwan, Cina" o "Taiwan/Cina" (Davis and Chen, 2007: 3).

Grazie ai riconoscimenti raccolti in tutto il mondo, il Nuovo Cinema divenne emblema di Taiwan e il principale responsabile della sua comparsa come nazione nel panorama del cinema mondiale. Si va dunque sempre più delineando il forte legame tra questi film e le politiche che riguardano l'identità nazionale; anche se, in realtà, la maggior parte di queste produzioni, escluse poche eccezioni, in patria non riuscì ad attirare il pubblico in sala. I film venivano annullati pochi giorni dopo l'uscita, e si rivelarono così dei fallimenti commerciali: vennero spesso accusati dai critici di compiacere i gusti occidentali o di avere pretese artistiche incomprensibili per il pubblico.

Nonostante il favorevole responso critico all'estero, i film del Nuovo Cinema non erano che una minuscola parte della produzione locale e non rappresentarono mai la maggioranza dei film che si trovavano in cartellone. Anche negli anni di maggior successo non superarono mai il 10% dei film in commercio e venivano visti in media appena dal 2-3% di audience (Davis and Chen, 2007: 5).

Questo genere di film finì per essere preso come caprio espiatorio per l'allontanamento del grande pubblico dai prodotti nazionali. Ciò che veniva richiesto erano commedie e thriller di stampo hollywoodiano che servivano per puro intrattenimento, tanto che dal 1986 i distributori cominciarono a essere riluttanti ad accettare molte delle nuove opere taiwanesi considerate troppo sperimentali. L'anno successivo, frustrati da questo risultato, cinquantatré artisti pubblicarono un Manifesto che esprimeva la loro insoddisfazione verso l'industria cinematografica e il governo e dichiarava la continua speranza in un cinema alternativo.

In campo economico per il cinema nazionale le cose negli anni andarono peggiorando: nel 1992 i film stranieri avevano una quota del 50%, quelli di Hong Kong il 35% e quelli di Taiwan il 15%, nel 1994 la quota di Taiwan era scesa all'8%, nel 1996 lo stato abolì le quote imposte per i film stranieri e gli incassi annui per i film importati continuarono a salire (Hjort and Petrie, 2007: 158). In questi anni aumentano i cinema multisala, mentre i cinema tradizionali vanno così diminuendo, e ciò mentre il numero dei

film continua a salire. Si tratta di un problema a cui più volte ha fatto riferimento anche Tsai Ming Liang (Bordeleau, 2011), lamentando inoltre l'assenza di sale d'essai nella capitale, erodendo così sempre di più la conoscenza del vecchio cinema: tutto viene consumato a grande velocità e il cinema non fa eccezione.

Ancora riguardo alle multisala, nel 1998 a Taipei aprì il Warner Village che era allora il complesso cinematografico più grande di tutta l'Asia. Nel giro di appena un anno riuscì ad accaparrarsi un terzo del totale del box-office dell'intera città (Hjort and Petrie, 2007: 159). Oggi i Warner Village sono sparsi per tutta l'isola e il mercato è sempre più dominato dall'impero hollywoodiano.

Con l'abolizione delle quote dei film importati nel 1996, sembra dunque chiudersi un lungo percorso che mostra come le istituzioni politiche e sociali abbiano spesso lavorato contro lo sviluppo dell'industria cinematografica nazionale, passando anche dalla proibizione dell'uso del dialetto nelle istituzioni pubbliche e nei mass media. Questo non è accaduto, invece, nella vicina Hong Kong dove il cantonese ha forgiato una forte identità locale, aiutata anche dai suoi film (Bordwell, 2000: 32).

Tra gli Ottanta e Novanta Taipei crebbe a una velocità impressionante, tanto che nei film di quegli anni non è difficile scorgere gru e cantieri come elementi essenziali del paesaggio urbano. La capitale si avviava a diventare il modello della megalopoli contemporanea: affollata, moderna, dinamica, più simile a Los Angeles o a Tokio che al resto del paese. Tra gli indiscussi cantori di questa metropoli si possono annoverare Hou Hsiao-hsien ed Edward Yang. Entrambi *waishengren* 外省人, ovvero nati in Cina ma sbarcati a Taiwan da piccoli, crebbero in due ambienti molto diversi che si ritroveranno poi spesso come sfondo dei loro film: Hou crebbe in un villaggio nel Sud dell'isola dove la lingua più parlata era il dialetto locale, il *taiyu*, mentre Yang visse sempre a Taipei che lasciò per gli Stati Uniti a ventisette anni quando si iscrisse a un master alla University of Florida. I film di Yang fin dagli esordi hanno sempre avuto Taipei come protagonista, velatamente o meno, mentre Hou si è dedicato al tema urbano contemporaneo più tardi, dopo i suoi famosi lavori che avevano personaggi maschili per protagonisti e il tempo e la nostalgia come temi principali. Nel 1987 girò *Niluohe de nü'er* 尼羅河的女兒 (*Daughter of the Nile* / Figlia del Nilo, Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, 1987) il suo primo film che ritraeva una dinamica Taipei sotto lo sguardo di una giovane ragazza. Immaginario erede di questi due padri artistici è Tsai Ming-liang, sia per la forma sia per i contenuti, che fin dal suo esordio cinematografico,

Qingshaonian Nezha 青少年哪吒 (*Rebels of the neon god* / Il giovane Nezha, Tsai Ming-liang 蔡明亮, 1992) posizionò la sua telecamera nel cuore della città.

Taipei si prestava perfettamente a servire da simbolo del Nuovo Cinema che, come già dimostrato, era una corrente piuttosto critica nei confronti del Partito Nazionalista. La capitale era l'immagine non tanto dello sviluppo piuttosto della perdita di una storia comune e della memoria collettiva (Braester, 2010: 193). È interessante notare che il tema urbano rappresentato come microcosmo della società si impose nei film degli anni Ottanta a Taiwan di pari passo con il Nuovo Cinema, proprio come nel decennio successivo sarebbe successo nella Cina continentale con la Quinta generazione⁴. Si può dire che la dinamica fu oltremodo simile: l'attenzione si spostò da un paesaggio rurale a uno urbano, inoltre rispetto alla generazione precedente, erano contrari a un cinema sia di propaganda che commerciale, preferivano emozioni delicate quasi sussurrate innestate in scene quasi prive di azione, girate con una lentezza naturale.

Il cinema di Taipei cattura lo spirito modernista che spinge a nascondere il passato sotto nuove strutture creando così dei substrati temporali. Come scritto da Ackbar Abbas, sembra che con l'andare degli anni le immagini delle città dell'Asia, nonostante fioriscano e diventino sempre più vivaci, ci dicano sempre meno riguardo alla loro personalità (Abbas, 2010).

Taipei è il luogo perfetto per intrighi e suspense, con la sua combinazione di vicinato a stretto contatto e anonimità che incoraggia uno sguardo voyeuristico attraverso cornici che rivelano o isolano. Bombardata dai media e dalla pubblicità, tagliata fuori dalla tradizione, senza una precisa identità culturale cui aggrapparsi, Taipei sembra fluttuare senza radici, è una posizione unica e un punto straordinario da dove originare storie.

⁴ La cosiddetta quinta generazione comprende principalmente quei registi che si sono laureati all'Accademia di Cinema di Pechino nel 1982, dopo la sua riapertura alla fine della Rivoluzione culturale. Tra questi i più famosi in campo internazionale sono Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang e Chen Kaige. Nonostante utilizzino stili e soggetti differenti, sono accomunati da un rifiuto per il realismo socialista che era stato fino ad allora imposto in tutti i settori culturali, cinema incluso. Le loro prime opere trattavano dei drammi quotidiani della gente comune e vennero spesso vietate dalle autorità politiche.

Edward Yang

Edward Yang, nato a Shanghai nel 1947, si trasferì a Taiwan all'età di due anni, lo stesso anno della vittoria dei comunisti sui nazionalisti nella Cina popolare. Trascorse la sua infanzia a Taipei e in un primo momento si appassionò al disegno e ai fumetti, ma dovette abbandonare questa sua vocazione e rinunciare anche al desiderio di iscriversi ad architettura per non deludere i genitori, che gli consigliavano di studiare ingegneria.

Dopo aver studiato alla National Chiao Tung University si iscrisse ad un master di ingegneria elettronica negli Stati Uniti. Quando si diplomò nel 1974 decise di tentare la strada del cinema e cominciò a frequentare un corso alla University of Southern California.

Deluso dal programma di studio, lo abbandonò dopo appena un semestre, rinunciando così, almeno per altri sette anni, al suo sogno, temendo di non avere il talento e le necessarie competenze per intraprendere una carriera nel cinema.

Tra il '74 e l'81 lavorò come computer designer a Washington e in seguito a Seattle, dove si erano stabiliti i suoi genitori. Fu la fortuita visione di *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre furore di Dio*, Werner Herzog, 1972) che gli fece cambiare rotta ancora una volta. Tornò a Taipei a trentaquattro anni deciso a fare qualcosa che gli piacesse nella vita, prima di diventare troppo vecchio (Anderson, 2005: 6). Era stato il film di Herzog a convincerlo che, dove gli studi avevano fallito, poteva rimediare con la sua passione e la sua cultura personale.

Il primo lavoro in campo cinematografico lo ottenne nel 1981 come sceneggiatore, grazie al suo amico Yu Weizheng, un regista che aveva conosciuto alla University of Southern California. L'anno successivo gli venne offerta la possibilità di scrivere e girare uno dei quattro episodi di *In our time* che, sebbene scollegati, raccontavano ognuno una diversa fase della vita, dall'infanzia alla maturità, spaziando anche nel tempo, dagli anni Sessanta fino ai contemporanei anni Ottanta. L'episodio realizzato da Yang ritraeva una giovane studentessa che si affaccia alla vita adulta. Già da questo segmento è possibile riconoscere alcuni degli

stilemi del regista, come la sua tendenza introspettiva all'interno di una trama drammatica che si dipana con un ritmo che sembra lungamente ponderato.

L'enorme successo del film, probabilmente, lo si deve al fatto che gli spettatori mai prima di allora avevano potuto immedesimarsi tanto nei personaggi di storie viste sul grande schermo, dal momento che il cinema aveva sempre cercato di evitare la realtà politica e sociale dell'isola.

Era l'inizio di un fortunato momento artistico in cui sarebbero sbocciate le collaborazioni della cosiddetta New Wave taiwanese.

In questo periodo, infatti, come lo stesso Yang ricorda

I was the leader of the Taiwanese new wave. All these guys would just gather in my house, talking and laughing and drinking: Hou Hsiao-hsien, Wu Nien-jen -- just about all of them. You could just push open the door which lacked even a lock since there was nothing to steal. Everyone just wanted to do similar things. We weren't allowed to, and no one was willing to give us any money to, but we shared all these idealistic thoughts. (Kraicer e Roosen-Runge, 1998: 48)

Si creò dunque un'atmosfera pullulante di idee che spesso si concretizzarono proprio grazie alla reciproca collaborazione: Wu scriveva per Hou, Hou recitò per Yang e viceversa, Yang scritturò Wu nel suo ultimo film. Questa incredibile relazione artistica viene così elogiata e descritta da Frederic Jameson

a kind of linked cycle more satisfying for the viewer than any national cinema I know (save perhaps the French productions of the 20s and 30s). (Jameson, 1992: 120)

Parlando del cinema taiwanese è difficile che non vengano citati insieme Hou e Yang, il più delle volte contrapponendoli per le loro scelte tematiche: tradizione contro modernità, ambiente rurale contro urbano, passato contro contemporaneità.

Trovo questo tipo di opposizione a dir poco semplicistico e riduttivo nonché vero solo in parte, dal momento che non solo Hou in più occasioni ha espresso i suoi pensieri sulla Taipei moderna ma anche Yang ha avuto l'opportunità di dedicarsi ad una sorta di film d'epoca con *Gulingjie shaonian sharen shijian* 牯嶺街少年殺人事件 (*A brighter summer day* / Il caso della giovane uccisa in via Guling, Edward Yang 楊德昌 1991).

Nonostante nello stile si possano di sicuro trovare somiglianze, come la propensione per una narrativa non lineare, lunghi campi sequenza e l'uso statico della telecamera, è impossibile non trovare distintivo il tocco dato dall'uno e dall'altro in ogni pellicola per quanto riguarda le emozioni, lo sguardo e il linguaggio.

Yang, cresciuto nel centro urbano di Taipei, era a contatto diretto con tutte le novità provenienti dall'esterno, in quegli anni prevalentemente dagli Stati Uniti, come i fumetti, la musica rock'n'roll e il cinema. Come lui stesso ricorda

Rock music actually had a huge impact on Taipei and the urban culture and identity of the city. It was only because anything the American army did was ok in the eyes of the authorities that rock'n'roll had the opportunity to enter our lives.

[...] At that time, the Roc had official diplomatic relations with most of the major Western countries in the world, and one thing that they did in order to curry favour with these nations was to release their film. So in the busy district of Ximending where all the movie theaters were, there were two theaters that played only Italian films, two theaters that played French films, another few theaters that played Japanese films. (Berry, 2005)

Come molti autori del periodo, anche Yang sviluppò una relazione di amore – odio con la cultura mainstream proveniente dagli Stati Uniti: per quanto gli elementi sopra citati siano tutti presenti sullo sfondo dei suoi film, in particolar modo la musica, è impossibile ignorare come lavorasse contro gli standard hollywoodiani attraverso l'uso di uno spazio negativo dove non succedeva niente, e dei suoi prepotenti piani sequenza. È, infatti, facile che uno spettatore non abituato a questo tipo di cinema si senta spaesato davanti a un suo film, dal momento che i personaggi non vengono introdotti con una spiegazione, non c'è mai un voice over a chiarire gli avvenimenti, l'andatura è faticosamente lenta, i primi piani sono quasi inesistenti e i dialoghi ricchi di silenzi.

2.1 Qing mei zhu ma

Dopo aver girato *Haitian de yi tian* 海灘的一天 (*That day, on the beach* / Quel giorno sulla spiaggia, Edward Yang 楊德昌, 1983), nonostante la notevole affluenza di pubblico riscossa, che fu superiore al milione nella sola Taipei (Müller, 1988), Yang ebbe difficoltà a

trovare i fondi per il suo progetto successivo *Qing mei zhu ma* 青梅竹馬 (*Taipei story* / Pruno verde e cavalluccio di bambù, Edward Yang 楊德昌, 1985). Egli stesso stanziò una parte dei soldi mentre il resto proveniva da Hou Hsiao-hsien, che per portare a termine l'opera accese anche un mutuo sulla sua casa.

Per *Qing mei zhu ma* Yang lavorò con un cast quasi esclusivamente di non professionisti, inclusi i due protagonisti interpretati dallo stesso Hou e dalla cantante Tsai Chin che divenne poi la moglie del regista.

Il film comincia con i due protagonisti in cerca di casa: Lon, un ex giocatore di baseball impiegato ora nel negozio di tessuti della famiglia e Chin, l'assistente della direttrice di uno studio di architettura. La pellicola si apre con una scena che precede i titoli di testa, dove i due attori sono ripresi di spalle dentro un appartamento vuoto e cupo mentre guardano fuori da una finestra illuminata a giorno. Lon finge alcuni colpi di swing nel salotto, con una mazza da baseball immaginaria, mentre Chin si aggira per le camere con degli occhiali da sole nonostante il buio; lei parla di come potrebbero arredarla, ma su entrambi i volti aleggia un'espressione priva di entusiasmo, tanto che viene spontaneo chiedersi se questo appartamento vuoto non sia una proiezione della situazione sentimentale della coppia.

La colta citazione da cui il regista ha tratto il titolo del film, infine, lascia pochi dubbi: la poesia di Li Bai da cui son state prese le due immagini che compongono il titolo originario, narra di due giovani innamorati che, con il tempo, finiscono per allontanarsi l'uno dall'altro.

Il terreno comune tra Lon e la sua fidanzata si erode di scena in scena, lui è aggrappato al passato, a valori tradizionali, in cui nessuno più crede nella Taipei della metà degli anni Ottanta mentre tutto sta cambiando; mentre lei è proiettata verso il futuro, verso il boom economico insieme a una nuova generazione pronta a cambiare quel mondo in cui hanno vissuto i loro genitori. Vorrebbero fuggire ai loro problemi, abbandonando Taipei ed emigrando negli Stati Uniti, ma questo sogno viene infranto dalle loro stesse insicurezze sul futuro, da un bagaglio emotivo troppo pesante di amici, parenti e vecchi amanti, e dalla considerazione finale che comunque i problemi li seguirebbero ovunque.

Le differenze che porteranno i protagonisti a un progressivo distaccamento si riflettono in una città dai violenti contrasti: il negozio antiquato dove lavora Lon contro il moderno ufficio di Chin, il nuovo appartamento contro la vecchia casa dei genitori, i ristoranti alla moda contro i bar con il karaoke alla giapponese.

In *Qing mei zhu ma* vengono spesso contrapposte due zone ben distinte della città: da una parte c'è *Dihua jie* dove lavora Lon, una strada di un distretto a Est, ricca negli anni

Cinquanta e Sessanta quando qui si vendevano tessuti e medicinali cinesi ma adesso in decadenza, dall'altra c'è il quartiere a Ovest dove lavora Chin, che, con i suoi grattacieli di vetro, è il nuovo cuore pulsante dell'economia.

Il punto centrale del film sembra essere la difficoltà dei personaggi ad adattarsi ai cambiamenti della città, in particolare l'incapacità di Lon a entrare in sintonia con una Taipei moderna e a staccarsi da valori considerati sempre più antiquati.

Da diversi critici l'uso della telecamera in questo film è stato comparato ad Antonioni, grazie alle sue lunghe carrellate su un paesaggio costellato da edifici moderni, e a Ozu, al quale rende omaggio con inquadrature a un livello basso, ad altezza ginocchio. Quest'ultimo viene ricordato anche per via del titolo in inglese, scelto dallo stesso Yang, che rimanda a *Tokyo Monogatari* (*Tokyo story* / Storia di Tokyo, Yasujiro Ozu, 1953), con il quale ha in comune una certa preoccupazione per la debolezza morale e intellettuale che emerge alla vigilia di un boom economico.

Quello di Yang è un esperimento alquanto audace: dipingere i grossi cambiamenti sociali attraverso un prisma che interseca conflitti personali e scenario urbano. Taipei e la sua architettura moderna sono viste come un elemento intrinseco dell'alienazione dei suoi abitanti. È esemplificativa una battuta che Ko, un architetto e collega di Chin, pronuncia guardando i palazzi tutti uguali fuori dalla finestra del suo ufficio: "Non ricordo nemmeno quali ho disegnato io. È come se non importasse che io esista o no".

Yang inquadra il dramma in una composizione molto equilibrata di anonimità urbana, dove gli edifici e gli oggetti hanno assunto un tale peso da schiacciare la vita del singolo.

Spesso i personaggi ci vengono mostrati incorniciati da finestre, veneziane o altre strutture architettoniche, come se fossero intrappolati in una modernità urbana o costretti in un ambiente artificiale.

Qing mei zhu ma è il ritratto acuto e tormentato di vite incastrate tra i ricordi di un'immaginaria età d'oro del passato, incapaci di vivere completamente nel presente e senza un futuro cui guardare. Questo è espresso perfettamente nella scena finale che, riprendendo gli elementi iniziali, chiude un ideale cerchio. Troviamo Chin che con sguardo vacuo fissa fuori dalla finestra del suo nuovo ufficio completamente vuoto, inconsapevole che Lon, invece, sta morendo da solo per strada in un'altra parte della città. Mentre la direttrice le parla in maniera vivace dei computer e del nuovo mobilio con cui arrederanno tutto quello spazio bianco, vediamo riflessi sul vetro di Chin lo skyline di Taipei e la strada di sotto, dove scorre un fiume di macchine senza fine.

Con questo suo secondo lungometraggio Edward Yang vinse nel 1985 il premio della critica a Locarno, mentre in patria non incontrò il favore del pubblico, forse per il tono troppo distaccato con il quale presentava la storia e i personaggi. Da quanto risulta dalle interviste, sembra che i taiwanesi non avessero capito le intenzioni del film e fossero rimasti sbigottiti da come il regista aveva deciso di rappresentare una storia d'amore. Yang si difese da queste accuse spiegando come gli episodi che riguardano la coppia fossero solo incidentali nell'insieme della storia, il cui soggetto principale era, in realtà, la città:

[...] that's how i looked at the city at that time – we were breaking away from the past and our ties to the past are inevitably romantic ones. Looking back, what Taipei story actually show is my devotion to the place – how tied i feel to its past, but also how much i care about the future.

[...] My starting point was essentially conceptual. I wanted to tell a story about Taipei. There's a personal element to that: a lot of people have tried to brand me as a mainlander, a foreigner who's somehow against Taiwan. But i consider myself a Taipei guy – i'm not against Taiwan. I'm for Taipei. I wanted to include every element of the city. The two main characters represent the past and the future of Taipei and the story is about the transition from one to the other. I tried to bring enough controversial questions onto the screen, so the viewers would ask themselves about their own lives when they'd seen the film (Chen, 2001)

Con questo film dimostrò una grande chiarezza sulle tematiche che gli erano più care offrendo una forte dichiarazione di intenti. Fin da questa sua seconda pellicola è, infatti, possibile trovare gli argomenti che negli anni Yang continuerà a sviluppare: la convulsa vita urbana di Taipei con ogni sua più nera sfumatura, i tradizionali valori familiari convertiti a una spasmodica adorazione del denaro, l'alienazione di cittadini che fluttuano senza radici tra strade tutte uguali e palazzoni indistinguibili.

2.2 Kongbu fenzi

Con *Kongbu fenzi* 恐怖分子 (*The terrorizers* / I terroristi, Edward Yang 楊德昌, 1986) il regista si spinge ancora più lontano dai confini del cinema così com'era conosciuto fino a quel momento.

Molti degli elementi chiave di *Qing mei zhu ma* si ripresentano qui in una messa in scena cruda e di difficile intellegibilità: il film viene spesso definito come strutturalmente ambizioso e intellettualmente provocatorio.

Il film esce a metà degli anni Ottanta, quando nella Cina continentale operava la quinta generazione che girava, in gran parte, film epici di ambientazione rurale e quando, invece, si occupava di film urbani rendeva la città una sorta di fantasia di come si aspettava fosse l'occidente: i nomi delle città venivano rimossi per creare una "urbanità" generale, non solo per questioni di marketing ma anche per non disturbare l'intrattenimento dello spettacolo con questioni politiche; neutralizzando il territorio, si impediva allo spettatore di indentificare una città che non è in un mondo libero (Jameson, 1996). I registi del Nuovo cinema taiwanese, al contrario, si riappropriano della loro terra e *Kongbu fenzi* è un film che privilegia sopra alla storia lo spazio urbano.

Yang costruisce una trama in cui si aggirano quattro personaggi principali (un dottore, una scrittrice, un fotografo e una ragazza euroasiatica), le cui vite gradualmente si rivelano drammaticamente intrecciate.

La storia, in realtà, rifugge da una semplice descrizione, non solo per l'impossibilità di capire cosa sia reale e cosa sia immaginazione o sogno, ma anche per il montaggio non lineare che spiazzava in continuazione lo spettatore, lasciandolo sempre in una posizione di svantaggio, e offrendogli numerose possibilità di interpretazione senza nessuna certezza.

Fin dalla sequenza di apertura si nota tutta la maestria di Yang nel rompere una scena in fulminei frammenti, tanto semplici quanto efficaci: vediamo una delle protagoniste, la ragazza euroasiatica, che, mentre fugge da un raid della polizia, si rompe una gamba. La telecamera ci mostra i suoi piedi che stanno per toccare terra, c'è uno stacco e l'immagine si sposta sul suo volto sofferente mentre sviene e cade fuori dall'inquadratura, la telecamera in un primo momento non la segue ma rimane fissa sul vuoto, infine con un ultimo stacco la vediamo distesa per strada sulle strisce pedonali.

Il modo particolare in cui la telecamera si muove, ovvero senza necessariamente seguire gli eventi principali in scena, lascia intuire come più che dirigere l'azione si limiti a osservare l'interazione dei personaggi, in una maniera che si potrebbe quasi definire oltre che fredda anche crudele.

Dopo questa sequenza, lo sguardo si apre e abbiamo una fugace visione della caotica Taipei mattutina, finché non si ferma sulla finestra di uno dei palazzi, dove troviamo un altro

personaggio, Li Li-chung, che si affaccia dopo aver sentito il rumore degli spari e dell'ambulanza in arrivo.

Kongbu fenzi dipinge un'alienazione urbana come tanti atomi che si incrociano accidentalmente in una combinazione che spesso produce distruzione e violenza, tanto che la sola chiave di lettura sembra essere il caso.

Una delle scene centrali del film, infatti, vede la ragazza euroasiatica, sempre in cerca di guai, che, costretta a casa per rimettersi dall'incidente, inganna il tempo con scherzi telefonici. In uno di questi raggiunge proprio un altro dei personaggi importanti del film: la scrittrice Chou Yu-fen, moglie di Li Li-chung. Questa telefonata diventerà un fattore cruciale per l'evoluzione della storia e, anche se involontariamente, metterà in moto una serie di drammatici effetti collaterali.

Chou al telefono sente solo la voce di una ragazza che le dice che il marito ha una relazione con un'altra donna. La scrittrice, che era prima in uno stato di blocco e non riusciva a proseguire nella stesura del suo romanzo, illuminata da questo evento, decide di abbandonare il marito, senza accertarsi che la telefonata sia vera o meno, e di scrivere il suo libro proprio a partire dalla descrizione di questo evento.

Il marito, che per fare un salto di carriera tenta di falsificare dei dati e tradisce il suo miglior amico, chiude il film con due possibili soluzioni: l'omicidio del suo capo che ha scoperto l'inganno e dell'amante da cui si è rifugiata la moglie o un suicidio in un bagno in stile giapponese. Nell'ultima scena, però, vediamo Chou risvegliarsi all'improvviso, come da un terribile incubo. Potrebbe esser stato tutto un sogno, o potremmo appena avere letto le ultime pagine del suo racconto o, ancora, potrebbe essere una premonizione. La distanza tra realtà e finzione narrativa si fa sempre più sottile fino a essere inseparabili l'una dall'altra.

Nel suo famoso saggio *Remapping Taipei* Fredric Jameson descrive questo film come il perfetto connubio di sensibilità modernista e post-modernista all'interno di una città dal carattere ibrido quale è Taipei, dove nazionalità convive in armonia con cosmopolitismo (Jameson, 1992).

Kongbu fenzi è un film principalmente sullo spazio urbano e offre una sorta di antologia di spazi chiusi, come un ufficio, un appartamento o persino una stanza.

Taipei si configura come una sorta di grosso contenitore al cui interno si celano scatole più piccole, dove sono confinati i personaggi, descritti come incapaci di comunicare e privi di una direzione definita, elementi tipici della condizione post-moderna.

Il regista esplica questi sentimenti di alienazione con una trovata tecnica davvero unica e originale: ci sono alcune scene accompagnate da un voice over che sembrano seguire il personaggio sulla scena, mentre in realtà corrispondono al campo visivo di qualcun altro. L'esempio più calzante, è la sequenza in cui la fidanzata del fotografo tenta il suicidio mentre la voce che si sente si scopre poi essere quella della ragazza euroasiatica che sta facendo la chiamata di cui si è parlato sopra.

Le vicende si allacciano sapientemente dipanandosi lungo il tessuto urbano: Taipei è luogo di perfidie, tradimenti, furti, assassinii e sguardi indiscreti alla maniera hitchcockiana, dove i cittadini sono soggiogati dall'impulso distruttivo di una vita iper-moderna, dove manca anche la più semplice forma di comunità aggregativa.

La città, dunque, è scritturata come un vero e proprio quinto personaggio della storia, tanto che per alcuni critici il titolo, se letto al singolare, potrebbe riferirsi proprio a Taipei, è lei che porta il terrore nei suoi abitanti. Jameson, in parte, inverte questa tendenza leggendo il titolo al plurale e identificando ogni personaggio come possibile terrorista: nessuno di loro genera una possibile simpatia o identificazione nello spettatore, anzi tendono a repellerlo; le loro azioni di ricatti e violenze che si susseguono sono dettate dalla condizione del vivere in una città globale: ognuno di loro, per sopravvivere in qualche modo, crea una situazione di terrore per qualcun altro.

In *Kongbu fenzi* Yang, invece di esplorare il passato e la cultura delle origini come i registi del Nuovo cinema facevano in quegli anni, si focalizza sulla metropoli: Taipei non viene rappresentata né come una città che cerca di imitare l'occidente, né come una sentimentale metafora della nazione, bensì fredda come una superficie di vetro che respinge ogni possibile identificazione (Jameson, 1992).

Dopo aver girato *Kongbu fenzi*, Edward Yang si dedicò a un'opera monumentale come *Gulingjie shaonian sharen shijian* e a due commedie: *Duli shidai* 獨立時代 (*A confucian confusion* / Età dell'indipendenza, Edward Yang 楊德昌, 1994) e *Majiang* 麻將 (*Mahjong*, Edward Yang 楊德昌, 1996). Il primo è un film strutturato come un romanzo di formazione della durata fittiva di circa quattro ore ambientato a Taipei nel corso del 1960, ed è anche l'unico film di Yang a confrontarsi con la storia del suo paese e a non essere ambientato nel presente. Attraverso la storia del protagonista, un ragazzo di quattordici anni di nome Xiao Si'er, viene catturata e ricreata un'intera generazione, la stessa in cui crebbe il regista. Il film si equilibra tra fatti di cronaca vera e ricordi personali, riuscendo a intrecciare sapientemente le faccende politiche dell'epoca con gli intrighi e le passioni di quegli adolescenti che

andavano matti tanto per le storie di samurai quanto per Elvis Presley (il titolo nella versione inglese viene proprio dal verso di una sua canzone tradotto malamente da uno dei ragazzi). È interessante notare che questi ragazzi non sembrano avere nessun legame o interesse per la cultura cinese invece, e questo, ovviamente, è un elemento importante che suggerisce anche la natura sovversiva che voleva trasmettere il regista. Anche la scelta della strada⁵ che viene usata nel titolo originale del film sembra aver questo connotato: la via Guling era nota negli anni Cinquanta e Sessanta per le sue bancarelle di libri vietati, che fossero porno o politicamente proibiti (He, 2007).

Nei due lavori successivi Yang sembra cambiare tono virando dal dramma alla commedia, anche se si tratta pur sempre di commedia nera. Nonostante la diversità dei due gruppi protagonisti di *Duli shidai*, dove si seguono le vicende di *yuppies* ventenni, e di *Majiang*, dove i personaggi appartengono a una gang di ladruncoli, lo sfondo rimane sempre la Taipei moderna in perpetua evoluzione. Con entrambe queste pellicole il regista parla molto chiaramente con i suoi spettatori: il cambiamento fa paura e spesso è triste, ma è anche inevitabile. In questa città globale che ci descrive è sempre in atto un forte conflitto tra la cultura cinese con i suoi rigidi valori tradizionali e quelle assimilate dalla società nel corso degli anni. Per quanto il regista si avvalga di un'impostazione meno astratta e meno statica di quella finora usata, mantiene comunque il suo impegno nell'esaminare, con fare chirurgico, l'esperienza di Taiwan nell'era contemporanea, cercando di portare Taipei dai margini geografici a punto caldo internazionale.

⁵ A questo proposito mi sembra interessante fare una piccola digressione sulla storia dei nomi delle strade di Taipei. Il Kuomintang, quando assunse il potere sull'isola, decise che queste dovevano riflettere la geografia della madrepatria, così ad esempio strade che si trovavano a Nord presero il nome di città (o fiumi o montagne) che in Cina si trovano a settentrione, mentre alle strade a Sud è stato dato il nome di città posizionate nel meridione del continente (Wachman, 1999: 84-106). In pratica il centro di Taipei formava così una mappa della Cina o una sorta di terra d'origine immaginaria per coloro che aspettavano con ansia il momento in cui avrebbero potuto farci ritorno.

⁶ La lingua hakka (o *kejiaayu*) è uno dei più antichi dialetti parlati in Cina, è parlata nelle province del

2.3 Yi yi

Paradossalmente, dopo una carriera nel cinema durata circa vent'anni, solo con il suo ultimo film, *Yi yi* 一一 (Individualmente / *Yi yi: e uno...e due...*, Edward Yang 楊德昌, 2000) è riuscito a ricevere la dovuta attenzione e, grazie ai numerosi premi vinti, tra cui quello al Festival di Cannes per la miglior regia, questo è stato il primo a ottenere ampia distribuzione internazionale; a oggi questo è ancora l'unico titolo che si può reperire in dvd.

Yi yi è apparentemente la storia di una famiglia della media borghesia di Taipei. Ma superando questa facciata che ci mostra l'ordinario si può scoprire un film che tratta in maniera profonda e delicata di primi amori, religione, infedeltà, solitudine, morte, senza ricorrere ai meccanismi populistici tipici delle produzioni hollywoodiane.

La recitazione è affidata per lo più ad attori amatoriali, inclusi ovviamente i due protagonisti più giovani: Kelly Lee interpreta la tredicenne Ting-Ting mentre Jonathan Chang è il fratellino minore Yang-Yang. Il padre, invece, viene portato in scena da Wu Nien-jen, uno degli sceneggiatori più famosi di Taiwan, autore di diversi lavori di Hou Hsiao-hsien e regista a sua volta di *Duosang*, di cui si è parlato nel capitolo precedente.

La famiglia Jian sembra condurre una vita tranquilla e stabile, il film, infatti, si apre con un matrimonio, ma, dopo una serie di avvenimenti, si ritroverà sull'orlo della catastrofe e a chiudere, non a caso, sarà un funerale.

Nei film di Edward Yang è possibile vedere come sempre più Taipei sia catturata dal processo di globalizzazione: mentre nel suo primo film la protagonista viveva in una piccola casa in stile giapponese nel suo ultimo film i personaggi si aggirano a loro agio in posti come l'Hard Rock Café, McDonald's e TGI Friday (una catena di ristoranti americana).

Sembra anche che la sua critica sia mostrare come più la città diventi globale più i suoi cittadini siano assuefatti da un senso di alienazione e isolamento, più accresce l'invisibile flusso di capitale, ideologie e persone straniere più la città e con lei anche la rete sociale assomiglino a un labirinto.

Una delle relazioni più significative del film è quella profonda ma tratteggiata da frequenti silenzi tra il padre, NJ, e il piccolo figlio di otto anni, Yang-Yang. Entrambi in qualche modo sono degli alter ego del regista: Nj, come Yang prima di tuffarsi nel mondo del cinema, è diventato un ingegnere informatico sotto pressioni familiari ed entrambi sono amanti di musica classica e pop anni Sessanta americana, mentre con Yang-Yang, oltre a condividere il nome, ha in comune lo stesso desiderio di mostrare alle persone quello che non riescono a

vedere da sole. Mentre il regista lo fa tramite il film, il bambino, con una macchina fotografica regalatagli dal padre, scatta foto alle nuche delle persone proprio per aiutarli in questo impossibile compito.

NJ sembra lo stadio finale dell'evoluzione che hanno subito i protagonisti dei lungometraggi di cui si è parlato in questo capitolo: l'impossibilità di evitare la frustrazione di un paesaggio urbano impersonale con una fuga è chiara fin dall'inizio. Mentre i personaggi dei film precedenti sembravano soccombere davanti a questa difficoltà, in *Yi Yi* troviamo dei soggetti che sono in grado di affrontare gli alti e i bassi della vita in questa metropoli. Il regista riesce a mescolare, persino all'interno di una sola sequenza, gioia e malinconia.

Così a sua volta, il personaggio sempre presente in tutte le storie raccontate da Yang, Taipei, per la prima volta sembra un mosaico completo di angoscia e amore: il film è in egual parte una celebrazione e una critica della vita urbana.

Un'altra importante differenza con le pellicole precedenti è l'assenza della preoccupazione per il futuro: i personaggi di *Yi Yi* sono troppo intenti a vivere un presente pieno, al massimo delle sue potenzialità, per potersi angustiare su quello che verrà dopo, e anche questo si riflette in una città che non è più in via di costruzione, bensì definita, anche nelle sue contraddizioni.

L'escamotage con il quale il regista riesce a sviscerare sentimenti che altrimenti sarebbero rimasti imbottigliati nell'animo dei protagonisti, arriva da un consiglio medico: la nonna è caduta in un coma profondo e viene raccomandato a ogni membro della famiglia di passare qualche minuto con lei ogni giorno per parlarle. Anche se inizialmente sembra stravagante chiacchierare con qualcuno che non può prendere parte alla conversazione, presto diventerà una sorta di rituale, come una confessione. In questo modo veniamo a conoscenza della lotta quotidiana che affligge la famiglia Jian: la madre, Min-Min, non sopportando più la monotonia di ogni giorno, ha una crisi esistenziale e fugge per un ritiro spirituale lontano da casa, il padre, Nj, è tentato dall'abbandonare la famiglia per una vecchia fiamma che non vedeva da tempo, la figlia Ting-Ting, è alle prese con la sua prima delusione amorosa e infine il fratellino, Yang-Yang, è in conflitto con il mondo intero e non capisce perché l'esperienza umana e di conseguenza la conoscenza siano così limitate.

Si potrebbe dunque dire che *Yi Yi* si focalizza su eventi quotidiani, ma nel complesso, attraverso le tre ore di durata del film, lo spettatore è partecipe di un evento straordinario: non solo il quotidiano diventa pubblico, ma lo stile cinematografico impiegato riesce a soddisfare ogni desiderio visivo dello spettatore, rendendolo in qualche modo partecipe.

Anche quando i personaggi stanno attraversando un momento intimo e personale, anche quando sono dietro porte chiuse, il regista riesce a posizionare la telecamera in modo da far diventare il pubblico un osservatore privilegiato. Per creare la sensazione di essere testimoni di avvenimenti che si svolgono spontaneamente, senza che gli attori siano a conoscenza della presenza dello spettatore, il regista ha fatto ampio uso di campi lunghi e campi lunghissimi, anche per filmare momenti di intimità che in genere hanno bisogno di vicinanza; così, ad esempio, un dialogo emotivamente importante fra Nj e Sherry, la vecchia amante che è andato a trovare in Giappone approfittando di un incontro d'affari, viene filmato con un campo lungo in un parco che lascia i due personaggi come due piccole silhouette circondate da un vasto paesaggio di natura. Lo spettatore ascolta le loro voci ma non gli è dato di vedere i loro visi e le loro espressioni. Inoltre viene spesso creato un proscenio tramite porte, vetri, specchi: è letteralmente come se venisse aperto uno squarcio nella vita privata dei personaggi per vedere senza essere visti. Vorrei prendere due scene esemplificative di questa scelta stilistica: la prima ci viene presentata quando Nj e il fratello della moglie chiacchierano in macchina. In genere questa è una tipica conversazione che potrebbe essere filmata con una telecamera posta davanti all'auto, guardando in faccia i personaggi. Yang invece decide di posizionarsi dietro, guardando le nuche dei due, rendendo lo spettatore un terzo invisibile passeggero, seduto nel sedile posteriore.

La seconda riguarda la fuga di Yang-Yang, dopo aver colpito per sbaglio con un palloncino pieno d'acqua il suo insegnante, che viene ripresa da numerose camere di sicurezza della scuola. In questo modo lo spettatore assume la posizione di una guardia onnisciente e con questa scena, che di per sé è insignificante nell'economia della storia, la sensazione di spiare i personaggi si fa sempre più forte. Sembra, dunque, che in una città moderna sia inevitabile che il privato diventi pubblico, succede anche agli stessi personaggi del film: uscendo sul pianerottolo di casa Ting-Ting è spettatrice di una discussione delle sue vicine, madre e figlia, che hanno lasciato la porta socchiusa, e al fratellino che da camera sua si angoscia vedendo e sentendo i litigi dei dirimpettai.

La regia di Yang riesce a veicolare emozioni e concetti anche complessi in maniera sempre raffinata e originale; un'altra delle tecniche inconsuete da lui usata è l'impiego di superfici che riflettono, come le finestre o le vetrine per le strade. In questo modo lo spettatore riesce a cogliere molto più profondamente la storia e l'ambiente in cui si svolge, è una sorta di allargamento della visuale.

A rendere questa sensazione ancora più vivida è una scena a pochi minuti dalla fine del film, quando Nj, tornato dal suo viaggio d'affari in Giappone, si riposa nel suo letto, accudito dalla figlia, Ting-Ting. La scena viene ripresa dall'esterno, attraverso una finestra mentre in fondo alla camera si specchia la città in una seconda finestra; i due non parlano ma lo spettatore ascolta il rumore delle macchine di cui vede lampeggiare le luci riflesse nel vetro. È come se la stanza, e per esteso l'appartamento dove vive la famiglia Jian, fosse un'isola nel vasto mare in cui si è trasformata la città. Questa è un'altra immagine che reitera il concetto che Yang esprimeva già in *Kongbu fenzi*, ovvero che i cittadini vivono come rinchiusi in piccole celle che compongono un organismo più grande: la metropoli.

Yang sembra seguire perfettamente il ritmo della città, tanto da punteggiare una scena di inseguimento tra innamorati da un semaforo usato come fosse un metronomo.

Anche il titolo tradotto in inglese, scelto dallo stesso regista, fa riferimento alla musica: *One and a two*, riprende il conteggio che fanno i musicisti prima di aprire una performance musicale. La musica, in effetti, è una parte essenziale del film e viene usata abilmente per dirci qualcosa in più sulla vita interiore dei componenti della famiglia Jian e degli altri personaggi coinvolti: Lili, la vicina di casa nonché amica e rivale in amore di Ting-Ting, è una violoncellista e la vediamo spesso con il suo strumento per strada o mentre prova in camera dandoci le spalle, Ting-Ting a sua volta suona Gershwin al pianoforte per la nonna, Nj ascolta una sonata di Beethoven eseguita in un luogo del tutto inusuale, un bar con il karaoke e infine c'è persino un cameo del regista che suona al pianoforte durante un concerto di musica classica a cui assistono Ting-Ting e il suo spasimante.

Una differenza che il critico Jonathan Rosenbaum puntualizza tra *Yi Yi* e i film precedenti di Yang è che il senso di sfasamento o disorientamento che provano i personaggi sembrava una caratteristica tipica della condizione di Taiwan, per via della sua storia e della sua personale crisi esistenziale (dove il conflitto principale è il non sapere quanto della sua identità appartiene alle culture che l'hanno occupata o dominata, come il Giappone, la Cina e gli Stati Uniti), mentre nel suo ultimo lavoro sembra indicare più una condizione generale della vita urbana contemporanea (Rosenbaum, 2001). Taipei, così, non sarebbe differente da qualsiasi altra grande città del mondo raggiunta dalla globalizzazione: quella che ci presenta non è più la vita di ogni giorno così come la vive una famiglia borghese nella capitale taiwanese, ma, per estensione, qualsiasi cittadino metropolitano.

Ma *Yi yi* non si limita a offrire delle banali osservazioni su una cultura commerciale e uniforme, cerca piuttosto di tratteggiare esperienze umane universali dal momento che si

stanno perdendo le tradizioni culturali locali. Inoltre, le connessioni che Yang tratteggia non riguardano solo culture distanti geograficamente ma sempre più simili, ma anche tra i familiari di diverse generazioni che si trovano a vivere situazioni molto simili. Ad esempio, nello stesso momento in cui Nj si trova faccia a faccia con la sua ex fidanzata, il suo primo amore, sua figlia Ting-Ting è al cinema per il suo primo appuntamento galante.

La struttura del film e il modo in cui si sovrappongono gli intrecci e i personaggi, effettivamente, sembrerebbero alludere al fatto che in fondo viviamo tutti le stesse esperienze contraddistinte da dei rituali, anche se inconsapevolmente o, come ci indica Yang-Yang con le sue fotografie, conoscendo solo mezze verità, e proprio a questo servono la telecamera e il cinema, per mostrare alla gente tutto quello che ancora non è riuscita a vedere. Come viene detto da uno dei personaggi del film, data la ricchezza di esperienze che ci regalano, i film espandono il nostro mondo e ci permettono di vivere due volte di più.

Hou Hsiao-hsien

Hou, come Edward Yang, è un *waishengren* nato nella Cina continentale nel 1947 e arrivato a Taiwan due anni dopo ma, a differenza di quest'ultimo, non è cresciuto nella grande capitale, bensì in un piccolo villaggio del Sud di nome Fengshan.

Come raccontato dallo stesso Hou nel documentario che il regista francese Olivier Assayas gli ha dedicato, *HHH: A portrait of Hou Hsiao-hsien* (Assayas, 1997), i suoi genitori morirono quando era ancora in tenera età e si ritrovò a vivere con l'anziana nonna che soffriva di una forte nostalgia per la loro terra natale, il Guangdong.

Una scena commovente del semi-autobiografico *Tong niang wan shi* 童年往事 (*A time to live a time to die / Le cose passate dell'infanzia*, Hou Hsiao-hsien, 1985) vede la vecchia nonna che porta il piccolo Ah-hsiao in una lunga passeggiata chiedendo informazioni, in lingua hakka⁶ per giunta, per arrivare al ponte Mei, pensando di poter raggiungere a piedi il vecchio villaggio cantonese dove abitavano prima di stabilirsi a Taiwan.

Come racconta ancora nel documentario, per lungo tempo vissero a Fengshan con un grande senso di precarietà, tant'è vero che in casa avevano solo mobili molto economici di bambù, quegli stessi che si vedono in *Tong niang wan shi*, che erano pronti a lasciarsi alle spalle non appena avessero potuto fare rientro nella Cina continentale.

Rimasto orfano ad appena dodici anni, Hou ebbe un'adolescenza molto più libera di quanto era la norma all'epoca, unendosi a varie scorribande di ladruncoli *benshengren*, ovvero di nativi dell'isola, e imparando il dialetto locale, il *taiyu*; tutte cose che ebbero su di lui una profonda influenza e che torneranno come temi ricorrenti nei suoi film (Udden, 2009).

Fu durante il periodo del servizio militare che si interessò al cinema, affascinato inizialmente soprattutto dal cinema hollywoodiano, mentre si avvicinerà al cinema d'autore europeo e

⁶ La lingua hakka (o *kejiayu*) è uno dei più antichi dialetti parlati in Cina, è parlata nelle province del Guangdong e del Fujian

asiatico solo molto più tardi, quando avrà già sperimentato le esperienze di sceneggiatore, regista e produttore (Chiesi, 2002: 203).

Nel 1972 si diploma all'Accademia Nazionale delle Arti di Taipei e inizialmente tenta diversi lavori occasionali, tra cui venditore di calcolatrici e cantante, ma già due anni dopo, grazie alla spinta di un suo professore, entra alla CMPC come segretario di edizione.

In quegli anni era in atto un lento declino per l'industria taiwanese, soprattutto quella cinematografica e la CMPC era rimasta in pratica l'unica casa di produzione attiva, mettendo in scena quasi esclusivamente prodotti commerciali a basso costo, mentre il resto dei film in sala proveniva da Hong Kong, che stava vivendo un prospero momento, soprattutto grazie ai film d'azione con budget piuttosto alti retti dalla figura carismatica di Bruce Lee.

Nel 1980, dopo essersi specializzato in diverse mansioni all'interno dell'industria cinematografica, approdò alla regia con una commedia sentimentale e musicale che registrò un notevole successo di pubblico. Anche il suo secondo film è una commedia dello stesso genere che, come ammette Hou, ricopiava le love story dei film americani che fino a quel momento erano gli unici che conosceva e amava (Egger, 1988). La critica spesso trascura questo primo periodo (1980-1982) nella carriera di Hou, tuttavia si è trattato di un'esperienza importante per la formazione di alcuni dei suoi tratti stilistici più personali: poiché in queste produzioni commerciali usava attori poco esperti, tenere la camera lontana e usare campi lunghi era un trucco per non mettere a disagio gli interpreti che avevano poca dimestichezza davanti alla cinepresa e lasciargli il tempo di "entrare nel personaggio" (Chen, 2006).

Nel 1981 Hou si recò a Hong Kong per assistere a un festival cinematografico e venne a contatto con gli autori che formavano la cosiddetta New Wave hongkonghese, tra cui Ann Hui, Tsui Hark e Allen Fong. Rimase colpito in maniera significativa dalla loro stretta relazione lavorativa. Un altro avvenimento che lo segnò fu la visione, per la prima volta, di film contemporanei di registi della Cina continentale. Come riporta l'intervista del documentario di Assayas, vedendoli capì che il suo universo mentale si era formato sotto l'influenza di quella stessa lontana Cina.

L'anno seguente ci fu un rinnovamento ai vertici della CMPC che decise coraggiosamente di produrre il film collettivo a episodi *Guangyin de gushi*, di cui si è parlato nel primo capitolo, dando così inizio al Nuovo cinema taiwanese. In quello stesso anno Hou conobbe la scrittrice Chu Tien-wen, un incontro che si rivelò importantissimo per la sua carriera cinematografica, dal momento che Chu ha lavorato fino a oggi alla stesura di quasi tutti i

suoi film, aiutandolo anche, aggiungendo un tocco femminile alla scrittura, a bilanciare la focalizzazione del regista su personaggi maschili (Chen, 2006). A sua volta lei lo introdusse nella cerchia degli intellettuali di Taipei, tra cui Wu Nien-jen, Edward Yang e la critica, poi produttrice, Peggy Chiao che sarà il nume tutelare di questa nuova corrente artistica (Yeh e Davis, 2005: 56). All'interno di questo gruppo di giovani entusiasti ma inesperti Hou era un'anomalia, non aveva mai sentito parlare di Truffaut e Godard, la sua conoscenza di film stranieri si limitava ai classici americani e ad alcune produzioni giapponesi, però, al contrario della maggioranza degli altri autori del Nuovo cinema che non avevano ancora girato niente, lui era già alla sua terza pellicola di successo (Yeh e Davis, 2005: 58). Fu Yang a introdurlo al cinema d'arte, con la visione di alcuni dei film che cambiarono significativamente la sua strada, tra cui *Edipo re* (Pier Paolo Pasolini, 1967), *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, Jean Luc Godard, 1960) e *Amarcord* (Federico Fellini, 1973). Affascinato dalle idee di questo nuovo movimento, nel 1983 girò il suo primo film indipendente: *Fenggui lai de ren* 風櫃來的人 (*Boys from Fengkuei* / *Quelli di Fengkuei*, Hou Hsiao-hsien, 1983), dove per la prima volta traeva ispirazione da esperienze personali come base della storia.

Un giovane critico dei *Cahiers du cinéma*, lo stesso Olivier Assayas menzionato precedentemente, vide la pellicola e lo elettrizzò al punto di raccomandarla al Festival des trois Continents di Nantes dove nel 1984 vinse il premio per il miglior film. Questo fu il primo riconoscimento internazionale per Hou (Chiesi, 2002: 208).

Anche i tre film successivi si basano su racconti biografici di infanzia: *Dongdong de jiaqi* 冬冬的假期 (*A summer at grampa's* / *Le vacanze di Dongdong*, Hou Hsiao-hsien, 1984), ispirato all'esperienza di Chu, *Tong niang wan shi* tratto dai ricordi del regista stesso e *Lianlian fengchen* 戀戀風塵 (*Dust in the wind* / *Polvere nel tempo*, Hou Hsiao-hsien, 1986) che prende spunto dal passato di Wu Nien-jen.

Questi film sono effettivamente molto vicini tra loro, descrivono tutti la stessa cosa: il passaggio dall'infanzia all'età adulta e alla maturità.

3.1 Lian lian feng chen

Lian lian feng chen si discosta dai film precedenti per un elemento molto importante: in questo caso non si parla più di famiglie venute dal continente e desiderose di farvi ritorno,

come nelle altre due pellicole tratte da racconti biografici, bensì di una famiglia tipicamente taiwanese, sull'isola da diverse generazioni, che affronta problemi di genere diverso, principalmente di carattere economico (Eggers, 1998).

Anche in questo film Hou propone una contrapposizione che compare spesso nelle sue opere, quella tra campagna e città: la storia narra di una giovane coppia, Ah-yuan e Ah-yun, che subito dopo aver completato gli studi si trasferisce a Taipei per poter guadagnare un po' di soldi da mandare a casa, un piccolo villaggio di nome Shih-fan sperduto nella campagna del Nord-Est dell'isola.

Il verdissimo scenario che vediamo a Shih-fan, la natura selvaggia che circonda la casa del protagonista e il paesaggio tutto attorno, si alterna, durante il film, con la claustrofobia degli interni di Taipei, come nella sequenza iniziale dove il buio del tunnel che attraversa le colline si rincorre con la luce che scopre la lussureggiante vegetazione fuori dal treno che riporta a casa i due ragazzi dopo le lezioni a scuola.

Ah-yuan nelle scene che seguono, dove lo vediamo crescere in un'ellissi di immagini che ripropongono alcuni eventi della sua vita da bambino ad adolescente, sembra desideroso di fuggire dalla depressione del padre, dall'autoritarismo della madre, dalla povertà del paese e soprattutto ansioso di sottrarsi alle pressioni familiari sugli studi ai quali ben presto rinuncia. Ma Taipei non lo accoglierà come quel luogo di desiderata libertà che si aspettava.

Il protagonista si trova costretto a fronteggiare una serie di problemi: il lavoro faticoso, prima come fattorino poi in una tipografia dove viene spesso ripreso dalla proprietaria, le difficoltà economiche, l'incomprensione con la sua ragazza che l'ha prontamente raggiunto nella capitale, e, più di ogni altra cosa, un malessere interiore, una terribile angoscia che non è riuscito a lasciarsi alle spalle e che sembra divorarlo.

Il regista con questo film non vuole romantizzare gli anni Sessanta, gli stessi della propria adolescenza, anzi si mostra preoccupato per la sua generazione che è cresciuta in un momento in cui anche Taiwan era in divenendo e non aveva una sua stabilità.

Come in diversi altri film di Hou, la trama non è in realtà l'elemento portante, il ruolo che ha è quello di creare un universo dove lo spettatore abbia ampio spazio per meditare. Riesce a creare un mosaico di un'era passata, dove il rafforzarsi dell'industria aveva portato a un declino dell'agricoltura e quindi a una concentrazione della popolazione nei centri urbani; così, con la disgregazione dei villaggi, i giovani erano costretti a lasciare la campagna, data la restrizione di opportunità, e a trasferirsi nelle metropoli, dove si trovavano ad affrontare un ambiente sconosciuto, cercando di adattarsi a una nuova realtà.

Sembra dunque evidente che, in questa storia di iniziazione alla vita adulta, la crescita del protagonista procede di pari passo con le radicali trasformazioni strutturali della società taiwanese (Reynaud, 1995).

A Taipei Ah-yun e Ah-yuan si scontreranno con un mondo molto più freddo e crudele rispetto a quello semplice del villaggio che avevano conosciuto fino a quel momento: Hou mette in scena episodi così vividi di quotidianità come non si erano mai visti nel cinema taiwanese degli anni Sessanta e Settanta. Il primo riguarda il tabù della fame: in *Dust in the wind* sono numerose le scene dove Ah-yuan si ritrova a mangiare in soffitte di case fatiscenti o in bettole per strada insieme ad altri suoi amici spiantati. Il secondo si presenta come un episodio molto vicino al neorealismo italiano di De Sica: al protagonista viene rubata la bici mentre si trovava ai grandi magazzini con la sua ragazza per comprare delle scarpe da mandare alla sua famiglia. Ah-yuan è così furioso non appena lo scopre che vorrebbe ricorrere anche lui al furto, tentando subito di rubarne una a sua volta, ma viene bloccato da Ah-yun che terrorizzata glielo impedisce portandolo via.

Hou non sembra voler dare nessun giudizio di valore in merito ma la contrapposizione tra il senso di soffocamento dato da strade senza via di uscita e le costruzioni stratificate che affollano la città, contrapposte al villaggio placido e risplendente di una luce quasi abbagliante, si qualificano chiaramente come spazi psicologici totalmente separati.

Lo sconforto e l'isolamento che si abbatte sulla giovane coppia nella grande città viene rappresentato magistralmente con una scena in cui Ah-yuan va a trovare Ah-yun nella cantina dove lavora come sarta e le parla dalla finestra, attraverso delle sbarre di ferro, mettendo anche in evidenza un'organizzazione degli spazi disarmonica e mal equilibrata che fa sempre sembrare le persone minuscole rispetto ai grandi palazzi che li circondano.

L'inevitabile trascorrere del tempo viene segnalato con ricorrenti immagini di orologi e dallo sferragliare di treni in corsa (un elemento particolarmente amato da Hou che simboleggia anche un omaggio a Ozu). Ah-yuan, sopraffatto dalla città e dall'impossibilità di trovare un posto al suo interno, torna per una breve visita a casa, dove viene accolto da una lettera che lo chiama al servizio militare obbligatorio di due anni.

Al suo ritorno dalla leva, dopo aver scoperto che in sua assenza Ah-yun ha sposato un altro uomo, Ah-yuan non le mostra rancore, i suoi sentimenti rimangono repressi nel silenzio; una volta congedato, tornato a casa senza futuro né speranza, si siede vicino all'orto accanto al nonno che gli racconta dei problemi del raccolto come se non fosse arrivato dopo due anni di assenza, ma da appena poche ore.

La telecamera fa un giro di centottanta gradi e il film si chiude, così, escludendo i personaggi dalla ripresa e con il panorama mostrato finalmente nella sua interezza: le colline coperte dal passaggio delle nubi e il mare in lontananza, come se il paesaggio potesse, meglio di qualsiasi altra inquadratura, esprimere i sentimenti del protagonista.

La vita in città, dove Ah-yuan e i suoi amici vengono sfruttati crudelmente, non si è rivelata migliore della vita che avrebbe condotto nel suo villaggio, dove l'unica opzione era la miniera in cui aveva lavorato il padre, che proprio lì, dopo un incidente, era rimasto paralizzato. I due protagonisti si rivelano incapaci di imprimere una direzione alla loro vita, come indica il titolo, sono come pulviscolo trascinato dal vento in modo sostanzialmente apatico e passivo.

Al festival di Nantes *Lian lian feng chen* quell'anno partecipò sotto l'etichetta "Taiwan" (una vera e propria novità, dal momento che fino all'anno prima *Tong nian wan shi* era stato costretto a partecipare sotto la dicitura "Taiwan/Cina" e dunque un nuovo passo avanti per riconoscere la differenza artistica dei prodotti dell'isola) e vinse tre premi: per la regia, per la musica e per la fotografia, a opera di Mark Lee Ping-bin, che lasciò un segno distintivo nel lavoro di Hou, e con il quale continuò a lavorare anche in seguito (Niogret, 1988).

3.2 Niluohe nü'er

Il 1987 è un anno particolare per Taiwan, per il suo cinema e anche per lo stesso Hou. È l'anno in cui viene abrogata la legge marziale, e in cui gli autori del Nuovo cinema pubblicano un manifesto che criticava la politica del governo riguardo la cultura e chiedeva più spazio per il cinema d'autore, che non si identificava con quello commerciale per il puro intrattenimento. Le loro richieste infiammarono gli attriti già presenti con il governo, innescando un'ondata di ostilità verso i nuovi registi anche da parte della stampa, e, ironicamente, finì per rappresentare l'inizio della fine del movimento collettivo (Berry and Lu, 2005: 6).

Hou fu costretto a interrompere i suoi rapporti con la CMPC, ma nel giro di due anni riuscì a fondare la sua compagnia, la 3-H films, che è tutt'oggi molto attiva, anche in progetti non diretti dallo stesso Hou.

Niluohe nü'er si caratterizza già così come un film di rottura, inoltre il tema e l'ambientazione scelti dal regista sono un'altra esperienza nuova per lui.

Gli elementi anomali che si discostano dalla produzione di Hou fino a quel momento sono tre: la protagonista femminile, il tempo in cui si svolge il film, pienamente radicato nel presente, e lo spazio dell'azione che si sviluppa interamente dentro l'universo metropolitano di Taipei.

Nonostante sia tra i film più accessibili del regista, con una trama convenzionale che scorre piacevolmente con un ritmo lineare, a Taiwan non ricevette il successo di pubblico sperato. Hou voleva descrivere la spensieratezza, i dolori, le problematichità e la mancanza di ideali della gioventù urbana, ma l'opera si rivela poco naturale, troppo letteraria e distaccata, non mostrando nemmeno qualche accenno dei grandi cambiamenti storici che erano in atto in quel periodo.

Niluohe nü'er è rimasto, in realtà, anche il film meno conosciuto e meno amato di Hou, e l'unico ad aver ricevuto un'accoglienza tiepida da parte della critica internazionale. Quando qualche anno dopo l'autore troverà un distributore francese per i suoi film questa pellicola sarà l'unica a non essere proiettata nelle sale (Emiliani, 2002: 104).

Il film sembra, in effetti, più una sorta di esercizio per scene e temi che approfondirà in seguito, come il brutale omicidio filmato con un unico piano sequenza davanti a una telecamera fredda e immobile, ripreso poi similmente nel successivo *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*Città dolente*, Hou Hsiao-hsien, 1989), o la sequenza nella discoteca che sembra anticipare quella di *Qianxi Manbo* 千禧曼波 (Millenium mambo, Hou Hsiao-hsien, 2001); non si tratta, dunque, in realtà, solo di un film di cesura, ma anche di continuità.

Hsiao-yang, la protagonista, interpretata dalla celebre cantante pop Yang Lin, vive in una casa che fin dall'inizio del film si trova già in frantumi: la madre e il fratello maggiore sono morti, il padre lavora come poliziotto in un'altra città, il nonno passa di quando in quando più che altro per chiedere prestiti per poter giocare d'azzardo, e rimangono, così, a vivere sotto lo stesso tetto con lei, solo il fratello minore impantanato in diverse attività criminali e la sorellina più piccola, Xiaowai, che frequenta ancora la scuola elementare.

La pellicola inizia con la voce di Hsiao-yang che racconta la trama di un fumetto giapponese, quello che dà il nome al film stesso, in cui una ragazza americana è stata mandata indietro nel tempo per una maledizione, e si ritrova nell'antico Egitto dove finisce per innamorarsi di un faraone.

Hsiao-yang ama a tal punto questa storia fantastica da immedesimarsi con la sua protagonista, usandola come una sorta di rifugio dal violento mondo che la circonda e dallo smarrimento metropolitano di cui è affetta. Nella sua immaginazione, identifica il faraone del manga con un amico del fratello, un gangster come lui di nome Ah-sang, mentre il locale dove si ritrovano viene trasfigurato nell'antico Egitto in un cortocircuito tra finzione e realtà che tradisce sempre la pulsione frustrata di evadere da quest'ultima, per ritrovarsi in una fantasia più rassicurante, conducendo così una "doppia vita". Hsiao-yang tenta di mantenere un comportamento ordinario: frequenta dei corsi serali all'università (dove ritroviamo ancora una volta Wu Nien-jen, che qui interpreta un professore che viene licenziato per aver tenuto delle lezioni giudicate inappropriate perché pregne di una propaganda troppo liberale), lavora come cameriera in un fast-food, un KFC per essere precisi, ed è l'unica che prova a ricucire i rapporti familiari, ma l'incapacità di comunicare rimane un elemento nodale. I dialoghi, infatti, sono scarni e spesso i personaggi si trovano in una situazione in cui è uno solo a rivolgersi all'altro senza ricevere risposte, come tra Hsiao-yang e la sorella minore, che più che interagire sembrano fare dei piccoli monologhi.

Ci sono due spazi essenziali all'interno del film: la casa, dove le azioni sembrano ripetersi senza fine tutte uguali (Xiaowai che si siede al tavolo in cucina per fare i compiti, il nonno che entra ed esce) e la città, che pulsa di luci al neon in continuo fermento. Lo spazio dell'abitazione si delinea come una zona di confine tra la normalità che tenta di vivere Hsiao-yang e la marginalità del mondo in cui vive suo fratello Hsiao-fang, che quand'era piccolo il padre aveva tentato, con scarsi risultati, di legare al letto per evitare che uscisse a rubare. Le sue attività malavitose si chiudono con una carneficina di cui il regista non mostrerà nemmeno una goccia di sangue, ma che lascerà immaginare ai suoi spettatori. Il suo amico Ah-sang, infatti, verrà ucciso mentre scappa fuori da una cabina telefonica, mentre la macchina da presa riprende solo lo spazio vuoto di fuga riempito dal rumore dei proiettili, riguardo alla morte del fratello di Hsiao-yang, invece, si leggerà solo sul giornale il giorno seguente. Anche l'ultima inquadratura del film gioca con il tema della vacuità: Hsiao-yang esce dall'inquadratura, la telecamera si sofferma a contemplare lo spazio vuoto della casa mentre la porta si apre con un leggero sbuffo di vento.

Così lo stesso Hou descrive il suo film:

La mia intenzione era di suggerire l'idea, il sentimento di una città che sta bruciando, che si sta consumando. Nello stesso tempo molto fredda, glaciale, artificiale se ci si

limita ai suoi luoghi (night-club, fast food) ma corrosa dall'interno da un fuoco che la divora. Non esiste nulla di più bruciante del ghiaccio...(Chiesi, 2002: 213).

Niluohe nü'er colpisce per la modernità dello stile, che lo fece sicuramente apparire come un'opera più avanti del suo tempo, un altro elemento che a mio avviso condividerà con *Qianxi manbo*, insieme alla descrizione della solitudine metropolitana esaltata da luci al neon nelle strade e dai fasci di luce blu delle discoteche. Hou si dimostra, fin da questa sua prima pellicola ambientata interamente nella metropoli contemporanea, un maestro nel catturare lo spirito del suo tempo. Taipei viene descritta come una città prevalentemente notturna, frenetica e violenta, dove è facile per i giovani rimanere soggiogati dalla solitudine e dalla violenza che la popolano, ma allo stesso tempo è anche animata da una bellezza che sembra sempre sul punto di esplodere.

Dopo l'insuccesso di *Niluohe nü'er*, Hou si dedicò interamente a un progetto molto ambizioso, sia sul piano economico sia per quanto riguarda il tema trattato: il risultato fu l'opera che consacrò il regista, *Beiqing chengshi*. Questo film gli valse il Leone d'oro al festival di Venezia nel 1989 e gli garantì un enorme successo di pubblico in patria. Come ammette Hou nel documentario di Assayas, fu solo grazie a questa pellicola che poté finalmente ripagare tutti i debiti contratti per i film precedenti e, grazie alla vittoria in un contesto internazionale, da quel momento smise di avere problemi a trovare i finanziamenti per i suoi progetti. Gli anni seguenti lavorò più sporadicamente, girando solo alcuni spot commerciali e dedicandosi anche all'attività di produttore. Nel 1991 fu produttore esecutivo di *Da hongdenglong gaogao gua* 大红灯笼高高挂 (Appendete in alto la grande lanterna rossa / Lanterne rosse, Zhang Yimou 张艺谋, 1991) che riscosse notevole successo di critica e di pubblico in tutto il mondo.

I due film successivi diretti da Hou andranno a formare, insieme a *Beiqing chengshi*, la cosiddetta trilogia su Taiwan. Si tratta di *Xi meng ren sheng* 戲夢人生 (Lo spettacolo di sogno della vita / Il maestro burattinaio, Hou Hsiao-hsien, 1993) e *Hao nan, hao nü* 好男好女 (Good men, good women / Buoni uomini, buone donne, Hou Hsiao-hsien, 1995).

3.3 Hao nan, hao nü

In questo film si intrecciano tre diversi piani temporali e narrativi: il presente dell'attrice Liang Ching, il suo passato prossimo visto attraverso la tormentata relazione con Ah Wei, narrata attraverso le pagine che le arrivano via fax da un uomo misterioso che le ha rubato il diario, e il passato remoto del Terrore bianco, tramite le vicende di Chiang Bi-yu, un personaggio storico realmente esistito che viene impersonato dalla stessa Liang Ching in un film in lavorazione.

Dopo due film calati nel passato, *Beiqing chengshi* è ambientato tra gli anni che vanno dal 1945 al 1949, *Xi meng ren sheng* si svolge nell'arco di circa quattro decenni dal 1909 al 1945 ricoprendo praticamente l'intero periodo del dominio nipponico, Hou tratta ancora della storia del suo paese, questa volta però vedendola con una doppia valenza attraverso le mutazioni del presente. Liang Ching, infatti, è un'attrice che sta girando un film sulla vita della patriota taiwanese Chiang Bi-yu, la cui triste storia la vede, insieme al suo compagno Chung Hao-tung, partire alla volta della Cina per combattere contro l'esercito giapponese e al suo ritorno essere perseguitata dal regime nazionalista. La pellicola procede, così, in maniera complessa ma non inaccessibile, mescolando il presente di Liang Ching con due diverse memorie: quella della protagonista stessa, che rivive gli anni Novanta di Taipei attraverso le pagine del suo diario che gli arrivano da uno sconosciuto, e quella di Chiang Bi-yu con i suoi drammatici avvenimenti accaduti realmente dalla fine degli anni Trenta all'inizio dei Cinquanta. La messa in scena di queste epoche diverse è volutamente contrapposta: il bianco e nero e le inquadrature fisse da una parte per il passato, il colore e i movimenti di macchina dall'altro per i due periodi più recenti.

Queste tre storie sembrano lontane tra di loro, non sembrano legate in nessuna maniera, o quanto meno non in modo esplicito. Ognuno di questi tre frammenti di vita procedono autonomamente seguendo una propria cronologia (Masson et Ciment, 1996). I tre tempi sono separati anche dagli spazi distinti, non comunicanti tra di loro, dove si svolge l'azione: il piccolo appartamento in cui Liang Ching vive nel presente ovvero un bilocale asettico, la casa colorata dove viveva con Ah Wei prima, e i diversi luoghi dove vediamo muoversi Chiang Bi-yu in terra cinese e taiwanese, vale a dire paesaggi di campagna in apertura e chiusura della pellicola, l'infermeria dove assiste i feriti di guerra, la cella della prigione dove viene rinchiusa e l'abitazione dove viveva con il padre.

Lentamente, mentre Liang Ching si prepara per questo ruolo che deve interpretare, tornano a galla i suoi ricordi personali e si fa sempre più chiaro il collegamento tra i due personaggi fino a quando ci sarà una catarsi in cui l'attrice dichiarerà di essere sul punto di diventare Chiang Bi-yu. In questo processo di identificazione scopriamo cosa accomuna questi due personaggi solo apparentemente appartenenti a due mondi estranei e quindi incompatibili.

Liang nei suoi ricordi rivive la vita distruttiva che conduceva quando stava con Ah Wei e la sua morte brutale avvenuta in una discoteca per mano di alcuni gangster.

Questo la porta a empatizzare con il personaggio che interpreta il cui compagno venne giustiziato dai nazionalisti, anche se lo spettatore per avere questo dettaglio chiarificatore dovrà attendere fino all'ultima scena del film, perché verrà rivelato solo allora tramite dei poster dell'epoca. Certo i valori che muovevano questi due uomini sono diversi ma la contraddizione tra il presente e il passato non è mai esposta banalmente e Hou non sembra mai esprimere dei giudizi personali a proposito, ma solo osservare con imparzialità. L'intreccio procede in modo speculare: Chiang e Liang vivono entrambe in un mondo, per quanto radicalmente diverso, ostile e feroce di cui i loro amanti sono le vittime. Entrambe rappresentano una figura di resistenza, la prima al regime nazionalista e la seconda al degrado umano e sociale.

La città in questo film rimane presente sempre sullo sfondo: la si vede dall'appartamento di Liang durante gli spezzoni ambientati nel suo presente, è una presenza inquietante che aleggia fuori dalla sua casa quasi vuota, uno spazio privo di identità che da solo esprime tutta la tragedia della solitudine della protagonista.

L'appartamento attuale è in evidente contrasto con quello che condivideva prima con Ah Wei. Il primo è quasi completamente bianco e regna una fredda uniformità spezzata da un manifesto del film *Blue Velvet* (*Velluto blu*, Lynch, 1986) di cui si intravedono solo gli occhi sbarrati di Isabella Rossellini, il secondo, invece, è caratterizzato da un'abbondanza di oggetti variopinti e disparati, incluse le decorazioni che si divertono a mettere insieme, e viene contraddistinto da un perenne caos.

Tra i luoghi che ci parlano di Taipei è da notare anche la palestra dove Liang gioca a badminton insieme alle sorelle e ad altre due figure femminili che rimangono sconosciute.

Come riportato da un'intervista Hou decise di integrare nel film questa scena perché rimase colpito dall'aspetto postmoderno di questi edifici sportivi che li faceva assomigliare all'interno di un'astronave o a un rifugio sotterraneo, e gli sembrò immediatamente il luogo

adatto per esprimere la tensione nella quale vive la sua protagonista (Masson et Ciment, 1996).

Compaiono, inoltre, uno scalcinato locale notturno dove si incontrano ladruncoli dello stesso stampo di Ah Wei che, illuminati da luci al neon blu, appaiono quasi come fantasmi, in questa sorta di non-luogo all'interno della città, che ci fa pensare solo allo squallore delle vite di chi viene qui a fare loschi affari, e una discoteca che sarà il luogo dove si consumerà l'effero omicidio dell'amante di Liang. Vediamo così la protagonista sempre sola, nel suo appartamento, o in questi locali circondata da una folla anonima, che non fa che accentuare la sua solitudine. Il paesaggio urbano in *Hao nan, hao nü* più che una tela di fondo sembra più un acquario che si espande fuori dalla finestra dell'appartamento della protagonista, dando la sensazione che venga costantemente respinto nel fuori campo.

Liang appare sradicata persino dal suo presente, come se non riuscisse ad aggrapparsi a nessun riferimento: le sequenze che ne seguono i movimenti o la staticità, all'interno del suo appartamento o nei locali notturni, tradiscono uno spaesamento che non trova nessuna soluzione. Trovo che questo elemento sia perfettamente coniugato con la sua dimensione urbana che è presente ma rimane sempre fuori fuoco.

Il bianco e nero delle scene ambientate nel passato a un certo punto finisce per fondersi con il colore delle scene ambientate nel presente, indicando così una ciclicità della storia: quello che ha formato e plasmato la città oggi sono i drammi del passato, le vicende intrise di sangue che sono successe non sono scomparse del tutto, rimangono ancora aleggiando sul presente dei suoi cittadini.

All'interno della trilogia su Taiwan, *Hao nan, hao nü* è sicuramente l'opera più criptica e complessa, con la sua intelaiatura composta da intrecci di avvenimenti storici realmente accaduti e di narrativa la cui spiegazione arriva solo alla fine, lasciando lo spettatore con un puzzle da ricostruire. Nel suo lavoro successivo Hou continua ad allontanarsi dall'investigazione della storia di Taiwan muovendosi sempre più verso un'esplorazione del presente; riprende, infatti, quel mondo popolato da malviventi che abbiamo visto tessere loschi traffici nei locali notturni in *Good men, good women*, e lo espande in nuovo film: *Nanguo zaijian, nanguo* 南國再見, 南國 (*Goodbye South, goodbye / Addio Sud, addio*, Hou Hsiao-hsien, 1996). Si ritiene che il titolo sia da intendersi come "Addio Taiwan, addio" dal momento che per cinesi e giapponesi Taiwan è il Sud, e tale interpretazione trova una sua legittimità dal momento che il protagonista vorrebbe lasciare l'isola per stabilirsi a Shanghai. Ma è possibile anche una seconda lettura più letterale, poiché nel film sono palesemente

contrapposti due mondi: un Sud rurale, dove vivono gli anziani genitori dove lo stato confisca terreni agricoli e dove tutto sembra muoversi con una calma quasi snervante e un Nord urbano, dove si può ricondurre Taipei, in cui la gente vive tra strade trafficate, ristoranti e locali notturni, e dove sembrano annidarsi grandi opportunità che però non si realizzano mai (Dell'ambrogio, 2002).

Nel 1998 Hou avrebbe voluto girare un film, con Takeshi Kitano come interprete, dal titolo *Taipei Blues*, con il quale avrebbe ribaltato il suo stile più tipico: visto che spesso nelle sue pellicole si vede quello che succede prima o dopo l'azione, ma molto raramente l'azione stessa, con Kitano era pronto a filmare quella parte che spesso nei suoi film elude. Purtroppo il progetto non prese vita (Burdeau, 1998).

Quell'anno realizzò, invece, un film tratto da un romanzo intitolato *Hai shang hua lie zhuang* 海上花列 (*Storie dei fiori di Shanghai*) scritto nel dialetto di Suzhou da Han Bangqing, autore del tardo periodo Qing, che la sua collaboratrice e sceneggiatrice Chu Tienwen gli aveva consigliato di leggere nella traduzione in mandarino a cura di Zhang Ailing⁷. Ispirato da quest'opera, Hou gira *Hai shang hua* 海上花 (*Flowers of Shanghai*, Hou Hsiao-hsien, 1998) che descrive la vita quotidiana di una casa di piacere di alta classe nella Shanghai dell'Ottocento. Il risultato è un esempio unico nella filmografia dell'autore: tutte le scene del film sono realizzate in interni, con la luce naturale o con quella emessa da lampade a olio e candele, in una ricerca di fedeltà al passato che ricorda quella di Kubrick in *Barry Lyndon*. Questo film gli valse anche la candidatura alla palma d'oro al festival di Cannes.

Nell'estate del 1999 Hou trascorse molto tempo nelle discoteche di Taipei per raccogliere le testimonianze di un gruppo di giovani, e, in base a queste, cominciò a pensare a diverse storie che avrebbe voluto girare sotto forma di documentari. Si rese però presto conto che le vite di questi ragazzi con cui aveva stretto dei forti legami e che voleva fedelmente riprendere con la sua telecamera, scorrevano così in fretta da non riuscire a tenersi al loro stesso passo. Quello che era una novità un giorno finiva per essere dimenticato quello dopo e

⁷ Zhang Ailing 张爱玲 è una figura leggendaria della letteratura cinese del Novecento, nata a Shanghai nel 1920, si trasferì a Hong Kong per frequentare l'università durante la guerra sino-giapponese e in seguito emigrò negli Stati Uniti in una sorta di esilio volontario dalla Cina comunista. Divenne famosa fin da giovanissima, ma le sue opere hanno conosciuto un secondo periodo di enorme popolarità negli anni Ottanta, soprattutto a Hong Kong e Taiwan. Zhang è celebre soprattutto per i suoi romanzi e per i racconti brevi, ma ha scritto anche diverse sceneggiature e molti dei suoi scritti sono stati trasposti sul grande schermo, tra questi i più famosi sono *Hong meigui bai meigui* 紅玫瑰白玫瑰 (*Red rose, white rose / Rosa rossa, rosa bianca*, Stanley Kwan 關錦鵬, 1994) e *Se, jie* 色, 戒 (*Lussuria e cautela / Lussuria – seduzione e tradimento* Lee Ang 李安, 2007) .

Hou decise, dunque, di cambiare, almeno in parte, il metodo che aveva pensato di utilizzare per questo progetto. Nasce così nel 2001 *Qianxi manbo* (Chiesi, 2002: 222).

3.4 Qianxi manbo

La scena si apre in un tunnel, uno di quei passaggi sopraelevati che corrono lungo tutta Taipei, dove troviamo Vicky, interpretata da Shu Qi, che sta camminando. In voce off viene raccontato un periodo della sua vita e compaiono così già due stranezze: la prima è che la voce, che si presume sia la stessa della ragazza, parla di Vicky in terza persona, e la seconda è che racconta di quel momento come se fosse avvenuto nel passato, dieci anni prima, ma quando viene precisata la data, il 2001, l'anno in cui il mondo stava celebrando il nuovo millennio, questa viene a coincidere con il presente degli spettatori.

Ci si trova così a esaminare il contemporaneo con un certo distacco, come se fosse un flash-back del passato della protagonista. Come molti altri lavori di Hou, anche *Qianxi manbo* comincia con una scena in movimento; mentre in *Lian lian feng chen* e in *Nanguo zaijian*, *nanguo* i personaggi si trovano su un treno in corsa, qui Vicky cammina in slow motion, osserva la città attraverso gli spazi arcuati dove il muro si interrompe e si gira ogni tanto guardando dietro di sé, come se stesse salutando quel passato di cui sta narrando, con un sorriso che sembra esprimere un abbandono e una libertà incuranti di tutto. Alla fine del corridoio Vicky abbandona gli spettatori: mentre lei scende le scale e scompare dall'inquadratura, la macchina da presa rimane immobile alla fine del tunnel. Con questa interruzione, il regista sembra voler dichiarare che l'universo dove vive la sua protagonista non può essere confinato in un film, né tanto meno in un'unica sequenza. In questa scena che precede i titoli di testa il voice-over racconta in breve la situazione di Vicky in quel periodo, quando frequentava Hao Hao un ragazzo che non riusciva ad abbandonare, o per meglio dire che lasciava e da cui continuava inspiegabilmente a tornare, e della risoluzione che decide di adottare: non appena finirà i soldi si separerà da lui, e questa volta definitivamente.

Hou si immerge completamente nel mondo della gioventù urbana che consuma droga e alcool, frequenta discoteche e night club, facendo propri i loro ritmi e scenari, focalizzando la sua attenzione su di un singolo personaggio; mentre mantiene una storia che si potrebbe definire minimalista, la forma che usa per veicolarla è sicuramente ciò che parla in maniera

più diretta con il pubblico. In questa analisi della Taipei del nuovo millennio, per la prima volta restringe le distanze dai suoi soggetti, il numero dei campi lunghi qui viene superato di gran lunga da primi e primissimi piani; gli occhi dell'autore, e dunque anche degli spettatori, restano puntati su Vicky interrogandola fin nella sua intimità con una telecamera sempre in movimento, al contrario del suo più noto stile con telecamera fissa. In questo film accentuerà anche delle soluzioni visive piuttosto sperimentali, come l'adozione di obiettivi a focali lunghe e la decisione di lasciare talvolta i soggetti con delle messe a fuoco appannate dal flou, come se fossero troppo veloci ed evanescenti per essere definiti pienamente (Chiesi, 2002: 223)⁸. È da notare come nelle sue prime pellicole, quelle le cui storie avevano un connotato più personale e autobiografico, il regista abbia sempre mantenuto la telecamera lontana, tenendosi a distanza dall'azione, come per non influenzarla troppo, mentre in questo mondo che gli è nuovo restringe il suo spazio d'intervento, come per scandagliare pieno di curiosità uno spazio che non conosceva.

Hou usa una narrativa ellittica che si accompagna perfettamente ai ritmi di vita della protagonista che appaiono vorticosi ma, contemporaneamente, frenati da un'insolita staticità. Le sue giornate si dividono quasi esclusivamente tra l'appartamento che condivide con Hao Hao e il locale notturno dove lavora come cameriera e intrattenitrice dei clienti più facoltosi. Le attività che ripete sembrano susseguirsi tutte uguali senza grande rilevanza: lavora o balla nel locale, cerca di ripulire la casa dal costante disordine, ascolta musica o assume droghe insieme al suo fidanzato, che la sottopone costantemente a maniacali ricerche di infedeltà controllandole il cellulare, le fatture e chiedendole persino di sentire l'odore del suo corpo alla ricerca di tracce di altre persone.

C'è una certa meccanicità in tutte queste azioni, persino quando riceve attenzioni affettuose da parte di Hao Hao, Vicky si mostra inespressiva, come se fosse priva di emozioni, o al massimo solo leggermente insofferente; in questi gesti tradisce una sensazione di vacuità, di una vita bloccata. Anche la colonna sonora⁹, composta prevalentemente da pezzi di musica

⁸ Una delle accuse che verrà mossa al film è proprio quella di aver usato una cifra stilistica troppo simile a quella di Wong Kar-wai (Warner, 2006 e Osterweil, online), d'altra parte il direttore della fotografia, Mark Lee Ping Bing, da tempo collaboratore di Hou, è lo stesso che appena un anno prima, nel 2000, aveva completato il lavoro di *In the mood for love* quando Christopher Doyle fu costretto a lasciare il set.

⁹ Il compositore è Lim Giong 林強, una delle figure centrali della scena elettronica di Taiwan; oltre ad aver firmato la colonna sonora di altri due film di Hou (*Goodbye south, goodbye* e *Three times*), ha curato la musica anche di diversi film di Jia Zhangke (*The World, Still Life, Dong e 24 city*).

techno interpretano e rispecchiano perfettamente quest'idea della ripetitività ossessiva di azioni e di un'assenza di prospettive.

Il cambiamento avviene quando, presumibilmente dopo aver finito i soldi come si era ripromessa a inizio del film, lascia Hao Hao e cerca rifugio da Jack. Questo nuovo personaggio è una figura enigmatica: possiede un locale notturno dietro il quale nasconde attività illecite non meglio definite, eppure sembra un elemento positivo per la vita di Vicky. A differenza di Hao Hao, che la perseguitava e si dimostrava sempre immaturo, Jack, che appartiene alla generazione precedente, appare sicuro, calmo e protettivo come se fosse un fratello maggiore. È in una sequenza dove sono insieme su di un'auto in corsa che trapela un primo sentimento di felicità per Vicky, anche se verrà presto messo in attesa dopo la misteriosa scomparsa di Jack. Questo secondo personaggio maschile, da quanto riportato dalle interviste durante il festival di Cannes di quell'anno, è stato modellato sul regista stesso: la sua fascinazione per il mondo giovanile lo spinge ad avvicinarsi a loro, ad ascoltarli, guidarli e a prendersene cura, ma rimane sempre la sensazione di non potersi fare coinvolgere completamente, per questo Jack non si presenterà all'ultimo appuntamento che aveva con Vicky (Yeh, 2005).

La Taipei che viene mostrata in *Qianxi manbo* è un reticolo claustrofobico di luci al neon, colori sgargianti e di suoni ripetitivi, sembra quasi un universo artificiale dove sono intrappolati corpi privi di specificità che fluttuano senza meta, come se fossero gli spettatori di uno spettacolo di illusionismo, proprio come quello a cui assistono in un locale Vicky e le sue amiche all'inizio della pellicola, quando festeggiano il ritorno di un loro amico che ha appena vinto un premio per un numero di magia.

Anche in questo film compare una contrapposizione tra città e natura, ma in questo caso si esce dai confini nazionali per approdare in Giappone, a Yubari, un paesino dell'Hokkaido famoso per il freddo polare e il festival di cinema che vi si tiene.

Vicky ci si reca insieme a due amici conosciuti in un bar la cui nonna è originaria del posto; lo scenario del villaggio ha un aspetto onirico e i tre personaggi si divertono a giocare nella neve e a lasciarvi il calco dei loro corpi come fossero bambini.

In questa occasione la protagonista cena nella casa in legno della nonna dei suoi amici che prepara i cibi con una lenta meticolosità. Questa scena è essenziale per sottolineare lo smaccato contrasto tra la modernità di Taipei, la cui specificità viene lentamente cancellata da posti come bar e discoteche tutti uguali, e la tradizione che invece sembra aleggiare a

Yubari. Questo piccolo villaggio è intriso della nostalgia del regista, che gira la scena finale nella “strada dei film” dove appaiono cartelloni di film classici.

La scelta di questa località viene così spiegata dal regista

Per me, era un po’ una città del ricordo, legata alla durata del tempo. Inserire questa parte del Giappone mi permetteva di accentuare per contrasto l’assenza di ricordo della gioventù attuale, che vive prima di tutto nel presente ripetitivo. Mentre è l’accumulo di esperienze diverse che crea la memoria (Ciment e Niogret, 2001).

La relazione tra Taipei e Yubari è altamente simbolica: la prima è predominata da spazi senza alcuna specificità, inclusi l’appartamento di Vicky e Hao Hao, i locali che frequentano e lo stesso skyline della città formato da grattacieli ed edifici tutti uguali, è una città che fluttua slegata dal suo contesto storico e geografico, mentre la seconda è guardata con un sentimento di nostalgia, dove alla globalizzazione si contrappone la tradizione.

Della Taipei notturna ci viene mostrato solo il lato più negativo: la droga, la musica techno, affari sporchi e un senso di perdita di quella intima connessione tra le persone e tra esse e la natura. Di Yubari, invece, ci viene presentato un antico ristorante in stile giapponese, la nonna che simboleggia la vecchia comunità (mentre a Taipei non vengono mai menzionati né genitori né parenti) e la strada dei film con poster di pellicole degli anni Sessanta e Settanta. Quello che Hou esplora in *Qianxi manbo* si concentra, così, in una binarietà tra globalizzazione e identità, e intimità e alienazione. Il titolo sembra suggerire una danza con il tempo, e, in effetti, la pellicola sembra muovere aggraziatamente i suoi passi da una vita quotidiana a Taipei, dove tutto si ripete con infaticabile monotonia, a una sorta di improvvisa epifania sulla natura, le relazioni umane e il passato che avviene nell’inevata Hokkaido, fino a tornare, circolarmente, nella notte della capitale taiwanese che apriva il film e lo chiude, dal momento che lo spettatore sa che, dieci anni dopo, nel 2011, Vicky si trova su quel tunnel della sopraelevata da cui ci racconta la sua storia andando a ritroso.

È impossibile non notare che nei suoi film ambientati a Taipei nel presente Hou si avvale sempre di una eroina femminile (al contrario dei film che hanno ambientazione rurale, storica o una combinazione di questi due elementi). Il critico Daniel Kasman, infatti, ha denominato *Niluohe nü'er*, *Hao nan*, *hao nü* e *Qianxi manbo* la sua trilogia urbana al femminile. A unire queste tre pellicole è anche la quasi assenza di storia e azione, le tre protagoniste non sono riprese all’inizio o nel mezzo di un episodio particolare bensì nella più normale routine, con la sua ripetitività senza grandi eventi di rilievo.

Il motivo di questa scelta, secondo Kasman, è da ricercarsi nel passaggio di consegne: come erano passivi di fronte alla storia gli uomini del ventesimo secolo, così non riescono a riscattarsi nemmeno le donne in questo nuovo secolo, entrambi i sessi vengono rappresentati da quello che non fanno e quello che non fanno, piuttosto che da quello che riescono a compiere. Con il passare del tempo il patriarcato è diventato meno forte, la vecchia generazione maschile viene vista ora come una banda di criminali interessati quasi unicamente a fare affari e soldi, mentre le speranze di un cambiamento sembrano poste da Hou nelle mani della nuova generazione urbana femminile.

Yang Ling, Liang Ching e Vicky divengono, così, simbolo di una generazione smarrita che cerca di trovare la sua strada in una caotica Taipei.

3.5 Zui hao de shiguang

Dopo *Qianxi manbo*, Hou ha girato un film a Tokyo, *Kohi Jikou (Café Lumiere*, Hou Hsiao-hsien, 2003), che ha aperto il festival che commemorava il centenario della nascita del noto regista giapponese Yasujiro Ozu.

Nel 2005 è tornato a girare a Taiwan, con *Zui hao de shiguang* 最好的時光 (*Three times / Tempi migliori*, Hou Hsiao-hsien, 2005).

Il film è composto da tre segmenti separati: il primo si svolge a Kaoshiung nel 1966, il secondo a Dadaochen nel 1911 e l'ultimo a Taipei nel 2005. Per quanto riguarda lo stile, ognuna delle parti di questo trittico sembra un distillato minimalista delle opere precedenti di Hou (rispettivamente *Lian lian feng chen*, *Haishang hua* e *Qianxi manbo*).

Nonostante il tempo e il luogo siano diversi, in tutti e tre la storia riguarda una giovane coppia interpretata da Shu Qi (che aveva già lavorato con Hou in *Qianxi manbo*) e Chang Chen (la cui carriera era iniziata con *Gulingjie shaonian sharen shijian* di Yang). Per rispecchiare lo spirito di ogni epoca in cui si svolgono le storie, Hou ha utilizzato delle particolarità stilistiche differenti per ognuno di questi tre segmenti: nel primo ha adoperato un filtro verde e una colonna sonora composta da musiche romantiche popolari americane come la famosissima *Smoke gets in your eyes* dei Platters, per il secondo un filtro rosso, camera fissa e la scelta di filmarlo come film muto, mentre l'ultimo è dominato da un filtro blu, un uso della telecamera molto fluido e un gran numero di primi piani. Il tema che unisce

questi tre frammenti della vita amorosa di tre diverse coppie è la distanza che si frappone tra i due amanti e la difficoltà nel comunicare. Nel primo episodio Chang non riesce a parlare dei suoi sentimenti con Shu e le lascia una lettera prima di partire per il servizio militare, saranno, dunque, le parole scritte a colmare la distanza e i silenzi. Nel secondo, le voci dei due personaggi sono completamente mute e i loro rari scambi di battute sono rimpiazzati da didascalie. Infine nel terzo, nonostante l'aumento dei mezzi di comunicazione (il telefono, il computer), i due protagonisti sembrano comunque non essere in grado di comprendersi.

Il terzo segmento, intitolato *Qingchun meng* 青春夢 (*A time for youth / Sogni giovanili*), è quello che più interessa il tema della tesi.

La prima scena riprende i due attori in corsa su una moto, su una strada sopraelevata da cui si può vedere la città grigia e il cielo altrettanto plumbeo.

Lo stacco dall'episodio precedente è molto forte, dal momento che nel secondo episodio Chang interpretava uno scrittore e attivista che, a inizio secolo, premeva per l'indipendenza di Taiwan dal Giappone, con la moto in corsa, Hou sembra volerci indicare il raggiungimento della tanto agognata libertà. Ma come gli spettatori si accorgeranno presto, l'indipendenza del presente non è meno tirannica del dominio del passato.

In questo segmento Shu Qi interpreta una cantante di nome Jing che ha una relazione con una ragazza, a cui non risponde mai al telefono e a cui sembra completamente disinteressata, e con un ragazzo, un fotografo di nome Zhen, sempre interpretato da Chang Chen, anche lui già impegnato con un'altra persona.

A una prima visione le scene che compongono questo episodio sembrano mescolate in maniera piuttosto confusa e risulta impossibile comprendere ogni dettaglio in maniera soddisfacente, ma con un attento esame e una seconda visione, si può stabilire che in realtà, ironicamente, il film procede in maniera estremamente lineare. Hou usa delle sottigliezze in modo che si potrebbe definire quasi perverso: in una delle prime scene Jing ha seguito Zhen nel suo appartamento, dove si ritrovano in una camera buia vicino alla finestra illuminata che si affaccia sulla città e il suo caotico traffico. La cantante si copre l'occhio sinistro e guarda il suo nuovo amante con un solo occhio, mentre l'altro è coperto dalla sua mano. Solo tre sequenze più tardi, però, quando Zhen farà una ricerca su di lei su internet imbattendosi nel suo blog, si scoprirà che, oltre le altre malattie che affliggono la cantante, è anche quasi completamente cieca dall'occhio destro. Così, il mistero e la poesia della sua ricerca dell'amato con un occhio che è quasi privo di vista sarà chiaro allo spettatore solo con una seconda visione (Sødtholt, 2006).

Il blog della protagonista è un altro elemento importante all'interno della storia: innanzitutto è un sarcastico commento sul presente, dove, dopo aver avuto una relazione intima con una persona, puoi andare a scavare i suoi dati e le informazioni più segrete di cui non eri a conoscenza; inoltre è un mezzo per dar sfogo, in maniera pubblica e piuttosto autocelebrativa, della propria solitudine e di altri dolori personali. Hou, all'interno della storia, inserisce anche cellulari, foto, computer, tutti mezzi che i giovani usano per comunicare, cercarsi o evitarsi l'un l'altro, enfatizzando la loro funzione di evasione dal mondo reale che li circonda.

Mentre nei primi due episodi, i tempi non erano maturi per esprimere i propri sentimenti, nel 2005 sembra che sia finalmente giunto il momento per l'autodeterminazione e la libertà (espresso in maniera eloquente da una poesia pubblicata sul sito della cantante: 没有过去, 将来, 只有饥饿的现在 “non ho un passato, né un futuro, solo un affamato presente”), ma anche in questo momento storico l'opportunità non sembra portare a buoni risultati.

A time for youth ha sicuramente molti elementi in comune con *Qianxi manbo*, tra i quali l'immersione della protagonista in una doppia fisicità: il sesso e la città.

L'alienazione che i due personaggi interpretati da Shu Qi provano, si rispecchia nella grande metropoli di Taipei vista quasi esclusivamente di notte con le sue ipnotiche insegne al neon di negozi e pubblicità, e nei suoi luoghi affollati (ristoranti, mercati notturni, discoteche, strade) dove scappare da una solitudine che li perseguita.

È in un bagno di una discoteca che assistiamo al primo litigio tra Jing e la sua compagna, mentre altre persone entrano ed escono, interrompendole e disturbandole. Una scena che sarebbe dovuta essere privata avviene in un luogo pubblico, nella più totale indifferenza della protagonista. Stanca della freddezza che Jing continua a mostrarle, al mattino seguente, quando si risveglia in un letto vuoto, la sua fidanzata le lascia un messaggio sul computer minacciandole di suicidarsi come già aveva fatto Olike (un personaggio che rimane ignoto, ma che si potrebbe presumere fosse una precedente fiamma di Jing). Il biglietto non rimane un avvertimento: dopo esser tornata a casa Jing legge il messaggio e si sente un tonfo attutito fuori dalla finestra; ma Hou non mette in scena niente di tragico o drammatico ed è facile che il dettaglio sonoro sfugga a una prima visione. La cantante si affaccia dal balcone ma la telecamera rimane nella sua stanza, dove la protagonista torna immediatamente abbandonandosi sul letto, mentre i suoi contorni si affievoliscono e diventano fuori fuoco, come quando la vista si appannata di lacrime.

Nella scena seguente, l'ultima, Jing è di nuovo in moto con Zhen, chiudendo così questo episodio, con la visione di una nuvolosa Taipei, in modo circolare.

La paletta di colori freddi usati dal regista per il terzo episodio di *Three times* è sicuramente indicativa del momento storico e del distacco emotivo fra i personaggi che vogliono essere descritti in questo frammento; l'eroina del nuovo millennio ha una libertà, riguardo a come vivere e chi innamorarsi, che la sua controparte del 1911, una cortigiana, non poteva neanche immaginarsi, eppure la tristezza che la pervade è ancora più forte.

Il paesaggio urbano, pur nella sua rappresentazione estetizzante, finisce per essere quasi ripugnante, con il suo paesaggio industriale e fortemente tecnologizzato, e la sua architettura anonima ricoperta di cemento. In questa descrizione del malessere urbano e per la grande rilevanza data alle fotografie, in questo episodio Hou sembra avere in mente *Kongbu fenzi* di Edward Yang (Warner, 2006). Lo smog, le infedeltà, il sesso occasionale, i cellulari, le discoteche con le loro luci artificiali, sono tutti elementi che parlano chiaro riguardo alla visione personale del regista sul contemporaneo e sulla nuova generazione che risulta cinica, involuta su se stessa e tragicamente persa nella sua modernità. Ma lo sguardo di Hou non è solo negativo e distaccato, a mio avviso è pieno di comprensione per i suoi personaggi, in particolar modo per quelli femminili. La sua riflessione converge sempre sulla storia e su come il presente sia un risultato di quello che è avvenuto in precedenza, costringendo lo spettatore a riflettere sulle connessioni, oltre che tra storia e contemporaneo, anche tra personale e politico e tra la memoria e il cinema.

Dopo una serie ininterrotta di capolavori a cui ha lavorato per dieci anni dal 1989 al 1998, a partire da *Beiqing chengshi* fino a *Haishang hua*, Hou è entrato in una fase di "transizione" e ha rivoluzionato completamente il suo stile per adattarlo a un tema che aveva già trattato marginalmente in precedenza, ma a cui ora si abbandona in maniera completa: la giovane popolazione urbana della metropoli contemporanea. Per poter esprimere ogni sfumatura di questo nuovo mondo si è avventurato anche in forme strutturali ancora più audaci di quelli per cui aveva già acquisita una notorietà internazionale. Oltre a un approccio minimalista per quanto riguarda trama e spiegazioni (e a un cast composto da sempre meno individui), Hou ha utilizzato i suoi tipici lunghi piani sequenza per avvicinarsi ed enfatizzare la confusione della vita quotidiana. Osservando con pazienza gli eventi svolgersi come se accadessero in tempo reale, quello che ne emerge è un'analisi profonda e poetica della società contemporanea e dei suoi stili di vita, intrecciata indissolubilmente con la città dove ogni azione ha un inizio, una morte e una serie di conseguenze.

Tsai Ming-liang

Film lovers are sick people. –F. Truffaut

Tsai nasce in Malesia da genitori di origine cinese nel 1957 e trascorre la sua adolescenza, fino ai vent'anni, nella città di Kuching insieme ai nonni, grandi amanti del cinema. Grazie a loro sviluppò un'intensa passione per il grande schermo, accompagnandoli ogni giorno a vedere uno o due spettacoli di film provenienti dalle Filippine, da Hong Kong e dagli Stati Uniti. A metà degli anni Settanta si trasferisce a Taipei per studiare arti drammatiche all'Università di cultura cinese di Taiwan e, dopo essersi laureato nel 1982, comincia subito a lavorare come sceneggiatore per il teatro e in seguito per la televisione (Rehm, Joyard, Rivière, 2000). Decise di stabilirsi definitivamente a Taipei, meta che accoglie una vasta comunità transnazionale della diaspora cinese del sud est asiatico, eleggendola sua città d'adozione.

Come regista, scrittore, produttore e persino attore, Tsai ha dato vita a un eclettico insieme di opere che comprendono documentari, serie e film per la televisione, drammi teatrali, poesie e ovviamente lungometraggi. Citando il critico Michael Berry, la sua produzione artistica si inserisce nel contesto della nuova generazione di registi che sorge dalle ceneri del Nuovo cinema taiwanese all'inizio degli anni Novanta insieme ad altri autori come Ang Lee e Chen Guofu (Berry, 2005: 363). Nonostante Tsai abbia scelto un percorso estremamente personale, l'ispirazione e l'affiliazione a Hou e Yang, i padri spirituali del Nuovo cinema, è facilmente riconoscibile. Con il cinema di Hou, infatti, ha in comune la costruzione narrativa composta da ritmi lenti, quasi esasperati, dialoghi scarni, quando non del tutto ridotti a silenzio, e inquadrature fisse. Tutti elementi che aiutano a trasmettere l'alienazione e l'incomunicabilità generate dalla città moderna. Yang, invece, è un'altra rilevante influenza

in quanto primo cantore di Taipei come megalopoli tentacolare in cui si srotolano vite impregnate di nichilismo e malinconia (Neri, 2006).

Tsai usa queste cifre già sperimentate ma le radicalizza fino a portarle a conseguenze estreme: smontando i binari della sceneggiatura normativa su cui si erano tenuti i due registi della prima generazione della Nouvelle Vague taiwanese, crea un “cinema d’esperienza” piuttosto che di narrativa (Lu, 2011).

Agli elementi della cultura cinese, Tsai mescola sapientemente anche rielaborazioni personali di quella occidentale. In primo luogo il teatro di Beckett e Brecht, da cui riprende la ripetizione compulsiva di azioni prive di senso, lo humor nero, il minimalismo estremo e l’utilizzo della scena come luogo dialogico dove sviluppare riflessioni. È impossibile non notare, inoltre, l’amore dell’autore per il cinema europeo e in particolar modo quello francese. Il suo cinema è, infatti, intriso di citazioni e omaggi cinefili dedicati a Truffaut, di cui è stato definito il discepolo (Neri, 2006). Come il regista francese, anche Tsai ha usato il corpo del suo attore feticcio come strumento per vedere lo scorrere del tempo sulla sua carne, trasformando l’attore Lee Kang-sheng in una versione taiwanese di Antoine Doinel, il personaggio interpretato da Jean-Pierre Léaud in cinque dei film di Truffaut.

Xiao Kang, il nomignolo di Lee Kang-sheng nella vita e sullo schermo, infatti, è un personaggio ricorrente, anche se non necessariamente sempre lo stesso, e compare in ognuno dei nove lungometraggi del regista, oltre a un corto e a uno dei suoi primi film per la televisione. Anche se c’è da tener in conto che, mentre Antoine Doinel è un personaggio inventato, Xiao Kang è una persona reale che mette moltissimo della sua personalità nel personaggio, lasciando, ad esempio, che sia il regista ad abituarsi ai suoi tempi e non viceversa. Un’altra differenza con il cinema di Truffaut, è che gli eroi di Tsai non sono dei ribelli, bensì sono caratterizzati come afasici, disperati e paralizzati dentro scenari inquietanti. I temi trattati da questi due registi, in realtà, non potrebbero essere più diversi, nonostante si tratti in entrambi i casi di un cinema individuale, come una sorta di diario intimo, il lavoro di Tsai fa perno sul malessere urbano, l’alienazione e la solitudine, l’incomunicabilità familiare, soprattutto se ancora basata su vecchi principi sorpassati come il confucianesimo, e l’angoscia per lo scorrere inarrestabile del tempo.

Il nucleo familiare che appare in molti dei film di Tsai, è composto, oltre al già nominato Lee Kang-sheng, da Miao Tien, famoso attore di film di arti marziali negli anni Sessanta, nelle vesti del padre, e da Lu Hsiao-ling, che interpreta la madre di Xiao Kang.

Un quarto personaggio ricorrente è Taipei. Lo spazio di questa giungla urbana, che sia visto attraverso il quartiere dei divertimenti dei giovani a Ximending, o il cavalcavia sopra la stazione dove si fermano a fare affari i venditori ambulanti o gli appartamenti di lusso rimasti invenduti nel quartiere di Da'an, rimane sempre in primo piano: è la fonte, e allo stesso tempo l'unico conforto, della grande solitudine che provano tutti i suoi abitanti-personaggi (Berry, 2005: 91).

Nei suoi oltre vent'anni di carriera Tsai ha stimolato un grande interesse nei critici internazionali, che su di lui hanno prodotto una folta letteratura, e ha ricevuto un considerevole numero di premi ai maggiori festival di cinema, incluso il Leone d'oro nel 1994 per la sua seconda pellicola *Aiqing wansui* 愛情萬歲 (*Vive l'amour*, Tsai Ming-liang, 1994) l'Orso d'argento nel 1997 per *Heliu* 河流 (*Il fiume*, Tsai Ming-liang, 1997) e il premio Alfred Bauer, un riconoscimento che viene assegnato per i film che sono considerati innovati per l'arte cinematografica, nel 2005 per *Tianbian yi duo yun* 天边一朵云 (Nuvole ai margini del cielo/ *Il gusto dell'anguria*, Tsai Ming-liang, 2005), oltre a due premi Fipresci (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) per *Dong* 洞 (*The hole – Il buco*, Tsai Ming-liang, 1998), a Cannes nel 1998, e per *Bu san*, a Venezia nel 2003 (Udden, 2011).

4.1 Qingshaonian Nezha

Qingshaonian Nezha è il primo lungometraggio che Tsai gira per il cinema sotto la CMPC ed è una sorta di modello che pone le basi per le pellicole che lo seguiranno.

Per il nucleo della storia del film, Tsai si è ispirato al vero Xiao Kang, che aveva conosciuto sul set del suo lavoro precedente, una miniserie televisiva intitolata *Xiao hai* 小孩 (*Boys / Ragazzi*, Tsai Ming-liang, 1989), e con il quale aveva stretto una profonda amicizia; tanto che era stato il regista stesso ad averlo accompagnato a iscriversi al test di ammissione all'università per la terza volta, ancora senza successo. Questo episodio gli fece venir voglia di girare un film semplice, su un ragazzo che, deludendo le aspettative dei genitori, abbandona la scuola e, non sapendo più cosa fare di se stesso, gira per la città senza una meta precisa.

È ironico notare come Tsai, che aveva iniziato la sua carriera proprio come sceneggiatore, per i suoi film in genere si avvale in minima parte della scrittura, lasciando ampio margine di libertà ai suoi attori, per quanto riguarda le battute, le reazioni e il tempo d'azione¹⁰. Per rendere ancora più realistici i suoi film, inoltre, usa spesso attori non professionisti, come inizialmente, era Lee Kang-sheng.

La pellicola inizia con un piccolo furto: Ah-ze e Ah-bing, due giovani teppistelli, scassinano una cabina telefonica per intascarsi tutte le monete. Nel frattempo, nella stessa notte piovosa, Xiao Kang, mentre studia distrattamente in camera sua, cerca di disfarsi di uno scarafaggio, infilzandolo con un compasso e gettandolo poi dalla finestra. L'odioso insetto, però, ricompare dall'altra parte del vetro e Xiao Kang non riesce a frenarsi dal cercare di colpirlo con il palmo della mano. Il risultato ovviamente è il vetro in frantumi e la mano ferita. Sotto gli occhi perplessi dei suoi genitori, Xiao Kang entra tranquillamente in bagno con il braccio ricoperto di sangue per medicare il taglio. Con un cambio di scena, introdotta da uno dei rarissimi pezzi di musica dei film di Tsai, che nella maggior parte dei casi sono composti quasi unicamente da un sonoro diegetico, la macchina da presa entra in un *arcade*, dove ritroviamo i due ladruncoli di prima che sembrano avere tutte le intenzioni di sperperare il loro bottino nei vari video giochi.

La mattina seguente, Xiao Kang decide di annullare la sua iscrizione ai corsi preparatori per l'esame universitario, e intascarsi i soldi che avevano versato i suoi genitori. Tornato nel parcheggio della scuola, scopre che il suo motorino è stato rubato e mentre si incammina verso casa si imbatte nel taxi guidato dal padre. Alla notizia del furto, il padre cerca di alleggerire la situazione proponendogli di andare insieme al cinema, come facevano quando era piccolo, saltando per una volta le lezioni del pomeriggio. A un semaforo, però, si imbattono nella moto di Ah-ze che sta portando Ah-keui, la ragazza di suo fratello, alla pista di pattinaggio dove lavora. Il padre di Xiao Kang gli suona il clacson un paio di volte, infastidito dal suo modo di guidare e dalla posizione in cui si ferma allo stop che occupa troppo spazio. Ah-ze sfodera una catena e gli rompe il vetro dello specchietto prima di ripartire a tutta velocità. Xiao Kang rimane muto e impassibile, il padre, dopo aver cercato di accusare un altro guidatore che evidentemente non aveva nessuna colpa, riprende a guidare, e mentre si lasciano indietro frammenti della città in una visione distorta data dallo specchio rotto in diversi frammenti, gli dice con volto serio di dimenticarsi del cinema e di tornare a

¹⁰ Regista e attore hanno entrambi tenuto dei diari sul set che sono stati in seguito pubblicati insieme alla sceneggiatura e ad alcune foto del set. Da questi si possono apprendere diversi aneddoti sul film, come il fatto che Tsai ha trovato il giusto ritmo di ripresa solo dopo aver capito che forzare Lee a compiere le sue azioni in maniera più veloce era innaturale e non realistico (Tsai, 1992).

scuola. Xiao Kang sembra deluso e il padre intristito, ma, senza controbattere, il figlio scende dal taxi e si incammina in direzione della scuola attraversando uno stretto vicolo intasato da motorini e pieno di insegne di negozi e di case editrici universitarie. La telecamera, immobile e in tempo reale, guarda tenendosi con una certa distanza il ragazzo ripreso di schiena che si allontana. La metropoli, con le sue strade soffocanti, lo inghiotte, rendendolo indistinguibile dagli altri passanti.



Xiao Kang, in realtà, a insaputa dei suoi genitori, ha già ritirato i soldi delle lezioni che ha deciso di non voler più seguire, e si ritrova così a girovagare per la città, passando gran parte del suo tempo in un centro commerciale. Un giorno, per caso, riconosce Ah-ze nella sala giochi e comincia a seguirlo ovunque, affascinato dal suo carisma e allo stesso tempo pensando a come mettere in piedi un piano di vendetta. Nel frattempo, a casa, la madre di Xiao Kang si è convinta che il figlio sia una reincarnazione di un principe ribelle di nome *Nezha*¹¹ e al sentire questa rivelazione il ragazzo inscena una sorta di possedimento divino che sembra più che altro volerla prendere in giro; il padre, invece, scopre che ha smesso di frequentare i corsi preparatori e lo caccia di casa, anche se non chiude del tutto la porta alle sue spalle e in seguito andrà alla sua ricerca in modo disperato. Quella notte mentre Ah-ze si apparta in un hotel con la fidanzata del fratello, Xiao Kang riesce finalmente a prendersi la sua vendetta sfasciandogli la moto e lasciando sul marciapiede la scritta: *Nezha* è stato qui.

¹¹ Il dio Nezha è una divinità taoista cinese il cui nome è stato anglicizzato in Neon; si tratta di un giovane indisciplinato che combatte contro il padre e quasi lo uccide. Rappresenta un esempio pressoché unico nella cultura popolare cinese di una palese violazione della pietà filiale confuciana. Nel 1979 la sua storia è stata trasposta in un cartone animato a cui Tsai ha dichiarato di essersi liberamente ispirato. In anni più recenti, Nezha è diventato un'icona della cultura gay cinese (Ceresa, 2009).

La mattina seguente spia la reazione furiosa del suo nemico e ne gioisce, ma quando lo vede incamminarsi portando quel che rimane del veicolo a piedi, sembra impietosirsi e gli si avvicina per offrirgli il suo aiuto, rendendo ancora più sfumata questa relazione di disprezzo e ammirazione che unisce i due protagonisti. Ah-ze, però, non lo considera nemmeno e lo scaccia in malo modo. Quest'ultimo e il suo compagno di scorribande alla fine del film fanno una brutta fine: vengono picchiati ferocemente dal proprietario della sala giochi al quale avevano tentato di rivendere la matrice di un videogioco che gli avevano appena rubato. Xiao Kang, invece, continua a rimandare il suo rientro a casa e prosegue con il suo pellegrinaggio per la città che si è fatta buia, inseguito dallo stesso pezzo musicale che si era sentito all'inizio della pellicola, composto da un basso ripetitivo che assomiglia a un ronzio minaccioso.

Tsai con *Qingshaonian Nezha* presenta un esame intenso e tormentato della decadenza urbana, dell'alienazione e della noia che ne derivano, riuscendo a confrontarsi con temi impegnativi mescolando pathos e compassione per la vita triviale che conducono i suoi personaggi. Il pessimismo, in realtà, sembra essere meno forte dello humour di cui è permeata la pellicola e la sua storia. È, infatti, possibile leggere con uno sguardo ironico, ad esempio, la scena in cui il silenzioso e indolente Xiao Kang si ritrova sotto un poster di *Rebel without a cause* (*Gioventù bruciata*, Nicholas Ray, 1955) e si confronta con James Dean.

Oltre a raccontare dei giovani, il film parla moltissimo di Taipei e dei suoi cambiamenti dolorosi: dalla nascita dei suoi nuovi non-luoghi, come le sale gioco e i centri commerciali, alla perdita delle credenze dei genitori, non solo spirituali ma anche più in generale della vita, che crea una generazione di ragazzi perduti che si compiacciono nella loro inerzia, senza riuscire a stabilire tra di loro nessun contatto che non sia una pulsione sconsiderata e improvvisa di violenza. Anche le tubature intasate della casa di Ah-ze, che rendono l'intero appartamento allagato, sono una vibrante metafora della situazione stagnante della sua esistenza. La presenza onnipresente dell'acqua, la condivisione di spazi ristretti tipicamente urbani (come la cabina telefonica dove compiono il loro primo furto Ah-ze e il suo complice o l'inseguimento nel centro commerciale e nella pista da pattinaggio da parte di Xiao Kang) insieme alla regressione del comportamento umano al puro istinto, sono tutti temi cari al regista che continuerà a esplorarli anche nelle sue pellicole successive.

Inoltre, con questo ammaliante ritratto della gioventù di Taipei, Tsai si è dimostrato molto abile nello scoprire il potenziale espressivo di quegli spazi comuni e quotidiani che in genere

vengono tralasciati, come i vicoli, i parcheggi, le sale gioco, i centri commerciali e gli hotel a ore.

4.2 Aiqing wansui

Aiqing wansui, il secondo lungometraggio di Tsai, è una fotografia realistica della fine del boom economico di Taipei degli anni Novanta, in particolare del settore immobiliare, che in quel periodo produsse il più alto tasso mondiale di case sfitte.

La pellicola comincia con Xiao Kang, un venditore di nicchie per le urne dei defunti, che ruba un mazzo di chiavi trovato per caso abbandonato nella serratura di un appartamento.

Quando vi si intrufola scopre che la casa è disabitata, decide di stabilircisi e, oppresso da una solitudine silenziosa, tenta il suicidio incidendosi le vene del polso. Viene, però, interrotto dall'arrivo di una coppia clandestina. Lei, Meimei, è l'agente immobiliare che non ha ancora trovato clienti per l'appartamento, e l'uomo che si è portato dietro è Ah-rong¹², un rivenditore di strada di abiti femminili importati da Hong Kong, che ha appena conosciuto in un bar. I due fanno l'amore mentre Xiao Kang si medica la ferita fermando il sangue e si apposta nella stanza adiacente alla loro per ascoltarli.

Ah-rong ruba alla sua nuova amante le chiavi dell'appartamento e inizia a frequentarlo anche lui, senza inizialmente sapere che c'è un altro coinquilino abusivo, dando così inizio a una sorta di taciturno gioco a nascondino tra i tre personaggi che occupano le stesse stanze, ma riescono a non incontrarsi: Meimei vi si reca per mostrarlo a dei possibili acquirenti, per mangiare il suo pranzo in tranquillità e una volta anche per fare un riposino pomeridiano, Ah-rong, invece, oltre che per fare ancora sesso con lei ci va per farsi un bagno nella vasca e per mangiare hot-pot con Xiao Kang, che, dopo aver rinunciato all'idea del suicidio, rimane nell'appartamento e passa le sue giornate in un'insolita routine afasica che comprende il travestirsi con gli abiti femminili trovati nelle borse del venditore ambulante e giocare a bowling con un'anguria.

Quando Meimei e Ah-rong si incontrano di nuovo per del sesso occasionale, Xiao Kang, che si trovava sotto il loro letto, si masturba, creando così una sorta di immaginario triangolo erotico tra i tre coinquilini. Al mattino poi, quando Meimei lascia l'appartamento, Xiao

¹² L'attore è Chen Zhaorong, lo stesso che nel film precedente di Tsai, *Qingshaonian Nezha* interpretava Ah-ze.

Kang esce dal suo rifugio e lentamente scivola al fianco di Ah-rong, ancora addormentato, fino a sfiorargli la guancia e a lasciarvi impresso un delicato bacio.

Meimei, che, dopo essersi svegliata da un'altra notte di sesso anonimo, ha lasciato il suo amante senza dirgli neanche una parola, si ritrova a passeggiare in un parco appena riabilitato, dove c'è pochissimo verde e moltissima terra rivoltata, e attorniato da una strada rigurgitante una fiumana di macchine, da grossi palazzi grigi e da gru in movimento. Più che a un giardino il luogo sembra assomigliare a un sito abbandonato nel bel mezzo della costruzione, come se fosse una ferita aperta nel cuore della città. Seduta su una panchina, con una ripresa in primo piano sul suo viso, l'attrice scoppia in un pianto diretto che non è né elegante e silenzioso né lacerato e melodrammatico, ma che sembra accordarsi perfettamente con il luogo in cui si trova. Il film si chiude con questa lunga scena di dolore che dura oltre cinque minuti, i titoli di coda arrivano solo quando lo spettatore è convinto che le sue lacrime potrebbero continuare a scendere all'infinito (Lim, 2001).

A dispetto del titolo, quello che il regista mostra è un'assenza di amore: i tre personaggi pur gravitando tutti sullo stesso vuoto appartamento, sono isolati, soffrono di una solitudine terribile in una metropoli con oltre sei milioni di abitanti. La città che ci mostra e la maniera in cui la riprende richiama le pellicole di Edward Yang, in particolare *Kongbu fenzi*, per il grigiore, e la sensazione di logoramento che emanano gli edifici in cemento, che non rappresentano altro che la doppia faccia del miracolo economico in via di esaurimento. I film di entrambi questi registi espongono la particolare modernità che si compiva in una determinata zona alla fine del ventesimo secolo: Taipei si trovava in una fase di mescolanza irregolare che comprendeva spazi residenziali, commerciali, industriali, zone in costruzione e zone ancora agricole, tutte una accanto all'altra. La *mise-en-scène* di questa pellicola è dominata da cavalcavia pedonali, affollati ristoranti fast food, templi, sale da gioco, hotel a ore, mercati notturni, appartamenti sfitti, edifici in via di demolizione, vicoli bui e parcheggi dove i motorini sembrano straboccare. La distopia che riproduce sulle sue pellicole è in verità una fotografia realistica dello spazio urbano caratterizzato da noia, alienazione e disagio fisico (Martin, 2008: 175).

Il critico Chris Berry sottolinea come l'appartamento che si trovano a condividere i tre personaggi del film, privo di ogni ornamento e ridotto al minimalismo (il letto dove dormono Ah-rong e Meimei, ad esempio, è composto da un semplice materasso senza nemmeno le lenzuola), richiama l'attenzione sull'assenza della famiglia, concetto centrale nella cultura cinese. È interessante notare che il termine *jia* in cinese indica tanto la casa quanto la

famiglia, lasciando intendere che non si può realmente avere la prima se non sia ha anche la seconda (Berry, 2005: 98). Tutti e tre i personaggi, infatti, sono al di fuori del sistema tradizionale familiare in una società che di norma non permette nessuna defezione dai canoni che impone. Eppure sembra una situazione alla quale non sono stati obbligati dalla povertà, piuttosto una che ognuno di loro ha scelto di propria volontà. Meimei fa parte di quella nuova generazione di donne in carriera poco interessate al matrimonio e alla maternità, Ah-rong e Xiao Kang, in contrasto, sono spesso a casa e vengono ripresi in attività domestiche come cucinare e lavare i vestiti; non rientrano, insomma, all'interno del modello sociale tradizionale, in particolar modo il personaggio interpretato da Lee Kang-sheng, che rappresenta un giovane che giunge ad accettare la sua omosessualità. Passa, infatti, da un tentativo di suicidio a un crescendo di interesse per l'altro abitante maschile delle casa: si prova gli abiti femminili che Ah-rong vende per strada e infine, la mattina dopo aver dormito sotto il suo letto, esce dal suo nascondiglio per imprimergli un timido bacio sulla guancia. Gli spazi dei tre protagonisti, in realtà, si incrociano di rado e quando lo fanno i risultati sono dolorosi e mai positivi, sembra piuttosto che si trovino più a loro agio in questa situazione di emarginazione. La struttura familiare, come viene descritta da Peggy Chiao, non è più una trama fitta come lo era un tempo, bensì, trovandosi senza più legge né ordine, è in via di disintegrazione. La consapevolezza spaziale di Tsai è proprio la sua personale dichiarazione di dolore per la perdita, da parte dell'umanità, della capacità di comunicazione agli albori del nuovo millennio (Chiao, 1994). *Aiqing wansui* è, dunque, la rappresentazione realistica di chi si rifiuta di vivere all'interno del sistema familiare, dando spazio a persone che nel contesto sociale rimangono invisibili; senza doverle forzatamente riportare all'interno dei binari canonici come invece due anni prima aveva fatto il taiwanese Ang Lee con *Xiyan* 喜宴 (*Il banchetto di nozze*, Li An 李安, 1992), dove l'unione di due uomini viene in qualche modo fatta rientrare in un modello tradizionale allargato, con una famiglia composta da tre genitori e un bambino (Martin, 2003: 176).

Nonostante la loro solitudine sia un prodotto dello stile di vita moderno e dell'economia consumistica con la quale è facile che qualunque spettatore possa empatizzare, riconoscendo come proprio questo sentimento, da un secondo punto di vista questa emarginazione può essere vista anche come molto specifica. La bolla di speculazione edilizia scoppiata a Taipei alla fine degli anni Ottanta aveva creato un numero eccessivo di appartamenti di lusso vuoti, ovvero delle case senza famiglia, proprio come quelli che vende Meimei. Il regista dipinge la città in un quadro molto cinico e critico, senza uno spiraglio di speranza fino alla fine. I

termini con i quali viene descritta Taipei, infatti, sono alienante, affamata di sentimenti e alla febbricitante ricerca di denaro. La città, nelle mani di Tsai, si trasforma in un luogo spettrale dove tristi fantasmi sono rinchiusi in grandi palazzi grigi che assomigliano più a dei mausolei.

4.3 Heliu

Il film comincia con un incontro casuale tra una giovane donna (interpretata da Shiang-chyi Chen) e il solito Lee Kang-sheng nei panni di Xiao Kang, mentre si trovano fuori da un centro commerciale su delle scale mobili in direzioni opposte. La ragazza, una vecchia amica dei tempi del liceo, convince Xiao Kang, che stava girovagando senza nessuno scopo preciso, ad andare insieme sul set dove sta lavorando come assistente di produzione. Lì la regista (impersonata dalla vera autrice hongkonghese Ann Hui), scontenta del manichino che stanno usando per una scena, convince Xiao Kang a immergersi nelle acque inquinate del fiume *Tamsui* per interpretare un cadavere, prendendo così il posto del poco realistico fantoccio. Xiao Kang, anche se riluttante, entra nel fiume per girare la scena, a seguito della quale, la ragazza lo porta in un piccolo hotel nei paraggi per ripulirsi e dove invece finiscono per fare sesso. Questa è l'ultima sequenza in cui si vede l'attrice che interpreta l'amica, ella, infatti, non tornerà più nella storia. A questo punto, la telecamera comincia anche a seguire le azioni di altri due personaggi che solo con un certo ritardo gli spettatori identificheranno con i genitori di Xiao Kang, poiché inizialmente non li si vede mai assieme, nonostante vivano tutti e tre nella stessa casa.

La madre (Lu Hsiao-ling, che era già comparsa in questo ruolo in *Rebels of the non god*) lavora in un ascensore di un grande magazzino e porta avanti una relazione clandestina con un uomo che vende video pornografici e che le presta poche attenzioni. Il padre (Miao Tian, anche lui già interprete nel primo film di Tsai), invece, è un uomo anziano in pensione alla ricerca di fugaci rapporti occasionali con ragazzi adescati per strada o nelle saune della città. Nello stesso momento in cui Xiao Kang comincia a lamentarsi di un dolore insopportabile al collo, dato forse da un'infezione presa nel fiume, il padre si accorge di un'infiltrazione d'acqua nella sua stanza da letto che va via via facendosi sempre più grossa. Invece di sistemarla una volta per tutte, però, rimanda il problema usando inizialmente dei catini che

svuota regolarmente, poi costruendosi un intricato quanto precario apparato idraulico composto da tubi di plastica per fare defluire l'acqua fuori dalla finestra, riuscendo in modo ingegnoso il liquido dell'infiltrazione per innaffiare le sue piante sul balcone.

Il dolore al collo di Xiao Kang si fa così insostenibile che sia la madre che il padre lo portano da diversi medici, chiropratici e perfino esorcisti in cerca dei più svariati tipi di cure, che però si dimostrano tutti insoddisfacenti; in una scena che mescola ironia e surrealtà, la madre gli consiglia persino di provare a massaggiarsi il collo con il suo vibratore. Il povero ragazzo non riesce praticamente a fare più niente a causa del dolore, persino quando prova a salire sul motorino perde subito l'equilibrio e dev'essere aiutato dal padre, che si siede dietro di lui e gli tiene la testa per permettergli di guidare dritto.

Dopo innumerevoli tentativi Xiao Kang viene portato dal padre in una cittadina di provincia per visitare un monaco che inizialmente li costringe a una lunga attesa. Nel mentre, l'uno all'insaputa dell'altro, i due decidono di ingannare il tempo facendo una visita alla sauna locale. Qui, avvolti dal buio, hanno un rapporto, inconsapevoli delle rispettive identità fino a quando il padre non accende la luce e colto dalla sorpresa schiaffeggia il ragazzo. La notte i due dormono nello stesso letto dandosi le spalle e senza rivolgersi parola.

La mattina seguente, come se nulla fosse successo, il padre chiama al telefono il leader spirituale che attendevano di incontrare. Questo, inaspettatamente gli annuncia che possono fare ritorno a Taipei senza aver più bisogno di visitare il tempio. Il padre esce allora dalla stanza, e il film si chiude con Xiao Kang che si affaccia sul balcone scaldato dai raggi del sole.

Tra i film di Tsai questo probabilmente è quello con una storia più densa, dove oltre a guardare i personaggi in una sorta di non-azione, si susseguono cronologicamente degli avvenimenti che si svolgono in luoghi precisi nell'appartamento della famiglia, in ospedale e all'aperto, riempiendo la scena non solo di vuoto, come è sua abitudine, ma con comparse, autostrade, motorini, vicoli e quant'altro, facendo apparire in paragone i prossimi film del regista ancora più minimali di quanto già non siano. Inoltre, *Helix* è, probabilmente, oltre a essere la più tetra anche l'opera più esplicitamente trasgressiva dell'autore. Il tradizionale nucleo familiare viene sezionato con una franchezza a dir poco brutale, culminando con una scena difficile e complessa, ma innegabilmente brillante, che provoca un forte shock negli spettatori e li lascia con un senso di disgusto. L'incurabile dolore al collo di Xiao Kang porta un peso sia corporeo che simbolico. La condizione fisica del giovane riflette, infatti, la

condizione familiare che si può descrivere solo come disfunzionale e sul punto di collassare; questa a sua volta rappresenta, come un microcosmo, la società moderna (Hughes, 2003).

Le ricorrenti immagini legate all'acqua, presenti nella maggior parte dei film di Tsai, sembrano qui collegarsi a un desiderio di tipo sessuale. Non ci sono solo le frequenti visite del padre nei bagni pubblici, la scena più indicativa è sicuramente quella in cui l'infiltrazione d'acqua nell'appartamento arriva a toccare i piedi della madre in cucina nello stesso istante in cui padre e figlio stanno avendo un rapporto in una sauna, a indicare che la passione è trascinata (Marchetti, 2005).

La pellicola presenta inoltre nuove variazioni su un altro tema caro al regista, l'alienazione urbana. L'intera struttura narrativa ne è affetta, ma il segnale più forte è dato dal fatto che devono passare almeno trenta minuti, quando si è penetrati a fondo nella pellicola, perché lo spettatore si accorga che i personaggi sono relazionati tra loro (Rosenbaum, 2000). La prima volta che Xiao Kang e suo padre si incontrano, quando il primo in motorino è finito addosso alla macchina guidata dal secondo, sembrano due perfetti sconosciuti.

Heliu ha riscosso un notevole successo in Europa, vincendo anche l'orso d'argento alla quarantasettesima edizione del Festival Internazionale di Berlino, ma fu duramente criticato in patria per la scena d'incesto e per la tematica omosessuale. Il padre dell'attore Lee Kangsheng lo definì perfino "un film porno" (Nanouk, 2002).

4.4 Dong

Commissionato dal canale televisivo francese-tedesco Arte, *Dong* ha luogo in una Taipei devastata da un virus misterioso a pochi giorni dallo scoccare dell'anno 2000.

Tsai torna ancora una volta a sbizzarrirsi in giochi di coabitazioni e traslochi: gli abitanti di un vecchio palazzo fatiscente sono costretti all'evacuazione dai propri appartamenti a causa di una malattia denominata "virus di Taiwan" che si sta rapidamente espandendo ovunque e i cui effetti sembrano portare gli uomini a comportarsi come insetti, agli scarafaggi per maggior precisione la cui presenza sull'isola è effettivamente notevole. Nonostante siano stati avvisati che i servizi come la raccolta dell'immondizia e l'acqua saranno interrotti, rimangono alcuni inquilini che si rifiutano di andarsene.

Uno di questi (Lee Kang-sheng) è un commerciante che si ostina ad aprire il suo negozio, che si trova in un mercato al chiuso, nonostante non si presenti quasi più nessuno; l'unica persona che gli fa visita, in un modo alquanto spettrale, è un uomo anziano, interpretato da Miao Tian, che è in cerca di un cibo in scatola che non viene più prodotto da tempo. L'altra (Yang Kuei-mei) è una giovane donna che abita nell'appartamento sotto quello di Lee Kang-sheng. L'azione si svolge quasi esclusivamente in questo palazzo, che sembra anch'esso ammalarsi lentamente, a partire da un problema di tubature che tormenta la donna e che apparentemente ha origine dall'appartamento al piano di sopra. Su sua pressante sollecitazione, l'uomo al piano superiore riceve la visita di un idraulico, che però non solo non risolve la questione ma gli lascia anche un buco nel pavimento che si affaccia sul salotto della sua vicina. In una commedia convenzionale, questo fortuito incidente potrebbe portare a una felice unione tra due personaggi solitari, ma il regista è ben lontano da questo tipo di standard stereotipati.

I due protagonisti cominciano un gioco voyeuristico rincorrendosi nei corridoi del palazzo diventato vuoto e spiandosi dal foro che unisce i loro appartamenti, senza però mai osare scambiarsi neanche una parola, rimanendo, dunque, due estranei di cui non si viene mai a sapere nemmeno il nome. L'uomo è sicuramente quello spinto da una curiosità maggiore tanto da allargare il buco a colpi di martello, mentre la donna respinge ogni tentativo di approccio scivolando sempre più nella malattia. Queste scene si susseguono con un andamento kafkiano: compaiono delle squadre di disinfestazione che spruzzano pesticidi per i corridoi deserti, la gente getta rifiuti dall'alto dei tetti e lentamente l'esodo di massa sembra aver lasciato la città bagnata da una pioggia incessante quasi totalmente deserta, all'infuori dei due strani personaggi uniti da un buco nel cemento. A questa fiaba apocalittica si alterna la giocosa rievocazione dell'epoca spensierata dei musical hongkonghesi degli anni Cinquanta e Sessanta. Il film, infatti, è punteggiato da cinque balletti musicali che rendono omaggio a Grace Chang¹³, celebre cantante e attrice di musical. Nonostante Lee prenda parte a due di questi intermezzi, non gli viene mai concesso di cantare e rimane sempre muto; è la donna, la vera protagonista di questi cabaret surreali.

Queste fantasie musicali dai toni vivaci e brillanti in cui i due attori appaiono all'improvviso vestiti con costumi sfavillanti, sono in forte contrasto con la disastrosa realtà. Il fatto che si svolgano tutti in ambienti ristretti come l'ascensore, le scale e il corridoio, indicano il loro

¹³ Nata a Shanghai nel 1934 con il nome Ge Lan, conobbe un'enorme fortuna nel genere chiamato *gewu pian* (film con canzoni e danze, di ambientazione contemporanea). Questi film traevano ispirazione dai musical in voga in quel periodo a Hollywood.

desiderio di fuggire da quella condizione di vita disperata all'interno di un palazzo decadente dove i muri sono sporchi, la carta da parati è scrostata e la spazzatura abbandonata (Wu, 2004: 81). L'edificio intrattiene un vero e proprio rapporto con i suoi abitanti: l'esempio più lampante è quando l'uomo del piano di sopra infila una gamba nel buco sul pavimento e geme come se stesse provando piacere; ma viene personificato anche in una scena successiva, quando la donna al telefono parla in modo sensuale e dice che si sta spogliando, mentre in realtà sta strappando la carta da parati marcita a causa dell'umidità, è dunque l'edificio che si sta denudando.

Così il regista descrive il suo rapporto con gli oggetti e gli spazi:

“Quando filmo una città, è come se filmassi un personaggio. Perché penso che ogni cosa abbia il suo posto e la sua vita. È un'idea molto vicina al buddhismo cinese che considera il corpo umano come un paesaggio. Vale a dire che, in capo a qualche decennio, il corpo sarà lasciato allo spirito. E, a mio avviso, per un appartamento o un edificio è la stessa cosa; hanno la propria vita, il proprio posto. (Rhem *et al.*, 2000)

Come le fantasie dell'anonimo personaggio femminile la aiutano a scappare dalla realtà catastrofica, così l'immagine autoindotta di una Taipei ricca e fortemente urbanizzata non è altro che un aspetto coperto da un trucco allegro e colorato. Così l'esperta Meiling Wu spiega la relazione tra *Dong* e la capitale taiwanese (Wu, 2004: 82).

Nel finale, quando ormai la donna sembra soffrire del progredire del misterioso male tra i resti marciti del suo appartamento semi-allagato, l'uomo dal piano di sopra le offre aiuto allungando la sua mano dal buco, prima per offrirle un bicchiere d'acqua poi tirandola su verso di sé. L'ultima scena ritrae i due personaggi vestiti elegantemente mentre ballano lentamente abbracciati, lasciando così gli spettatori con una nota positiva.

4.5 Ni nabian jidian

Questa pellicola trae ispirazione dal recente lutto per la morte del padre del regista e del padre del suo attore feticcio Lee Kang-sheng, andatosene poco prima delle riprese del film precedente (Neri, 2004). Si tratta, infatti, di un film sul cordoglio ma ancor più sull'eredità

dei padri e dei maestri, visti come padri spirituali. Anche dopo la loro scomparsa, essi rimangono come presenze fantasma, insinuandosi nelle vite dei vivi.

Per molti aspetti la storia sembra ripartire da dove si era interrotto *Heliu*, riportando sulla scena la stessa famiglia. *Ni nabian jidian* si apre con il padre del protagonista, incastrato tra due stanze comunicanti, incorniciato tra le loro porte come da migliore tradizione del cinema taiwanese (così aveva ripreso Hou Hsiao-hsien suo padre in *Tong nian wan shi*).

Nella scena successiva, senza nessuna spiegazione, lo spettatore assiste alla cerimonia di deposizione dell'urna funeraria in un cimitero

L'immagine del volto del padre torna in continuazione all'interno del film, la sua foto, infatti, viene tenuta in casa accanto al santino di un altro "padre", Chiang Kai-shek, il defunto Presidente della Repubblica di Cina, il cui viso sorridente è ritratto all'interno di un piccolo piattino souvenir. Due genitori ingombranti che lasciano delle eredità pesanti che rendono difficile l'indipendenza dal padre-padrone (Ceresa, 2009: 291).

Xiao Kang vende orologi a un banchetto che allestisce sul passaggio pedonale sopraelevato affacciato su un cantiere ridosso alla stazione e sempre affollato di gente in transito¹⁴. Una mattina gli fa visita una ragazza che sta per partire per la Francia, in cerca di un orologio con il doppio quadrante che possa indicare entrambi i fusi orari.

L'unico che corrisponde a tale caratteristica è quello che Xiao Kang porta al polso. La ragazza cerca di convincerlo a venderglielo, ma lui è titubante perché essendoci stato da poco un lutto in famiglia porterebbe male darlo a uno sconosciuto. Dopo molta insistenza, è infatti costretta prima a chiamarlo al telefono per rassicurarlo che lei non crede in questo tipo di superstizione essendo cristiana, poi a tornare a fargli visita sulla sopraelevata pedonale; alla fine riesce a far acconsentire Xiao Kang a cederle il suo orologio.

Arrivata a Parigi, la ragazza si aggira per la città senza apparente meta. Xiao Kang, invece, viene colto da un'improvvisa ossessione per la ragazza e comincia una sorta di personale percorso di riavvicinamento.

Per prima cosa regola sull'ora di Parigi tutti gli orologi del suo commercio ambulante e tutti quelli che gli capitano sotto mano (correndo avventure sempre più spericolate e divertenti, a un certo punto tenterà di cambiare anche quello che si trova sulla facciata di un grande magazzino), poi va a comprare dei film ambientati nella capitale francese e si rinchiude in casa a guardare, la videocassetta de *Les quatre cents coups* (*I quattrocento colpi*, François Truffaut, 1959) stringendo a sé un cuscino e bevendo vino francese.

¹⁴ È questo il ponte che verrà di lì a poco demolito e al quale Tsai si ispira per il cortometraggio che gira subito dopo *Ni nabian jidian* di cui si parlerà in seguito.

Nella scena successiva, lo spettatore, dunque, viene convinto che questi avvenimenti stiano accadendo sincronicamente, la ragazza, nel giardino di un cimitero, incontra l'attore de *I quattrocento colpi*, Jean-Pierre Léaud. Questo, seduto sulla sua stessa panchina, le viene incontro con un inaspettato aiuto: dal momento che lei è indaffarata a cercare un numero di telefono perso nella borsa, lui semplicemente scrive il suo numero su foglio di carta e glielo porge.

La madre di Xiao Kang nel frattempo si è convinta che il fantasma del marito abiti ancora nella loro casa (uno dei segni che più la inquieta è il fatto che l'orologio segni improvvisamente un'ora sbagliata, anche se probabilmente è stato il figlio a spostarlo sul fuso francese) e fa di tutto per regolare i suoi ritmi a quelli del defunto: cucina a tarda notte, copre le finestre con dei pesanti tendaggi per non far entrare la luce che potrebbe disturbare il fantasma e riempie di piccoli bocconcini prelibati la ciotola del marito rimasta sul tavolo.

È evidente come il concetto di tempo in questo film sia la chiave portante delle storie che si intrecciano: la madre che vive secondo i tempi dei morti, la ragazza che perde il suo tempo a Parigi (l'episodio più significativo è quello del suo incontro con una donna hongkonghese con cui passa la notte e con cui tenta un timido approccio erotico che finisce per tramutarsi in una situazione imbarazzante dalla quale fugge all'alba), e Xiao Kang che, ancora più letteralmente, si fa rubare il tempo quando, dopo aver avuto un rapporto con una prostituta, questa si porta via di nascosto la sua valigia con tutti gli orologi del suo commercio ambulante.

Ancora in un rapporto di sincronicità, mentre la madre si masturba pensando al marito di cui tiene sempre vicino a sé la foto, Xiao Kang si assopisce nella sua macchina dopo aver fatto sesso con la ladra del tempo. A Parigi intanto la ragazza si addormenta nei giardini delle Tuileries, mentre dei bambini si divertono a buttare la sua valigia in una fontana.

Xiao Kang torna a casa e prima di stendersi a letto, guarda a lungo la foto del padre. Questo compare alle Tuileries dove mette in salvo il bagaglio della fanciulla che continua a dormire senza accorgersi di niente. Il film si chiude con l'immagine del padre di Xiao Kang che, dopo essersi acceso una sigaretta guardando dritto verso la telecamera, si allontana in direzione della ruota panoramica, gigantesco quadrante d'orologio che cammina in senso antiorario.

Il film è l'elaborazione di un lutto sostenuto dal pensiero che il passato comunque non scompare mai. Il fantasma del padre scompare dal tempo di Taipei per riapparire in quello di Parigi, mentre lo spettro della *Nouvelle vague* francese compare nel cinema di Tsai

attraverso gli spezzoni de *I quattrocento colpi* e con la presenza di Jean-Pierre Léaud, sviluppando tra i due un interessantissimo dialogo fatto di prestiti stilistici e tematici che riesce a mantenersi sempre molto personale senza mai essere plagio (Neri, 2004).

Si tratta anche di un film sull'incomunicabilità, altro tema importante per il regista: Xiao Kang e la ragazza sono chiaramente interessati l'uno all'altra, ma si incontrano brevemente per due volte senza riuscire a comunicarselo; quando poi a Parigi lei si ritrova a letto con la donna hongkonghese incontrata in un caffè, quest'ultima non ricambia le sue attenzioni e si gira piuttosto dall'altro lato, lasciandola nella sua solitudine. È in quel letto che perderà il suo orologio dal doppio quadrante acquistato a Taipei. Anche la madre di Xiao Kang, che continua a preparare i pasti per il marito assente, si ritrova a vivere in un'altra solitudine.

La Parigi che porta sullo schermo Tsai Ming-liang non è diversa dalla Taipei che ha mostrato nella sua intera filmografia: un territorio di transito dominato da scale, ascensori, stanze d'albergo, stazioni della metropolitana; uno spazio dove vivono persone all'eterna ricerca d'amore ma incapaci di comunicare. La vera differenza sta nel fatto che Parigi è percepita come città immutabile, perché fissata all'interno delle immagini cinematografiche di un'epoca passata, mentre Taipei muta costantemente, tanto che la sua architettura diventa il fantasma di se stessa, come il ponte sul quale Xiao Kang vendeva orologi e che scompare o la sala cinematografica dove passa i suoi pomeriggi che è in via di demolizione in un film successivo di Tsai (Ceresa, 2009).

4.6 Tianqiao bu jian le

Questo cortometraggio del 2002 dal titolo *Tian qiao bu jian le* 天桥不见了 (*The skywalk is gone*/ il cavalcavia è scomparso, Tsai Ming-liang, 2002) è l'immaginario anello di congiunzione tra *Ni nabian jidian* e il film girato nel 2005, *Tianbian yi duo yun*.

L'azione si svolge nel periodo successivo a un evento che non è stato visto: il ponte vicino alla stazione dove Xiao Kang vendeva i suoi orologi è stato demolito, non esiste più.

Per i primi due minuti la ragazza che si presume sia da poco tornata da Parigi, guarda incredula le pubblicità di un megaschermo posizionato sulla facciata di un centro commerciale della zona. Frastornata dal caos che la circonda, cerca momentaneo riparo sul marciapiede, guardandosi intorno in cerca di un punto di riferimento che le sia noto, ma il

ponte che sta cercando è scomparso. L'immagine della sua silhouette si riflette sulle vetrine e sui vetri dell'enorme grattacielo sotto il quale si sta riparando, sfaccettando anche spicchi della strada in mille frazioni con una carrellata che richiama alla mente la frammentazione dello spazio urbano di Edward Yang in *Qing mei zhu ma* e *Yi yi*.

Con aria sperduta, la ragazza cerca un modo per attraversare la strada trafficata e decide di seguire una signora che si getta tra le macchine, trascinandosi dietro anche una grossa valigia, per arrivare dall'altro lato, dove vengono subito fermate da un poliziotto. Questo intima a entrambe di mostrargli le carte d'identità perché, avendo violato le regole del traffico, sono punibili con una multa. La signora più anziana si lamenta che lei era ben disposta a prendere il ponte, ma dal momento che questo non esiste più, è stata costretta ad attraversare in quel modo la strada. La ragazza, con aria sempre più smarrita, gli chiede che fine abbia fatto il passaggio pedonale sopraelevato e il ragazzo che vendeva orologi lì sopra, ma il poliziotto ignora la sua seconda domanda rispondendole solo che ora esiste un sottopassaggio per attraversare. Sistemata la questione, la ragazza si siede a un bar la cui vetrina si affaccia dall'alto nello stesso punto dove il ponte non c'è più e guarda a lungo qualcosa che non si può più vedere. Nel locale è costretta a ordinare il suo pasto senza bevande perché, cosa straordinaria in un film di Tsai, la città è affetta da una scarsità d'acqua. Tornata nella strada affollata, dove si sente l'incessante suono di allarme di una sveglia, si ritrova all'improvviso sulle stesse scale mobili che apparivano nella prima sequenza de *Heliu*, un luogo facilmente riconoscibile per lo spettatore anche perché vengono riprese dalla stessa prospettiva dal basso verso l'alto.



Fig. 1 *Heliu*

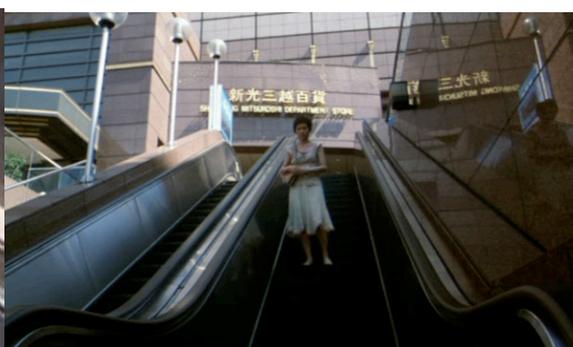


Fig.2 *Tianqiao bu jian le*

Xiao Kang nel frattempo viene ripreso mentre fuma in un bagno pubblico, dove sperimenta anche lui la mancanza d'acqua, non trovando lavandini funzionanti per lavarsi le mani. Quando ne esce, sale delle scale da cui in proprio in quel momento sta scendendo la ragazza

che era alla sua ricerca. I due si incrociano ma non si riconoscono. Xiao Kang si ferma un momento in alto a guardarla scendere gli ultimi gradini come se l'avesse improvvisamente messa a fuoco, ma lascia che scompaia dalla visuale senza fermarla. Xiao Kang, alla fine, si ritrova a un provino di quello che si rivelerà essere un film porno, dove gli viene, infatti, chiesto di spogliarsi e di avere un'erezione davanti alla telecamera.

La lunga inquadratura che chiude il corto mostra due nuvole che si rincorrono pigramente nel cielo mentre in sottofondo suona una canzoncina pop degli anni Sessanta dal titolo *Nanping Bell*. Questa melodia secondo il critico Brian Hu ha la stessa funzione che avevano gli intermezzi musicali in *Dong*, ovvero cercare una momentanea fuga dal caos urbano. Le parole che aprono la canzone, infatti, parlano di qualcuno che soffre per amore ma fuggendo nei boschi riesce a trovare conforto nella natura; descrizione quanto mai incongrua per i due personaggi del corto, dispersi in una giungla sì, ma urbana (Hu, 2003). Ascoltata nella Taipei contemporanea, la canzone suona assurdamente fuori moda e tanto affettata quanto nostalgica. Dal momento che vengono usati gli stessi attori, che interpretano sempre gli stessi personaggi, lo spettatore è indotto a provare nostalgia anche per il film precedente del regista e per quell'incontro che non può avvenire a causa della sparizione del ponte su cui si sono conosciuti: l'oggetto del desiderio, qualsiasi esso sia, si trova sempre fuori portata. Molto appropriatamente, il critico riporta anche la seguente citazione che indica il rapporto tra il film *Yanzhi kou* 胭脂扣 (*Rouge / Rossetto*, Stanley Kwan 關錦鵬, 1987) e la città di Hong Kong, ma che ben si presta anche per la situazione di Taipei:

In the 1980s and the 1990s, the omnipresence of real-estate speculation means not only that "original" historic places are being demolished regularly, but also that the new constructions that replace them often do not stand long enough to acquire the feeling of permanence that in turn gives way to nostalgia before they too are demolished...If the expedience of technology means that human separation itself need no longer be mournful because of diminished travel distances, it also means that our relations to the past are drastically altered because of the unprecedented disintegration of stationary places. Nostalgia now appears differently, working by a manipulation of temporarily rather than by a simple projection of lack/loss onto space (Chow, 1993).

L'intera filmografia di Tsai è un dialogo aperto con le tradizioni popolari quando vengono messe a confronto con i cambiamenti culturali della società moderna, ma lo sono in modo particolare i film *Dong*, *Tianqiao bu jian le* e il successivo *Bu san* dove il vero oggetto che

provoca nostalgia non è altro che la metropoli di Taipei, la cui continua trasformazione invoglia il regista sia a seguire lo sviluppo della città moderna sia a documentare le tracce di decadimento che si lascia alle spalle (Tweedie, 2007: 122).

Fin dalla prima sequenza del corto, Tsai mostra la confusione della sua protagonista mentre si aggira nello stupefacente labirinto dei centri commerciali che circondano la zona attorno alla stazione. La forte sensazione della sua dissociazione dal luogo in cui si trova, viene rappresentata anche dal modo in cui il regista la filma di spalle, immobile, attorniata da una miriade di persone in movimento. Quando poi la sua immagine si riflette nelle superfici dei palazzi, appare sempre sola, nel mezzo di un paesaggio urbano disorientante.

Mentre nei suoi film precedenti l'abbondanza d'acqua era un elemento costante, arrivando persino a strabordare nelle case e a portare malattie (come in *He liu* e in *Dong*), qui si verifica la situazione opposta, con un risultato altrettanto disastroso e preoccupante che si svilupperà anche nel successivo *Tianbian yi duo yun*.

La nostalgia che si avverte, così come viene descritta da Rey Chow, non è in realtà per un luogo fisso e determinato, bensì una sensazione senza fine di alienazione urbana. La protagonista non si accontenta della spiegazione che il passaggio pedonale sopraelevato è stato demolito, continua imperterrita a cercare qualcosa che manca: sale nel bar che si affaccia su un luogo che non riesce più a riconoscere, scende le scale mobili per trovarsi sotto al punto dove una volta stava il ponte.

La vitalità della città viene ampiamente mostrata nelle lunghe riprese a inizio film, dove vengono mostrati i palazzi, le strade rigurgitanti folla in movimento e traffico di macchine, eppure non viene mostrato quell'oggetto di cui la protagonista è alla disperata ricerca e che lo spettatore ancora non conosce, fino a quando non ne viene fatta esplicita domanda al poliziotto che la ferma. In un'era di continui cambiamenti dati da un paesaggio urbano in continua mutazione, la scomparsa di un punto saldo dà luogo a una ricerca infinita: se il ponte non c'è più, com'è possibile andare alla sua ricerca? La ragazza percorre le strade in lungo e in largo dove si ricorda che questo si trovasse, ma la nostalgia non avrà mai fine (Hu, 2003).

4.7 Bu san

Bu san 不散 (*Goodbye, Dragon Inn*, Tsai Ming-liang, 2003) è probabilmente il film di Tsai Ming-liang in cui più esercita la sua propensione per la non-narrativa di avanguardia. Le immagini sono così ricche che la narrativa viene, in un certo senso, abbandonata al caso; nell'intera pellicola, inoltre, ci sono appena due scene che contengono dialogo, se si escludono i momenti in cui viene mostrato il film di King Hu *Long men ke zhan*, la cui colonna sonora, dunque, diventa elemento essenziale.

Bu san era inizialmente stato pensato come un cortometraggio e solo in corso d'opera è diventato un lungometraggio indipendente ma strettamente legato alla prima opera prodotta dallo stesso Tsai e girata da Lee Kang-sheng come regista dal titolo *Bu jian* 不見 (*The missing / Non vedere*, Lee Kang-sheng, 2003). Già dal loro nome è chiaro il rapporto: i due titoli letti uno dopo l'altro, infatti, formano un modo di dire che indica che una persona non se ne andrà fino a quando chi stava aspettando non è arrivato.

La pellicola è, principalmente, una riflessione sul cinema del passato e sulla sala cinematografica come luogo sociale ed estetico. Il vero protagonista del film, infatti, non è altri che l'auditorium del cinema Fuhe (un locale realmente esistente, risalente agli anni Settanta e ubicato a Yonghe, nella periferia di Taipei) con i suoi pochi spettatori e molti fantasmi che portano con sé i loro desideri e rimpianti.

L'occasione per girare dentro la sala Fuhe, che da quando aveva perso lo splendore di una volta era stata retrocessa a cinema d'essai con una programmazione di film in seconda o terza visione, si presentò quando, dopo esser stato sul punto di essere demolito, fu in un certo senso salvato da Tsai che decise di girare lì alcune scene del suo *Ni naban jidian*. Due anni dopo, la minaccia di far scomparire il teatro si ripresentò e il proprietario offrì al regista di comprarlo o gestirlo, ma non sentendosi in grado di assumersi tale responsabilità Tsai decise piuttosto di usarlo come protagonista del suo film nel giorno della sua ultima proiezione prima della chiusura definitiva (Neri, 2004: 220).

All'inizio del film la sala è piena, la telecamera spia la situazione attraverso uno spiraglio dalle pesanti tende di velluto rosso, ma pian piano si svuota quasi completamente e la visuale si sposta direttamente in platea, dietro le teste di due spettatori (uno di questi è facilmente riconoscibile, si tratta sicuramente di Tsai Ming-liang medesimo).

Nel frattempo la cassiera, una giovane donna zoppa, dal bagno arranca fino alla sua postazione di lavoro, dove prende uno spuntino con l'intenzione di portarlo al proiezionista.

Ma quest'ultimo è introvabile; come traccia della sua presenza viene mostrata solo una sigaretta accesa che si consuma lentamente sul tavolo della cabina di proiezione. Mentre torna giù, la cassiera si affaccia, da una porta posta dietro lo schermo, sulla sala, e viene splendidamente illuminata dalle luci del film proiettato, creando anche un gioco di rimandi che alternano primi piani della spadaccina del film di King Hu con i suoi. In sala ormai non sono rimasti che pochi spettatori, tra i quali due anziani signori, di cui uno accompagnato dal nipotino. Si tratta di Miao Tian (l'attore che ha sempre interpretato il padre di Xiao Kang nella saga cinematografica di Tsai) e Shih Chun, protagonisti più di trent'anni prima del film che stanno proiettando. Mentre guardano i loro giovani alter ego sullo schermo, un primo piano di Shih Chun riprende il lento scorrere di una silenziosa lacrima sul suo viso, adesso marcato dalle rughe, poco prima dei titoli di coda. Alla fine della proiezione i due attempati spettatori si riconoscono e si lamentano del fatto che ormai, al giorno d'oggi, nessuno più va a vedere i film e si sono tutti dimenticati di loro.

Tra gli altri spettatori, figurano anche uomini in cerca di attenzioni che si inseguono tra bagni e corridoi; la buia sala cinematografica fa chiaramente scoppiare pulsioni sessuali nascoste. È uno di loro che pronuncerà l'unica altra battuta oltre a quella tra i due vecchi attori, dichiarando che “il cinema è infestato, ci sono dei fantasmi”¹⁵.

Il proiezionista (incarnato da Lee Kang-sheng), dopo aver vuotato i secchi che raccolgono l'acqua che filtra dal soffitto marcio di umidità, scende nell'atrio dove trova il gabbiotto della cassiera vuoto. I due si allontanano dal cinema sotto una pioggia torrenziale, senza essere riusciti a incontrarsi: lei se ne va a piedi mentre lui sale su un motorino.

Ci sono tre elementi che Tsai Ming-liang vuole celebrare con questa sua opera e che ne costituiscono il fulcro: il cinema cinese (inteso come quello girato in lingua mandarina), la sala stessa e i suoi solitari spettatori.

Tramite il film di King Hu e i suoi eroi in carne e ossa viene invocata in maniera cogitabonda la storia dell'industria cinematografica con i suoi alti e bassi. Il dialogo tra i due vecchi attori, inoltre, riflette il senso di nostalgia del regista per un'epoca passata e per una cultura cinematografica morente e in via d'estinzione. Tsai commemora l'eredità dei gloriosi

¹⁵ Oltre al fatto che il pallore degli spettatori è messo ancor più in evidenza dalla luce verdognola dello schermo che li illumina, conformando così la rappresentazione degli spettri nel cinema cinese più tradizionale (tra cui si iscrive lo stesso Hu), bisogna anche ricordarsi che il personaggio interpretato da Miao Tian nei precedenti film di Tsai, ovvero il padre di Xiao Kang, era morto in *Ni naban jidian* (deVilliers, online)

film di cappa e spada che oggi nessun cinema più proietta a Taipei e rende omaggio a quelle figure che hanno forgiato l'immaginario collettivo della generazione a cui lui appartiene¹⁶.

La sala cinematografica è un luogo abitato da spettatori solitari e alienati, incapaci di comunicare tra di loro, proprio come il regista dipinge gli abitanti della metropoli nella sua filmografia. Quella che dovrebbe essere un'arte sociale da godersi in compagnia, viene qui rappresentata come un'inquietante ritrovo di personaggi tristi e soli.

Magnifica e grandiosa nell'oscurità, una volta che si accendono le luci, la sala si rivela sgradevole e fredda, lasciando la spiacevole sensazione di aver appena assistito al funerale del cinema. È un luogo dove lo spettatore viene attratto non solo dall'immagine proiettata sul grande schermo, ma anche dagli sconosciuti che la popolano nel buio con la possibilità di abordare potenziali partner; la lettura della sala cinematografica di Roland Barthes offre una visione molto simile a quella del regista:

“by letting oneself be fascinated twice over, by the image and its surroundings — as if I had two bodies at the same time: a narcissistic body which gazes, lost, into the engulfing mirror, and a perverse body, ready to fetishize not the image but precisely what exceeds it: the texture of the sound, the hall, the darkness, the obscure mass of the other bodies.”
(Barthes, 1989)

La cassiera cerca, praticamente durante tutta la durata del film, di avere un contatto con il proiezionista, senza mai riuscirci. Le sue azioni vengono mostrate con dei lunghi piani sequenza che la ritraggono spesso anche immobile, il suo comportamento stride particolarmente quando messo a confronto con le scene di combattimento del *wuxia pian* che continua a scorrere in sottofondo. In realtà, anche il proiezionista è interessato a lei, lo si capisce chiaramente alla fine quando prende la metà del dolce che gli ha lasciato nella pentola a vapore nella sua postazione alla casa, semplicemente non se lo dicono.

Filmando l'ultimo giorno di attività del cinema Fuhe, il regista torna a un tema di cui già aveva parlato nei suoi film precedenti, come il cantiere aperto in *Aiqing wansui* lanciava un

¹⁶ Così descrive il film in un'intervista: “[il film] rappresenta l'epoca d'oro del cinema hongkonghese, quando i film in mandarino avevano un mercato enorme in tutto il sud est asiatico, quando ancora il pubblico era legato ai prodotti locali, che raccontavano storie autoctone. Fa parte dei miei ricordi d'infanzia più cari. I miei nonni lavoravano davanti a un cinema, così io passavo i miei pomeriggi dentro la sala buia, spesso vedevo il medesimo film due volte il medesimo pomeriggio. Proiettavano tanti film hollywoodiani e le pellicole commerciali di Hong Kong, tra cui ricordo con particolare affetto i musical e, appunto, i film di arti marziali, soprattutto King Hu, che metteva in scena donne guerriere di incredibile eleganza, come quella che si vede anche in *Goodbye, Dragon Inn*. Ho visto *Dragon Inn* quando avevo undici anni, e il ricordo dell'impressione fortissima che mi fece è ancora vivido. Noi ragazzini passavamo pomeriggi interi a fingere di essere cavalieri, di combattere con spade magiche e di volare tra i rami degli alberi.” (Neri, 2004: 144).

grido disperato accompagnando il pianto della protagonista e il ponte di *Tianqiao bu jian le* raccontava la scomparsa dell'amore o l'impossibilità di trovarlo, così anche la sala cinematografica assume un ruolo dialettico con gli abitanti della città. Ancora una volta Tsai si trova a parlare della trasformazione velocissima che subiscono i quartieri di Taipei, tanto da diventare irriconoscibili per gli stessi abitanti nel giro di poche settimane. La città muta, alcune strade smettono semplicemente di esistere e nuovi palazzi compaiono dal nulla. Gli abitanti che non riescono a stare al passo con i tempi e con questi improvvisi cambiamenti si rifugiano dentro mondi personali da cui è difficile poi entrare in contatto e in sintonia con gli altri perché si sono costruiti attorno barriere che li proteggano e li dividano dal caos che impera nella città contemporanea.

4.8 Tianbian yi duo yun

La storia di *Tianbian yi duo yun* riprende i personaggi lì dove gli spettatori li avevano lasciati in *Ni naban jidian* e nel cortometraggio seguente *Tianqiao bu jian le*.

Lee Kang-sheng non vende più orologi, è diventato un attore porno, e lo studio di registrazione dove lavora si trova nello stesso squallido edificio dove, di ritorno da Parigi, è andata a vivere Shiang-chyi (Chen Shiang-chyi), la ragazza con cui aveva intessuto una relazione romantica di pura fantasia nel film precedente.

Taipei, questa volta, è affetta da una siccità senza precedenti (un vero e proprio capovolgimento del tipico scenario dei film di Tsai), i servizi di notizie al telegiornale consigliano ai cittadini di sostituire l'acqua con il succo d'anguria, frutto che nel corso del film assumerà sempre più un significato simbolico come sostituto delle funzioni primarie dell'uomo. Nella prima sequenza, la telecamera aspetta pazientemente all'incrocio sotterraneo di due passaggi illuminati da luci artificiali al neon che virano verso il blu. La lente grandangolare rende lo spazio distorto, enfatizzando fortemente la curva del muro. Il rumore dei tacchi delle scarpe di Shiang-chyi precede il suo arrivo sullo schermo all'estrema destra. Quando si trova ormai al centro della scena compare in direzione opposta il secondo personaggio femminile principale: si tratta di una ragazza vestita da infermeria che porta con sé un'enorme anguria. Le due escono quasi contemporaneamente dallo schermo, la prima nell'angolo in alto a sinistra, da dove era entrata la seconda, che invece scompare

nell'angolo in basso a destra. La scelta di cominciare il film con una ripresa vuota di un sotterraneo e di far aspettare gli spettatori perché i personaggi entrino, non è solo caratteristica di Tsai, ma la dice lunga anche sulla sua concisione visiva nel rapportarsi a momenti emblematici, cominciando a presentare i temi che esporrà nel film (tra cui, appunto, l'anonimità della vita urbana moderna in luoghi delocalizzati e senza identità) e introducendo due dei personaggi principali.

Anche il primo incontro tra Xiao Kang e Shang-chyi, senza dover usare neanche una battuta di dialogo, parla di questi concetti. Nonostante lei abiti nello stesso triste palazzo dove lui lavora (e dove viene mostrato anche dormire nella rete di protezione posta nel vano delle scale per impedire ai condomini il suicidio), non è quello il posto dove si rivedono per la prima volta dopo l'acquisto dell'orologio sul ponte vicino alla stazione che è stato demolito. L'incontro avviene, invece, all'esterno, in un parco, su una panchina a dondolo per bambini. Inizialmente lui sta dormendo e lei, che l'ha riconosciuto, gli si siede di fronte aspettando il suo risveglio. Quando finalmente apre gli occhi, è però lei a essere caduta nel sonno durante l'attesa. Sembra come se, nonostante non si trovino più in due fusi orari diversi (Parigi e Taipei in *Ni naban jidian*), le loro tempistiche siano comunque dettate da un tempo biologico disgiunto. Torna dunque il tema della difficoltà di incontrarsi (ma anche del forte desiderio di poterlo fare) tipico della metropoli moderna.

Come d'abitudine per i film di Tsai, la narrativa procede in modo obliquo attraverso brevi scene indipendenti dal significato criptico e infuse di un umorismo parodistico nelle scene erotiche e in quelle musicali (che riprendono il trucco del playback di orecchiabili canzoni pop come in *Dong*). La relazione che si sviluppa tra Xiao Kang e Shang-chyi si colloca in maniera decisa all'opposto delle scene girate per il film porno di cui lui è la star (inizialmente all'insaputa di lei). Il tenero gioco di seduzione nel quale i due si rincorrono assume un'aria surreale e discontinua come quella del film *2046* (Wong Kar-wai, 2004). I due protagonisti non vengono mai mostrati nell'amplesso (almeno fino alla scena finale del film), anzi in una scena che li riprende in un videonoleggio pieno di videocassette porno, sembrano combattere il loro impulso sessuale con un forte abbraccio. Al contrario, le scene che lui gira per lavoro sono esplicite e meccaniche, senza alcuna passione. La prospettiva del regista sull'industria del porno è quanto mai chiara in questa sua opera: egli si oppone veementemente al modello estetico che viene imposto cui ci si dovrebbe uniformare. Si può quindi dire che la sua visione sia pro-erotica ma anti-pornografica, perché monotona, tristemente priva di sentimenti ed essenzialmente maschilista, come si evince dall'ultima

scena dove, la coprotagonista di Xiao Kang viene usata per un amplesso nonostante si trovi in uno stato comatoso; la controparte femminile dei film porno viene, dunque, ripresa in un momento in cui, letteralmente, ha perso la voce e il suo piacere è stato messo a tacere. In quest'ultima parte, il tono cambia improvvisamente, da buffo e pieno di ironia, diventa drammatico e disgustoso; il regista mette a dura prova il suo pubblico, sfidandolo a sorridere anche a questo punto. La sequenza finale del film, un'altra provocazione sessuale che al confronto rende la famigerata scena di fellatio di *The brown Bunny* (Vincent Gallo, 2004) perfino romantica, non è totalmente chiara e lascia ampio spazio al dibattito, ma lo spettatore che attendeva un lieto fine per Xiao Kang e Sheng-chyi che, finalmente, erano riusciti a trovarsi dopo le mille peripezie accadute in *Ni nabian jidian*, resterà profondamente deluso (Lee, 2007).

Dopo aver girato già diversi capolavori riguardanti il declino della comunicazione e delle relazioni umane (siano esse familiari o amorose) nella società urbana moderna, Tsai torna ancora una volta su dei temi che portano il suo tocco personale, come l'alienazione, la claustrofobia¹⁷ e la solitudine, con una storia estremamente radicale e cruda che sposta il suo punto di vista sulla vita sessuale nella megalopoli, dove il desiderio di affetto è stato sostituito da una ricerca malata di sesso e denaro.

Il film è stato vietato in Malesia (luogo di nascita del regista), mentre ha registrato un ottimo profitto nei cinema di Taiwan, incassando un totale di oltre venti milioni di dollari taiwanesi (Internet Movie Database).

L'anno seguente Tsai ha girato per la prima volta un film nella sua terra natale, ambientando la storia a Kuala Lumpur. Lee Kang-sheng in *Hei yanquan* 黑眼圈 (*I don't want to sleep alone* / occhi neri, Tsai Ming-liang, 2006) recita un doppio ruolo, interpretando sia un senzacasa che viene accudito da un gruppo di lavoratori del Bangladesh dopo un violento pestaggio, sia un uomo paralizzato su un letto d'ospedale. La visione del regista si immerge in territori nuovi, ma rimane ancora una volta ancorata a temi urbani prevalentemente notturni.

A oggi il suo ultimo lavoro è la produzione francese *Visage* (Tsai Ming-liang, 2009) commissionato dal museo Louvre e girato in gran parte al suo interno. La trama è

¹⁷ Come già in *Dong*, anche qui compaiono diverse scene ambientate all'interno di un ascensore che il critico Rehm così descrive "the elevators seem to provide thematic parallel for man-made conveyances as a metaphor for the displaced physical body itself in contemporary (urban) society: a body that is subject to depersonalized, anonymous ritual and repetition - a phenomenon that becomes acutely evident in the joyless, mechanical, unrealistic, and de-eroticized sex scenes of Xiao-Kang's porn films. Contrasted against the effervescent - and equally artificial - stylization of the musical sequences, what emerges is a bracing systematic deconstruction of fantasy, role-playing, and illusion." (Rehm *et al.*, 2005)

particolarmente involuta e flemmatica persino per essere un film di Tsai, e vede come personaggio principale il solito Lee Kang-sheng, questa volta nei panni di un regista alle prese con le difficoltà di girare in un paese e in una lingua che non gli appartengono (interpretando dunque, in qualche modo, un alter ego di Tsai Ming-liang stesso), intento a girare una storia che si ispira al mito di Salomé. L'attrice scritturata per il film in questione è Letitia Casta, che interpreta una modella senza alcuna esperienza nel cinema, ma vengono ritagliate anche delle piccole parti per alcune delle più grandi attrici delle nouvelles vagues francese che hanno lavorato con Francois Truffaut, come Fanny Ardant, Jeanne Moreau e Nathalie Baye.

Queste due ultime opere sono le uniche che Tsai Ming-liang non ambienta nella sua città d'elezione, Taipei. Escludendole dalla sua filmografia si può dire che il regista amava tornare sugli stessi luoghi in maniera ossessiva, filmandoli con una telecamera quasi del tutto priva di mobilità, con una durata eccessivamente lenta per ogni singola sequenza in modo da enfatizzare la presenza onnipresente dell'ambiente (inteso come un vero e proprio personaggio della storia) e la sua paradossale vulnerabilità.

Mentre l'architettura monumentale di Taipei e i suoi luoghi più celebri (e quindi più facilmente riconoscibili) compaiono solo occasionalmente nelle pellicole di Tsai, i luoghi non descrittivi e intercambiabili tra di loro, ad esempio gli enormi palazzi di cemento tutti uguali, costituiscono uno spazio dominante nel mondo del regista, dando così forma a quella che Rem Koolhaas¹⁸ chiama la "generic city":

Koolhaas' 'generic city' is a displacement to the urban periphery, a territory that can no longer be called suburbia, distorted and stretched beyond precedent, big enough for all, and with a remarkable ingenuity in avoiding urbanistic rules. The skyscraper is the definitive typology, as towers can exist everywhere, spaced so not to interact. The generic city is the city without history, without layers, superficial like a film studio, in a process of never ending self-destruction and renewal. This city is liberated from the captivity of the centre and of identity. In this city you see homogenisation, endless repetitions of the same structural module, still more varied boredom, redundancy, and déjà vu, but also a city that is fractal, discontinuous, made up of enclaves, seemingly accidental and disorderly. Its most popular sites are associated with sex and misconduct. The generic city is also multiracial and multi-cultural, flexible diversity, aesthetic 'free style', and lots of mirrors. It may have mass tourism, but the streets are dead and the public realm has been evacuated in

¹⁸ Architetto, urbanista e saggista olandese. Tra i suoi progetti figura anche la sede della CCTV di Pechino.

the favour of cars, highways and speed. In-transit condition has become universal. This city is made up of roads, buildings and nature. [...] This city is everywhere. In America, Asia, Europe, Australia, Africa the city has come to the country. The 'generic city' is what is left over after large sections of urban life crossed over into cyberspace. (Grönlund, online)

L'onnipresenza di questi luoghi senza identità li rende particolarmente suscettibili all'incuria, alla rovina e alla distruzione, mentre la spropositata attenzione che gli dedica la telecamera di Tsai con la sua immobilità, rende persino il più piccolo cambiamento appariscente ed evocativo.

Tsai, inoltre, esplora quei territori che Koolhaas identifica come "junkspace":

If *space-junk* is the human debris that litters the universe, *junk-space* is the residue mankind leaves on the planet. The built (more about that later) product of *modernization* is not modern architecture but junkspace. Junkspace is what remains after *modernization* has run its course or, more precisely, what coagulates while *modernization* is in progress, its fall-out. *Modernization* had a rational program: to share the blessings of science, universally. Junkspace is its apotheosis, or meltdown... Although its individual parts are the outcome of brilliant inventions, lucidly planned by human intelligence, boosted by infinite computation, their sum spells the end of *Enlightenment*, its resurrection as farce, a low-grade purgatory... Junkspace is the sum total of our current achievement; we have built more than all previous generations together, but somehow we do not register on the same scales. [...] Because it can not be grasped, junkspace can not be remembered. It is flamboyant yet unmemorable, like a screensaver; its refusal to freeze insures instant amnesia. (Koolhaas, 2011)

L'immagine emblematica del "junkspace", come viene descritta da Koolhaas e come è facile rintracciare nei lavori di Tsai, consiste nell'incorporazione dei quartieri periferici nella città soprattutto sotto forma di grandi magazzini o in una ricerca di far rivivere la gloria passata attraverso un processo di ridisposizione, restaurazione o reintegrazione (Tweedy, 2007: 122). Come Koolhaas anche Tsai è convinto di un'intrinseca bellezza della "generic city" e del "junkspace", essi possiedono un fascino degno di essere contemplato con profonda attenzione e di essere riconosciuti come un punto di partenza per un lavoro urbano e architettonico.

Mettendo insieme la sua filmografia, come fossero parti di un mosaico più ampio, si può notare come il regista sia impegnato nel mostrare sia lo sviluppo della città moderna, come si

può vedere nelle panoramiche dello skyline illuminato di notte o dai riflessi delle vetrate dei palazzi, sia di documentare quei luoghi che sono stati lasciati indietro e si trovano, dunque, in via di decadimento, come ad esempio il ponte e il teatro che non ci sono più o il palazzo che viene abbandonato in *Dong* (Tweedy, 2007: 121).

Taipei oggi

Dopo l'incredibile e inaspettato successo di *Haijiao qi hao* 海角七号 (*Cape No.7*, Wei Tesheng 魏德聖, 2008), un film che con il solo passaparola, senza l'aiuto di una grossa campagna pubblicitaria, in pochi mesi era diventato così popolare da aggiudicarsi la seconda posizione nella lista dei maggiori incassi del *box-office* di Taiwan, piazzandosi subito dopo *Titanic* (James Cameron, 1997), il cinema taiwanese ha avuto un nuovo impulso vitale, e in particolar modo le commedie ambientate nella capitale (Lin, 2011). Tra queste possiamo trovare *Yi ye Taipei* 一頁台北 (Una pagina di Taipei / *Au revoir Taipei*, Arvin Chen 陳駿霖, 2010), *Mengxia* 艋舺 (*Monga*, Doze Niu, 2010), *Taipei xingqitian* 台北星期天 (domenica a Taipei / *Pinoy Sunday*, *Wi Ding Ho* 何蔚庭, 2009), *Xiaoshi dakan* 消失打看 (*Honey Pupu* / *Scomparsi punto com*, Chen Hung-i 陈宏一, 2011), *Di 36 ge gushi* 第36個故事 (La 36esima storia / *Taipei exchanges*, Hsiao Ya-chuan 萧雅全, 2010) e *Tingshuo* 聽說 (*Hear me*, Cheng Fen-fen 郑芬芬, 2009).

Questi film cercano di riscattare l'idea di una Taipei grigia, degradata e infetta come l'avevano mostrata i cineasti della seconda generazione del nuovo cinema taiwanese (*in primis* Tsai Ming-liang). Inoltre volevano riportare al cinema il grande pubblico, che aveva difficoltà a seguire e amare dei prodotti poco convenzionali, lenti e quasi privi di dialogo. Ostacolati anche da una scarsissima distribuzione, di fatto questo tipo di film finivano per essere più riconosciuti all'estero, soprattutto in Europa, dove hanno vinto premi dei più prestigiosi festival, che in patria. Il risultato era che, almeno prima di *Haijiao qi hao*, il pubblico taiwanese prediligeva i film hollywoodiani o hongkonghesi e, in maniera minore, quelli francesi, ma difficilmente comprava i biglietti per quelli prodotti nel suo paese natale (Neri, 2009). I giovani cineasti si sono dunque ritrovati a dover combattere questo trend

negativo, mettendo in dubbio lo stile di chi li aveva preceduti¹⁹. La soluzione è stata quella di adottare essenzialmente un tono leggero e seguire la formula più convenzionale della commedia.

Taipei in questi film riesce a essere catturata finalmente come uno spazio pieno di una propria identità personale, non è più l'incarnazione della "generic city" di cui si è parlato nel capitolo precedente. I luoghi mostrati su queste pellicole sono facilmente riconoscibili dal pubblico, rendendolo in questo modo ancor più partecipe e coinvolto nella storia, e costituiscono un'ottima forma pubblicitaria per il turismo che viene invogliato a visitare la capitale.

Il film *Yi ye Taipei* segue alla lettera la formula della commedia romantica all'hollywoodiana, dove niente di davvero cattivo accade, perché anche i criminali in realtà nascondono un animo gentile, e dove gli avvenimenti si susseguono in modo da tenere lo spettatore incollato allo schermo dall'inizio alla fine. È la storia di Kai, un ragazzo così disperato per la dipartita della sua fidanzata per un soggiorno di studio a Parigi, che passa le sue serate da solo, a consultare un manuale di francese, in una libreria aperta tutta la notte dove viene subito notato da una delle commesse, Susie. Il film si apre con la voce di lui che lascia un messaggio nella segreteria telefonica della sua amata. Inizia con un francese stentato chiedendole come si trova nella nuova città, e finisce in mandarino rivelandole che si sta impegnando nell'apprendimento della lingua per poterla presto parlare insieme a lei. La ragazza però non è per niente intenzionata a mantenere un rapporto a distanza, e lo richiama dicendogli che tra di loro è finita. Kai, con la stessa risolutezza con cui ha deciso di dedicarsi allo studio di una nuova lingua, decide che deve subito partire per Parigi per farle cambiare idea. Si reca dunque da un boss locale per chiedere in prestito dei soldi per il biglietto aereo, ma questo promette di elargirgli una notevole somma se quella stessa notte farà una consegna per lui di un misterioso pacco. Ecco dunque le premesse che si svilupperanno nel film nell'arco di una notte.

Kai è convintissimo che la mattina dopo potrà finalmente lasciare Taipei, ma gli eventi della serata continuano a posticipare quel mattino che tarda ad arrivare, portandolo in giro per una città che si accorge di amare profondamente. Taipei, infatti, assume un vero e proprio ruolo all'interno della commedia e un espediente fondamentale per trattenerlo Kai.

La trama di per sé non è particolarmente originale o unica nel suo genere e il finale largamente prevedibile, ma la pellicola riesce sicuramente nel suo intento di attirare e

¹⁹ Wilson si spinge persino a dichiarare che le nuove leve si trovano a dover fronteggiare "un'estetica della morte" che circonda la cinematografia taiwanese (Wilson, 2011).

convincere sia il grande pubblico che buona parte della critica. Pur trattandosi di un film all'apparenza leggero, infatti, sviluppa un interessante dialogo con i film urbani delle vecchie generazioni di cineasti taiwanesi e con la corrente che maggiormente li ha influenzati, la *nouvelle vague* francese.

In primo luogo bisogna considerare che il regista, Arvin Chen, è nato e cresciuto negli Stati Uniti, allevato da genitori taiwanesi. Il suo arrivo a Taipei risale al 2001 quando, ancor prima di iscriversi all'università, si era interessato al mondo del cinema e aveva ottenuto un lavoro nella casa di produzione di Edward Yang, un amico di famiglia (Asia Pacif Arts, online). Il suo approccio alla città, dunque, è quello di uno straniero, e riesce così a usare a suo vantaggio il punto di vista di chi guarda ogni angolo della metropoli con occhi pieni di entusiasmo. Chen, prima ancora di essere un regista, è un cinefilo che ha avuto l'enorme opportunità di vedere con i suoi occhi il *modus operandi* di Edward Yang. Il suo film riesce a integrare nella trama delle referenze intertestuali che rimandano sia ai movimenti cinematografici dell'isola (tra cui non solo Yang, ma anche Tsai Ming-liang) sia alla cinematografia europea, in particolare quella francese. Come ultimo tocco internazionale, inoltre è da notare che il produttore esecutivo del film è il regista tedesco Wim Wenders.

La città che viene promossa in *Yi ye Taipei*, non ha niente a che fare con la cupa anonimità con cui l'avevano presentata Yang e Tsai, Chen, piuttosto, sembra averle fatto un'iniezione di colore ed entusiasmo. La Taipei che viene evocata è piena di vita, sgargiante e ben si adatta per fare da sfondo a una commedia romantica: quello che vuole comunicare allo spettatore, in pratica, è che si tratta della Parigi del nuovo millennio²⁰.

La magia della città scaturisce dalla combinazione di vecchio e nuovo, delle sue viuzze strette e tortuose insieme allo scintillio del Taipei 101, un grattacielo a forma di bambù, che si scorge spesso in lontananza.

Se la sensazione che davano *Qing mei zhu ma* e *Kongbu fenzi* era che la città non fosse altro che una scatola suddivisa al suo interno in altri soffocanti edifici-contenitori, *Yi ye Taipei* invece, si prodiga a mostrare le sue infinite possibilità e la libertà di movimento dei suoi abitanti: le location del film, infatti, includono la metropolitana, il grande mercato notturno di Shida, un negozio della catena 7/11, il quartiere di *Xinyi* dove la libreria *Eslite* rimane aperta 24 ore al giorno e un parco dove gli abitanti del quartiere danzano allegramente.

²⁰ Quando la fidanzata di Kai rompe la loro relazione al telefono, lui, che invece già si immaginava di quando si sarebbero ritrovati insieme in Francia, si trova a pensare tra sé e sé “聽說巴黎是戀愛的城市。我在想，那臺北呢?” (Se Parigi è la città dell'amore, che possiamo dire di Taipei?)

Inoltre la telecamera, nelle scene all'aperto, non indugia nel soffermarsi su autobus, automobili, motorini, biciclette e passanti in movimento, per affermare ancora più vigorosamente la sensazione che la città sia brulicante di vita e animazione.

È chiaro che i giovani personaggi del film di Chen non soffrono la stessa angoscia per i luoghi dimenticati o distrutti come succedeva invece nelle storie di Tsai. Anzi, nelle riprese compaiono spesso intermezzi che non servono prettamente allo sviluppo della storia, ma volti solo a filmare luoghi noti e facilmente riconoscibili che, anche grazie all'uso di una luce calda e intensa, sembrano voler proporre agli spettatori delle cartoline della città.

Chen per la ripresa di questa sua personale lettera d'amore a Taipei, ha dichiarato di essersi ispirato ad alcuni film della new wave francese per questa sua opera prima, tra cui *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, Jean-Luc Godard, 1960) e *Cléo de 5 à 7* (*Cleo dalle 5 alle 7*, Agnes Varda, 1961). Dal primo ha tratto ispirazione per la rappresentazione di Susie; questa come il personaggio da Jean Seberg è indipendente, spensierata e piuttosto eccentrica. Dal secondo invece, ha tratto un'importante lezione sul ritmo, lento e regolare.

Secondo il critico Flannery Wilson, inoltre, *Yi ye Taipei* si pone anche come una dichiarazione nei confronti di *Ni naban jidian*. La storia d'amore che nasce tra Susie e Kai, nella sua interpretazione, è la versione positiva che sarebbe potuta succedere tra Xiao Kang e Shiang chyì. Mentre il fuorviante titolo, l'addio che il protagonista finirà per non dare alla sua città, si rivolge invece al tipo di città desolata e triste che veniva rappresentata nelle opere di Tsai (Wilson, 2011).

Il film è stato in larga parte finanziato dai soldi forniti dal governo taiwanese tramite il *Zhonghua minguo xingzhengyuan xinwenju* 中華民國行政院新聞局, l'ufficio informazioni governativo, e, dopo aver vinto il premio NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema) al festival di Berlino, il sindaco di Taipei, Hau Lung-bin, l'ha lodato come un ottimo prodotto per pubblicizzare la città insieme a un altro film uscito lo stesso anno, *Mengxia*

“From Monga to Au Revoir Taipei, the Taipei Film Commission has worked closely with film production teams during the filming process and turned the movies into successful campaign for the city. Our cooperation with film crews not only increases publicity and visibility of Taipei worldwide, but also made many movie scenes new destinations for visitors to the city.” (Taipei Times, 2010)

Mengxia, un altro film taiwanese che ha avuto la sua *premiere* al festival di Berlino, è stato anch'esso un grossissimo successo di botteghino del 2010.

La storia, ambientata durante la metà degli anni Ottanta nel più antico quartiere di Taipei, Wanhua (o, come viene chiamata dai residenti seconda la pronuncia locale Monga), ruota attorno a un gruppo di cinque liceali membri di una gang mafiosa locale.

Il film è stato girato *on location* nel vecchio distretto che, prima della vasta ristrutturazione e “ripulitura” degli anni Novanta, era noto per la sua violenza e per le sue case di piacere.

Seguendo le avventure dei cinque ragazzi, la telecamera si ritrova a riprendere: *Ximending* (la prima zona interamente pedonale costruita a Taipei. Era un'importante area commerciale e oggi è stato rinnovato come lo spazio giovanile per eccellenza con i suoi numerosissimi bar, multisale cinematografiche e discoteche), il tempio di *Longshan* (uno dei più vecchi templi in tutta Taiwan, dove è stata ambientata una scena di combattimento con più di cinquecento persone), il mercato notturno di *Huashi* (noto anche come *Snake alley*, una destinazione tipica per ogni turista della città dove si possono trovare negozietti ambulanti di ogni tipo, non solo di carattere alimentare; qui si trovava il centro del quartiere a luci rosse negli anni Ottanta) e la vecchia zona di *Bopiliao* (un'area risalente all'occupazione giapponese, dove tutt'ora si trovano case d'altri tempi poste sopra i negozi che danno sulla strada).

Il regista, Doze Niu, ha iniziato la sua carriera come attore ad appena nove anni sotto la direzione di Hou Hsiao-hsien per il film *Fenggui lai de ren*. Per la storia del suo secondo lungometraggio, *Mengxia* per l'appunto, si è ispirato a eventi autobiografici della sua gioventù. Il suo *status* di semi celebrità, non l'aveva aiutato a scuola, dove, anzi, veniva continuamente maltrattato dagli altri compagni. Ma, come per *Mosquito*, il protagonista della sua pellicola, la situazione cambiò radicalmente quando divenne amico del figlio di un capo clan del quartiere (臺灣電影網, online).

La prima metà del film copre la prima estate che *Mosquito* passa con i suoi nuovi amici con i quali forma una piccola gang; nella seconda parte, l'atmosfera si fa più cupa, i ragazzi si sono diplomati e devono cominciare a pensare al futuro, inoltre il loro quartiere è minacciato dall'arrivo di un clan dalla Cina continentale (il cui boss viene interpretato dal regista stesso). I colori saturi delle location delle scene iniziali, come la scuola, la casa di piacere dove i ragazzi passano molti dei loro pomeriggi e le strade assolate, vengono rimpiazzati da un gran numero di scene notturne che si svolgono nel tempio di *Longshan*, nei vicoli dove avvengono gli scontri fra bande e nel mercato notturno di *Huashi*. Il film, in ogni caso,

rievoca il vecchio distretto di *Wanhua* con una certa dose di nostalgia per un passato non troppo distante. Rappresenta, probabilmente, un tempo di innocenza, che si trova sulla soglia tra vecchio e nuovo. Non solo per quanto riguarda il tema dell'adolescenza che si inoltra nella vita adulta, ma anche per quanto riguarda la città, che finisce per aprirsi al mercato cinese continentale, lasciando anche che i nuovi gangster provenienti dall'altra parte del mare prendano potere sul quartiere.

Mengxia non è stato distribuito ufficialmente nella Cina continentale, ma è stato avidamente scaricato o comprato in copia pirata da un numero impressionante di utenti, tanto che il *China Daily* l'ha inserito nella lista dei cinque migliori film dell'anno (Zhou, 2010); inoltre, sul sito della CCTV.COM, nello stesso periodo, è stato inserito un articolo dal titolo "Chasing Monga in Taipei city" che descriveva come sono diventati oggi i luoghi in cui si svolge la pellicola (Lin, 2010).

Il turismo nel quartiere di *Wanhua* è stato aiutato moltissimo da questo genere di articoli, ma è aumentato a dismisura quando è stato aperto il set al pubblico: i fan della pellicola potevano visitare la casa del protagonista, una vecchia strada e la bottega del barbiere situati a *Bopiliao*. Quando sono stati smantellati un anno dopo, avevano ricevuto oltre 370 milioni di turisti, creando nella zona un business valso all'incirca 1,2 miliardi di dollari taiwanesi (Taipei Times, 2010).

Xingqitian Taipei mostra, invece, un aspetto completamente diverso della città. La prima caratteristica che lo colloca lontano dalla tipica commedia taiwanese è il fatto che è stato girato quasi interamente in tagalog. Racconta, infatti, la storia di due giovani arrivati dalle Filippine per lavorare in una fabbrica di biciclette. Dado e Manuel hanno un solo giorno di riposo, la domenica, e ne approfittano per andare in chiesa e rilassarsi nel quartiere dove si ritrovano tutti i loro connazionali emigrati per questioni di lavoro, prima di dover tornare nel loro dormitorio dove vige uno strettissimo coprifuoco. La loro giornata prende una piega inaspettata quando si imbattono in un divano rosso in pelle abbandonato per strada. Manuel vuole a tutti i costi portarlo sul tetto del loro dormitorio per poterci passare le serate bevendo birra e guardando le stelle, mentre Dado, per niente entusiasta, acconsente in maniera riluttante ad aiutarlo in questo compito che si rivelerà più complicato del previsto. Non potendosi permettere nessun altro tipo di trasporto, cominciano una faticosa attraversata della città a piedi trascinandosi dietro l'ingombrante sofà. Per mantenersi nella direzione giusta usano come punto di riferimento il Taipei 101, l'enorme grattacielo che sotto i loro occhi, mano a mano che si allontanano dal cuore della città, si fa via via sempre più piccolo.

Il regista, Ho Wi Ding, originario della Malesia e laureatosi alla New York University, è cittadino di Taipei da dieci anni. L'ispirazione per questa storia è duplice: la prima arriva da uno dei primi cortometraggi girati da Polanski, *Dwaj ludzie z szafą* (*Two men and a wardrobe* / Due uomini e un armadio, Roman Polanski, 1958), un film muto in bianco e nero dove due uomini emersi dal mare con un grosso armadio, si dirigono in città. Portando sempre sulle loro spalle il pesante mobile, fanno una serie di incontri poco piacevoli, fino a quando non ritornano sulla spiaggia da cui sono arrivati e si reimmergono nell'acqua. La seconda viene dall'esperienza personale del regista che a New York salvò un sofà dalla spazzatura. Dopo aver lasciato la sua famiglia a 18 anni, Ho è vissuto in giro per il mondo sentendosi sempre un *outsider*. La Taipei che presenta, infatti, è più rivelatrice, proprio perché usa il punto di vista di due stranieri. Il quartiere dove vivono gli immigrati delle Filippine e i sobborghi dove si trovano gli stabilimenti industriali con i loro dormitori difficilmente sono luoghi ideali per girare una commedia, che, tutto sommato, mantiene sempre un tono spensierato e leggero. *Xingqitian Taibei* cattura, dunque, una Taipei nascosta, mostrando come vedono la città i lavoratori emigrati dal Sud-est asiatico che, in realtà, possono viverla ed esplorarla un unico giorno alla settimana.

A Taiwan il film è stato accolto calorosamente sia dai locali sia dai numerosi espatriati, soprattutto a Taipei, dove due delle multisale che lo proiettavano hanno prolungato di due settimane la programmazione; *Xingqitian Taibei* in totale ha guadagnando più di un milione di dollari taiwanesi (Taiwan Today, 2010). Una vittoria già abbastanza significativa, se si tiene presente che la pellicola è parlata in una lingua sconosciuta alla maggioranza degli spettatori, è stata distribuita da una casa di produzione indipendente ed era stata marchiata dall'etichetta "nazionale" in un momento in cui il pubblico, diffidente dei suoi prodotti locali, preferiva sempre il marchio hollywoodiano.

L'ultimo film di cui vorrei parlare è il visionario *Xiaoshi da kan*, una creativa sinfonia per la città di Taipei, la cultura giovanile e i social media. La trama del secondo lungometraggio del regista Chen Hung-i è densa di dettagli, che saltano liberamente tra realtà, fantasia, memoria e spazio virtuale. I personaggi principali sono tre ragazzi, Cola, Money e Assassin, che, tramite un sito internet dal nome missing.com, cercano di aiutare Vicky, una conduttrice radiofonica, a rintracciare il suo fidanzato, Dog, scomparso misteriosamente la notte di capodanno dell'anno 1999. Il loro indizio principale è un vecchio floppy disk che nessuno dei loro moderni computer può leggere, e, al cui interno, dopo pazienti ricerche, scopriranno

altre rivelazioni che li condurranno in giro per una Taipei surreale e iper stilizzata, dando vita a una galassia di storie e personaggi collaterali.

Nel film sono inframmezzati parti di chat online, flashback in bianco e nero del passato di Assassin e fotografie scattate da Vicky, il cui insieme costituisce, come un puzzle, il significato degli avvenimenti. L'ossessione dei tre ragazzi per tutto ciò che scompare non riguarda solo gli esseri umani, ma anche le api (di cui viene detto che si sono estinte a causa delle interferenze delle radiazioni dei cellulari) e i palazzi e i quartieri della città che sono diventati irriconoscibili o non esistono più. Alcuni di questi sono luoghi che realmente sono stati demoliti, come la Tower Records di Ximending chiusa nel 2003, o l'area denominata *juancun*²¹ che, a partire dagli anni Novanta è stata lentamente demolita (Braester, 2007: 211), altri sono solo proiezioni di un precario mondo futuro che si spegnerà nei prossimi quattro anni stando alle previsioni di Einstein sulla morte delle api. La città entra prepotentemente nella trama del film, anche senza portarla avanti: alcune lunghissime inquadrature del traffico che scorre, ad esempio, sono riprese così come avvengono sotto gli occhi di Cola affacciato da un cavalcavia o di Money che sfreccia sul motorino. Questi personaggi enigmatici, i cui nomi chiaramente indicano i loro alias cibernetici, cercano di salvare tutto quello che potrebbe continuare a sparire tramite disegni e foto. Il loro costante uso di computer, cellulari, video giochi e ogni altro strumento elettronico che gli permette di compiere le più basilari azioni quotidiane, (incluso non solo dialogare ma anche preservare, cercare, passare il tempo e, come in una splendida scena dentro un tunnel dove l'unica luce è quella proveniente da due schermi di cellulare, anche illuminarsi), denota come questo gruppo di giovani sia maggiormente attaccato e a suo agio in un universo virtuale e invisibile. Ciò che li aspetta, invece, è un brusco risveglio in una realtà senza certezze, dove tutto sembra destinato a svanire. Alla fine, Vicky è la prima ad ammettere che per quanto gli apparecchi elettronici abbiano migliorato la vita dell'uomo, sono anche la causa della scomparsa di ciò di cui ora sono all'affannosa ricerca.

Il regista Chen Hung-i, noto per aver girato un numero impressionante di spot pubblicitari e video musicali per i più famosi gruppi pop taiwanesi, utilizza una vasta gamma di effetti stilistici in maniera che si può solo definire iperattiva. Questo suo secondo lungometraggio

²¹ *Juancun* è il nome di uno dei villaggi per i dipendenti militari costituitisi a Taipei tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Inizialmente erano stati pensati come case provvisorie, e solo con il tempo sono diventati insediamenti a lungo termine, portandosi dietro diversi problemi di urbanistica e di degradazione. All'inizio degli anni Novanta il governo ha messo in atto un aggressivo piano di demolizione di questo tipo di sobborghi tanto che nel 2006 degli originari 876 ne erano rimasti solo 170. Ang Lee, Doze Niu ed Edward Yang sono tutte personalità che hanno vissuto in questo genere di villaggi (Taiwan wenhua yanjiu wangzhan, 2007).

di sicuro risente di questa sua origine professionale, per quanto sensazionale visivamente, grazie anche all'utilizzo di diverse sequenze di animazione, e con una scelta musicale sempre molto appropriata che spazia dal pop taiwanese alla musica classica, la trama rimane in molti punti oscura. Il regista usa diversi punti di vista e numerose voci con cui raccontare questa storia, cambiando le carte in tavola in continuazione, come a formare un collage di opinioni piuttosto che concentrarsi su un'unica interpretazione. Per quanto il risultato sia ricco, grazie alle numerose impressioni che Chen offre sul tema della scomparsa, la miscela che ne risulta non è di facile comprensione. Il fatto che nei personaggi la lenta scomparsa della città non provochi nessun tipo di sentimento, a parte un certo senso di precarietà e incertezza, induce a pensare che il messaggio che il regista vuole trasmettere riguardi proprio questa mancanza di affetto. Gli oggetti diventano obsoleti nel giro di pochi anni, gli stili muoiono e vengono dimenticati, gli edifici demoliti; rimane solo il tempo per documentare quanto avviene sotto i nostri occhi.

Ripercorrendo il movimento del Nuovo cinema taiwanese in maniera cronologica, quello che appare più evidente è che ci si trovi di fronte a una sorta di archivio del processo di urbanizzazione dell'isola di Taiwan. I primi film, fino alla metà degli anni Ottanta, sono storie principalmente ambientate nelle zone rurali o che trattano del tema delle dicotomie tra villaggi agricoli e ambiente urbano, come le storie semi-autobiografiche di Hou Hsiao-hsien (*Fenggui lai de ren*, *Tong nian wan shi*, *Lian lian feng chen*). Questi sono film essenziali per comprendere l'attaccamento emotivo del regista e la sua insistenza nell'usare dei luoghi geografici specifici, in un contesto storico in cui definire l'identità nazionale era priorità assoluta. Criticando gli effetti negativi della vita urbana e glorificando le virtù di quella rurale, con i suoi primi film Hou offre una chiara spiegazione per il suo attaccamento emotivo a un mondo che sta andando scomparendo. Il sentimento di nostalgia che traspare da queste opere è un indizio importante per comprendere le critiche sempre più forti che svilupperà con le sue opere seguenti riguardo l'urbanizzazione.

È soprattutto dopo la pubblicazione del Manifesto del Nuovo Cinema taiwanese nel 1987 che la città moderna comincia a rimpiazzare i poetici scenari rurali. Quello che artisti come Hou Hsiao-hsien e Edward Yang cercavano era una totale libertà dal rigido sistema gestito dal governo e dai media per creare un cinema "alternativo" che potesse spingersi anche a criticare gli avvenimenti storici e il presente della nazione. Gli esempi che ne nasceranno sono *Niluohe nü'er* e *Beiqing chengshi* di Hou, *Kongbu fenzi* e *Yi Yi* di Yang e in seguito, *Qingshaonian Nezha*, *Aiqing wansui* e *Heliu* di Tsai Ming-liang.

Le opere di Tsai in particolare si possono leggere come una trilogia sulla condizione postmoderna della città di Taipei. Come descritto da Gina Marchetti, Tsai descrive una metropoli dove la modernità in ogni sua forma sembra cadere a pezzi distruggendo ogni sogno di progresso e prosperità economica (Marchetti, 2005: 115).

È, dunque, possibile vedere come il cinema taiwanese segue da vicino il progresso di urbanizzazione, che è anche la principale fonte del sentimento di tristezza e nostalgia che pervade le sue opere. Il risultato che ne consegue è che i personaggi si sentono alienati da uno spazio che non ha più una sua identità ben precisa ma fluttua tra tradizioni cinesi, credenze taiwanesi, consumismo americano e cultura popolare giapponese: così ad esempio la protagonista di *Niluo nü'er* lavora in un ristorante di una famosa catena di fast food proveniente dagli Stati Uniti e legge manga giapponesi, i ragazzi di *Gulingjie shaonian sharen shijian* vanno pazzi per Elvis Presley e Xiao Kang in *Ni nabian jidian* non può vendere il suo orologio perché dopo un lutto porterebbe male.

Nella società postmoderna creata dalle pellicole di questi tre autori, i valori tradizionali della famiglia vanno lentamente scomparendo: se già con Edward Yang lo spettatore si accorge che i drammi familiari stanno lasciando il posto a una sempre più devastante incomunicabilità, il culmine di questa trasformazione è sicuramente la scena di incesto che avviene ne *Heliu* di Tsai. Gli abitanti di Taipei si rinchiudono nei loro piccoli spazi chiusi, dove si crogiolano nella loro claustrofobia. Dopo *Kongbu fenzi*, che aveva disegnato la mappa della città come un insieme di appartamenti-scatole, Tsai sembra ripartire da questa stessa immagine quando narra le gesta del suo eroe Xiao Kang, tanto è vero che dopo la metà degli anni Ottanta quello che il Nuovo cinema porta ripetutamente sullo schermo con ogni tipo di variante è sempre la solitudine dell'individuo. I personaggi sembrano sempre più vagare come fantasmi in giro per la città senza uno scopo ben preciso, aggirandosi in quelli che Marc Augè definisce come *non luoghi*: gli hotel, le sale gioco, gli enormi centri commerciali; tutti territori di transizione che non hanno abbastanza peso specifico per essere considerati dei veri e propri luoghi (Augè, 1996). A questo punto, lo spazio, che era una caratteristica essenziale del Nuovo cinema e che se ne serviva per definire la propria identità e quella dell'isola, si trova a essere contestato dal processo di urbanizzazione.

Dopo un periodo in cui il cinema ruotava intorno alla coscienza storica locale, la seconda fase del Nuovo Cinema si immerge nelle sofferenze psicologiche dell'alienazione urbana: la macchina da presa, dalla contemplazione dell'identità taiwanese, si sposta a osservare gli effetti della vita urbana moderna su di essa. Come rileva Jameson riguardo ai film di Yang,

l'urbanizzazione dei film, in ogni caso, non può essere legata al presupposto che Taipei debba essere considerata una città moderna e in stile occidentale: è proprio il conflitto in atto tra identità locale e cultura globale a far riflettere i registi.

In definitiva, l'obiettivo principale del Nuovo cinema era proprio quello di risvegliare gli spettatori dalla loro apatia; Taipei, infatti, veniva presentata attraverso un immaginario deprimente, dove si aggirano personaggi che non riescono più a relazionarsi direttamente tra di loro con rapporti intimi ma solo attraverso altri strumenti come computer e telefoni. Le opere di questo periodo si possono, dunque, usare come una sorta di indagine critica riguardo ai valori umani che sono andati perduti sotto l'egemonia della cultura urbana.

Quello che la tesi voleva porre in rilievo con l'ultimo capitolo, riguarda, invece, i cambiamenti in atto oggi nel cinema urbano di Taipei. A partire dall'ultimo decennio, si sono registrati numerosi successi di botteghino che trasmettono un sentimento di compiacimento della situazione presente. La capitale taiwanese, con film come *Mengxia*, *Di 36 ge gushi*, *Tingshuo* e *Yi ye Taibei* non è più dipinta con tinte fosche e cupe, anzi, l'obiettivo principale, oltre a quello di riuscire a riportare in sala un pubblico sfiduciato verso le produzioni nazionali, sembra più quello di celebrare la città, abbracciando la storia e le contraddizioni che incarna. Si è andata creando sempre più una forte glorificazione della metropoli grazie a sceneggiature brillanti e ai giovani attori che le interpretano, mostrando una Taipei da cartolina che sembra quasi uno spot turistico, e che, infatti, esibisce in maniera ostentata, riprese del punto di riferimento che la identifica: il Taipei 101.

Bibliografia

Testi in lingue occidentali

- Abbas, Ackbar, 2010 “Affective spaces in Hong Kong/Chinese Cinema” in Yomi Braester e James Tweedie (a cura di) *Cinema at the city's edge*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Altman, Rick, 2004 *Silent film sound*, New York, Columbia University Press.
- Anderson, John, 2005 *Edward Yang*, Champaign, University of Illinois Press.
- Anderson, Joseph and Richie, Donald, 1959 *The Japanese film: art and industry*, Princeton, Princeton University Press.
- Augè, Marc, 1996 *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera.
- Barthes, Roland, 1989 *The rustle of language*, Berkley, University of California Press.
- Berry, Chris and Lu, Feiyi, 2005 *Island on the edge: Taiwan New cinema and after*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Berry, Michael, 2005 *Speaking in images*, New York, Columbia University Press.

- Bordwell, David 2000 *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*, Cambridge, Harvard University Press.
- Braester, Yomi 2007 “The impossible task of Taipei films” in Davis, Darrell Williams and Chen, Ru-Shou Robert (a cura di), 2007 *Cinema Taiwan. Politics, popularity and state of the art*, New York, Routledge
- Braester, Yomi, 2010 *Painting the city red. Chinese cinema and the Urban Contract*, Durham, Duke University Press.
- Burdeau, Emmanuel 1999 “Rencontre avec Hou Hsiao-hsien” in Jean-Michel Frodon e Oliver Assayas *Hou Hsiao-Hsien*, Parigi, Edition Cahiers du Cinéma.
- Ceresa, Marco, 2009 “Sincronicità, lo spettro e la ragazza con la valigia: “Che ora è laggiù?” di Tsai Ming Liang in Bisutti Francesca, Borin Fabrizio, *Solo i giovani hanno di questi momenti. Racconti di cinema*, Venezia, Cafoscarina.
- Chiesi, Roberto (a cura di), 2002 *Hou Hsiao-hsien. Cinema delle memorie nel corpo del tempo*, Genova, Le Mani.
- Davis, Darrell Williams and Chen, Ru-Shou Robert (a cura di), 2007 *Cinema Taiwan. Politics, popularity and state of the art*, New York, Routledge.
- Dell’ambrogio, Michele 2002 “Goodbye South, goodbye” in Ceretto, Luisa, Morini, Andrea e Zappoli, Giancarlo (a cura di) *Il dolore del tempo. Il cinema di Hou Hsiao-hsien*, Torino, Lindau.
- Emiliani, Simone 2002 “La figlia del Nilo” in Ceretto, Luisa, Morini, Andrea e Zappoli, Giancarlo (a cura di) *Il dolore del tempo. Il cinema di Hou Hsiao-hsien*, Torino, Lindau.
- Hjort, Mette and Petrie, Duncan, 2007 *The cinema of small nations*, Edinburgo, Edinburgh University Press.

- Hong, Guo-juin, 2011 *Taiwan cinema: a contested nation on screen*, New York, Palgrave Macmillan.
- Huang, Congzhou, 1988 “Cinema e società” in Marco Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Venezia, Marsilio.
- Jameson, Frederic, 1992 *The geopolitical aesthetic*, Bloomington, University of Indiana Press.
- Jameson, Frederic, 1996 “Remapping Taipei” in Nick Brown, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (a cura di) *New chinese cinema*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Koolhaas, Rem 2011 *Junkspace*, Parigi, Payot & Rivages.
- Lu, Tonglin, 2011 “Taiwan New Cinema and Its Legacy” in Song Hwee Lim and Julian Ward *The chinese cinema book*, New York, Palgrave Macmillan.
- Marchetti, Gina 2005 “On Tsai Ming-liang The river” in Berry, Chris and Lu, Feiyi, 2005 *Island on the edge: Taiwan New cinema and after*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Martin, Fran 2003 *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Martin, Fran, 2008 “Vive L'Amour: Eloquent Emptiness” in Chris Berry *Chinese Film in focus II*, London, British Film Institute.
- Mennel, Barbara, 2008 *Cities and cinema*, London, Routledge.
- Müller, Marco (a cura di), 1988 *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Venezia, Marsilio.

- Neri, Corrado 2004 *Tsai Ming-liang*, Venezia, Cafoscarina.
- Neri, Corrado 2006 “Il maestro e il discepolo. François Truffaut nel cinema di Tsai Ming-liang” in Maurizio Scarpari e Tiziana Lippiello (a cura di) *Caro Maestro...scritti in onore di Lionello Lancillotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina.
- Neri, Corrado 2009 *Ages inquiets. La représentation de la jeunesse dans le cinéma de Chine, Hong Kong, Taiwan*, Lyon, Tigre de Papier.
- Rehm, Jean-Pierre, Joyard, Olivier et Rivière, Danièle, 2000 *Tsai Ming-liang*, Paris, DisVoir.
- Sabbatini, Mario e Santangelo, Paolo 2005 *Storia della Cina*, Roma, Laterza.
- Tweedie, James, 2007 “Morning in the new metropolis: Taipei and the globalization of the city film” in Darrel William Davis and Ru-shou Robert Chen *Cinema Taiwan. Politics, popularity and state of the arts*, New York, Routledge.
- Udden, James, 2009 *No man's an island: the cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Udden, James 2011 “On the Shoulders of Giants: Tsai Ming-liang, Jia Zhangke, Fruit Chan and the Struggles of Second Generation Auteurism” in Song Hwee Lim and Julian Ward *The chinese cinema book*, New York, Palgrave Macmillan.
- Wachman, Alan, 1999 “Competing Identities in Taiwan.” in Rubinstein Murray (a cura di), *The Other Taiwan: 1945 to the Present*, New York, M.E. Sharpe.
- Wu, Meiling, 2005 “Postsadness Taiwan New Cinema: Eat Drink, Everyman, Everywoman” in Sheldon Lu and Yueh-Yu Yeh (a cura di), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

- Yeh, Yueh-yu 2005 “Politics and Poetics of Hou Hsian-hsien's Films” in Sheldon Lu and Yueh-Yu Yeh (a cura di), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Yeh, Yueh-yu and Davis, Darrell, 2005 *Taiwan film directors: A treasure island*, New York, Columbia University Press.
- Yip, June, 2004 *Envisioning Taiwan: fiction, cinema and the nation in the cultural imaginary*, Durham, Duke University Press.
- Zhang, Yingjin, 2004 *Chinese national cinema*, London, Routledge.
- Zhang, Yingjin (a cura di), 2012 *A companion to chinese cinema*, Hoboken, Wiley-Blackwell.
- Zhang, Yingjin, and Xiao, Zhiwei, 1998 *Encyclopedia of chinese film*, Abingdon, Taylor & Francis.

Testi in lingua cinese

- Chiao Hsiung-ping 焦雄屏, 1994 *Guji de Taibeiren: aiqing wansui: taibei de dushi beige* 孤寂的台北人：《愛情萬歲》：台北的都市悲歌 (Solitari abitanti di Taipei: viva l'amore: la triste melodia della città di Taipei), Taipei, Crown Publishing Company.
- He Yingjie 何英傑, 2007 *Dianying sumiao* 電影素描 (Appunti sul cinema), Taipei, Xiuwei Zixunkeji chubanshe.

- Huang Ren 黃仁 e Wang Wei 王唯, 2004 *Taiwan dianying bainian shihua* 台灣電影百年史話 (Cent'anni di storia del cinema di Taiwan), Taipei, Chinese Film Critics Society.
- Lin Xiaoqian 林孝謙, 2011 “Haijiao qihao zhihou 2010 nian taiwan dianying wenhua guanचा” 海角七号之后 2010 年台湾电影文化观察 (Dopo Cape n.7 uno sguardo al cinema taiwanese del 2010) in Cheng Qingsong 程青松 *Qingnian dianying shouce* 青年电影手册, Pechino, New Star Press.
- Sun Weichuan 孙慰川, 2008 *Dangdai Taiwan dianying (1947-2007)* 当代台湾电影 (1949-2007) (il cinema taiwanese contemporaneo dal 1947 al 2007), Pechino, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe.
- Tsai Ming-liang 蔡明亮 1995 *Qingshaonian Nezha* 青少年哪吒 (I ribelli del dio Neon) Taipei, Yuanliu chubanshe.
- Ye Longyan 叶龙彦, 1998 *Ri zhi shiqi: Taiwan dianying shi* 日治时期:台湾电影史 (Storia del cinema taiwanese sotto il dominio giapponese), Taipei, Yushanshe chubanshe.

Articoli

- Ciment, Michel et Niogret, Hubert 2001 novembre “Un travail à la loupe”, *Positif* n.489
- Chen, Leo Chanjen, 2001 settembre “The Frustrated architect: the cinema of Edward Yang”, *New Left Review* n.11.

- Chen, Leo Chanjen, 2006 maggio "Cinema, Dream, Existence: The Films of *Hou Hsiao-hsien*." *New Left Review* n.39
- Chow, Rey, 1993 "A souvenir of love" *Modern Chinese Literature* 7:2
- Kraicer, Shelly and Roosen-Runge, Lisa, 1998 ottobre "Edward Yang: a Taiwanese independent filmmaker in conversation", *CineAction* n.47.
- Egger, Michel, 1998 dicembre "Rencontre avec Hou Hsiao-hsien", *Positif* n.334
- Masson, Alain and Ciment, Michel 1996 maggio "Good Men, Good Women. An interview", *Positif* n.423
- Niogret, Hubert, 1988 luglio-agosto "IX Festival des 3 continents de Nantes", *Positif* n.329-330
- Reynaud, Bérénice, 1995 dicembre "Poussières dans le vent", *Cahiers du cinéma*, supplemento n.497
- Rosenbaum, Jonathan, 2001 "Alone in a Crowd (on Yi Yi)", *Chicago Reader*, 2 marzo

Documenti e materiali tratti dalla rete

- "Asia Pacific Arts" *Worldly Desires: an interview with Arvin Chen* in "UCLA Asia Institute" 30 marzo 2007
<http://www.asiaarts.ucla.edu/070713/article.asp?parentid=66657> 11-05-2012
- Bordeleau, Erik *On the uses and misuses of cinema* in *Senses of cinema* 13 marzo 2011
<http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/on-the-uses-and-misuses-of-cinema/> 25-05-2012

- De Villiers, Nicholas *Leaving the cinema: metacinematic cruising in Tsai Ming-liang's Goodbye, Dragon Inn* in "Jump Cut" <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/DragonInn/index.html> 09-05-2012
- Grönlund, Bo Rem *Koolhaas' Generic City and a modernist dilemma of 'urbanisation' vs. 'urbanity' in avantgarde architecture* in "Urban Winds" <http://homepage.mac.com/bogronlund/get2net/Koolhaas.html> 10-05-2012
- Hughes, Darren *Tsai Ming-liang* in "Senses of cinema" 22 maggio 2003 <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/tsai/> 01-04-2012
- Hsu Tien-ying *'Pinoy Sunday' captures essence of hidden Taipei* in "Taiwan Today" 6 aprile 2010 <http://taiwantoday.tw/ct.asp?xItem=105883&ctNode=413> 11-05-2012
- Hu, Brian *Goodbye City, Goodbye Cinema: Nostalgia in Tsai Ming-liang's The Skywalk is Gone* in "Senses of cinema" 2 dicembre 2003 http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/skywalk_is_gone/ 06-05-2012
- "Internet Movie Database" <http://www.imdb.com/> 27-03-2012
- Lee, Vincent *Watermelon eating contest! Tsai Ming-liang's latest is wayward, indeed* in "The Village Voice" 13 febbraio 2007 <http://www.villagevoice.com/2007-02-13/film/watermelon-eating-contest/> 08-05-2012
- Lim, Dennis *Tsai Ming-liang Opens the Floodgates* in "The village voice" 26 giugno 2001 <http://www.villagevoice.com/2001-06-26/film/tsai-ming-liang-opens-the-floodgates/1/> 02-05-2012
- Lin Yi *Chasing the trace Monga in Taipei city* in "CCTV" 8 febbraio 2010 <http://english.cctv.com/20100208/101078.shtml> 03-03-2012
- Mo Yan-chih *'Monga' movie set to be dismantled after one-year stint* in "Taipei Times" 5 dicembre 2010

<http://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2010/12/05/2003490166> 03-03-2012

- Nanouk, Leopold *Confined Space – Interview with Tsai Ming-Liang* in “Senses of cinema” 21 maggio 2002 http://sensesofcinema.com/2002/20/tsai_interview/ 04-05-2012
- Osterweil, Ara *Remapping Hou Hsiao-hsien* in “The Brooklyn Rail” maggio 2008 <http://brooklynrail.org/2008/05/film/remapping-hou-hsiao-hsien> 12-04-2012
- Rosenbaum, Jonathan *City without tears* in “Jonathan Rosenbaum” 14 aprile 2000 <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6407> 04-05-2012
- Sødtholt, Dag *The Complexity of Minimalism: Hou Hsiao-hsien’s Three Times* in “Senses of cinema” 2006 http://web.archive.org/web/20060709205605/http://www.sensesofcinema.com/content/s/06/39/three_times.html 14-04-2012
- “Taipei Times” ‘*Au Revoir, Taipei*’ wins Best Asian Film in Berlin in “Tipei Times” 22 febbraio 2010 <http://www.taipeitimes.com/News/front/archives/2010/02/22/2003466328> 11-05-2012
- “Taiwan dianying wang” 臺灣電影網 <http://www.taiwancinema.com/CH> 05-03-2012
- “Taiwan wenhua yanjiu wangzhan” 台灣文化研究網站 http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/TaiwanLit/_Site.html 02-05-2012
- Warner, Charles *Smoke gets in your eyes: Hou Hsiao-hsien optics of ephemerality* in “Senses of cinema” 2006 http://web.archive.org/web/20060709214509/http://www.sensesofcinema.com/content/s/06/39/hou_optics_ephemerality.html#b31 12-04-2012

- Wilson, Flannery *Filming Disappearance or Renewal? The Ever-Changing Representations of Taipei in Contemporary Taiwanese Cinema* in “Senses of cinema” 23 giugno 2011 <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/filming-disappearance-or-renewal-the-ever-changing-representations-of-taipei-in-contemporary-taiwanese-cinema/> 10-05-2012
- Yu Sen-lun *Hou switches beat* in “Taipei Times” 20 maggio 2001 <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2001/05/20/0000086544/2> 08-05-2012
- Zhou Raymond *Movies for keeps* in “China Daily” 28 dicembre 2010 http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2010-12/28/content_11762716.htm 12-05-2012

Termini cinesi:

- Bensheng ren 本省人
- Benzi 辯士
- Bopiliao 剝皮寮
- Central Motion Picture Corporation 中央電影公司
- Dihua jie 迪化街
- Huaxijie yeshi 華西街夜市
- Jiankang xieshi 健康寫實
- Juancun 眷村
- Kejiayu 客家語
- Kuomingtang 國民黨
- Longshan si 龍山寺
- Mengxia 艋舺
- Taiyu 台語
- Tamsui 淡水
- Waisheng ren 外省人

- Wanhua qu 萬華區
- Wuxia pian 武俠片
- Xiangtu 鄉土
- Ximending 西門町
- Xiyangjing 西洋鏡
- Xinyi 信義
- Zhonghua minguo xingzhengyuan xinwenju 中華民國行政院新聞局

Filmografia

2046	Wong Kar-wai 王家卫	2004
24 chengji 二十四城记	<i>24 city / Storia della città 24</i> Jia Zhangke 贾樟柯	2008
À bout de soufflé	<i>Fino all'ultimo respiro</i> Jean-Luc Godard	1960
Aguirre, der Zorn Gottes	<i>Aguirre furore di Dio</i> Werner Herzog	1972
Aiqing wansui 爱情万岁	<i>Vive l'amour</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	1994
Amarcord	Federico Fellini	1973
Barry Lyndon	Stanley Kubrick	1975
Beiqing chengshi 悲情城市	<i>A city of sadness / Città dolente</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝贤	1989
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt	<i>Berlin: symphony of a metropolis / Berlino: sinfonia di una metropoli</i> Walter Ruttmann	1927
Blue velvet	<i>Velluto blu</i> David Lynch	1986
Bujian 不見	<i>The missing / Non vedere</i> Lee Kang-sheng 李康生	2003
Busan 不散	<i>Goodbye, Dragon Inn / Non andare</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	2003
Cléo de 5 à 7	<i>Cleo from 5 to 7 / Cleo dalle 5 alle 7</i> Agnès Varda	1962
Da hongdenglong gaogao gua 大红灯笼高高挂	Appendete in alto le grandi lanterne rosse / Lanterne rosse Zhang Yimou 张艺谋	1991
Da zui xia 大醉俠	<i>Come drink with me / Il cavaliere ebbro</i> King Hu 胡金銓	1965
Di 36 ge gushi 第 36 個故事	<i>Taipei exchanges / Le 36 storie</i> Hsiao Ya-chuan 萧雅全	2010

Dong 洞	<i>The hole – Il buco</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	1998
Dongdong de jiaqi 冬冬的假期	<i>A summer at grampa's / Le vacanze di Dongdong</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	1984
Duli shidai 獨立時代	<i>A confucian confusion / Età dell'indipendenza</i> Edward Yang 楊德昌	1994
Duosang 多桑	<i>A borrowed life / Padre</i> Wu nien-jen 吳念真	1994
Dwaj ludzie z szafa	<i>Two men and a wardrobe / Due uomini e un armadio</i> Roman Polanski	1958
Edipo re	Pier Paolo Pasolini	1967
Erzi de wan'ou 兒子的大玩偶	<i>The sandwich man / Un grosso pupazzo per suo figlio</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, Wan Ren 萬仁 e Zheng Zhuangxiang 曾壯祥	1983
Fa yeung nin wa 花樣年華	<i>Lo splendore degli anni / In the mood for love</i> Wong Kar-wai 王家衛	2000
Fenggui lai de ren 風櫃來的人	<i>Boys from Fengkuei / Quelli di Fengkuei</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	1983
Guanying de gushi 光陰的故事	<i>In our time / Storie del tempo che passa</i> Tao Decheng 陶德辰, Edward Yang 楊德昌, Ke Yizheng 柯一正 e Zhang Yi 張毅	1982
Gulinjie shaonian sharen shijian 牯嶺街少年殺人事件	<i>A brighter summer day / Il caso della giovane uccisa in via Guling</i> Edward Yang 楊德昌	1991
HHH: portrait de Hou Hsiao Hsien	<i>HHH: portrait of Hou Hsiao hsien / HHH: ritratto di Hou Hsiao Hsien</i> Olivier Assayas	1997
Haijiao qi hao 海角七号	<i>Cape No.7 / Baia numero 7</i> Wei Te-sheng 魏德聖	2008
Haitian de yi tian 海灘的一天	<i>That day, on the beach / Quel giorno sulla spiaggia</i> Edward Yang 楊德昌	1983
Hao nan, hao nu 好男好女	<i>Good men, good women / Buoni uomini, buone donne</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	1995
Hei yanquan 黑眼圈	<i>I don't want to sleep alone / occhi neri</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	2006

Helio 河流	<i>The river / Il fiume</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	1997
Henu 蚵女	<i>Oyster Girl / La ragazza delle ostriche</i> Li Jia 李嘉 e Li Xing 李行	1964
Kohi Jikou 咖啡時光	<i>Caffè Lumiere / Il tempo del caffè</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	2003
Kongbu fenzi 恐怖分子	<i>The terrorizers / I terroristi</i> Edward Yang 楊德昌	1986
Ladri di biciclette	Vittorio De Sica	1948
Les quatre-cents coups	<i>I quattrocento colpi</i> François Truffaut	1959
Lian lian feng chen 戀戀風塵	<i>Dust in the wind / Attacamento alla confusion del mondo</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	1987
Long men ke zhan 龍門客棧	<i>Dragon Gate Inn / La locanda della porta del drago</i> Hu Jinquan 胡金銓	1967
Majiang 麻將	<i>Mahjong</i> Edward Yang 楊德昌	1996
Manhattan	<i>Woody Allen</i>	1979
Mengxia 艋舺	<i>Monga</i> Doze Niu 鈕承澤	2010
Nanguo zaijian, nanguo 南國再見，南國	<i>Goodbye South, goodbye / Addio Sud, addio</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	1996
Niluohe nü'er 尼羅河女兒	<i>Daughter of the Nile / Figlia del Nilo</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	1987
Ni nabian jidian 你那邊幾點	<i>Che ora è laggiù?</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	2004
Qianxi Manbo 千禧曼波	<i>Millenium mambo</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝賢	2001
Qingmei zhuma 青梅竹馬	<i>Taipei story / Pruno verde e cavalluccio di bamboo</i> Edward Yang 楊德昌	1985
Qingshaonian de Nezha 青少年哪吒	<i>Rebels of the neon god / Il giovane Nezha</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮,	1992
Rebel without a cause	<i>Gioventù bruciata</i> Nicholas Ray	1955

Se, jie 色, 戒	Lussuria e cautela / <i>Lussuria – seduzione e tradimento</i> Lee Ang 李安	2007
Shi mian mai fu 十面埋伏	Agguato da dieci lati / <i>La foresta dei pugnali volanti</i> Zhang Yimou 张艺谋	2004
Taipei xingqitian 台北星期天	<i>Pinoy Sunday / domenica a Taipei</i> <i>Wi Ding Ho</i> 何蔚庭	2009
The brown bunny	Vincent Gallo	2004
Tianbian yi duo yun 天边一朵云	Nuovole a margine del cielo / <i>Il gusto dell'anguria</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	2005
Tianqiao bu jian le 天橋不見了	<i>The skywalk is gone / Il cavalcavia è scomparso</i> Tsai Ming-liang 蔡明亮	2003
Tingshuo 聽說	<i>Hear me / Ascoltare</i> Cheng Fen-fen 郑芬芬	2009
Tōkyō Monogatari	<i>Tokyo story / Viaggio a Tokyo</i> Yasujiro Ozu	1953
Tongnian wanshi 童年往事	<i>A time to live, a time to die / Gli eventi dell'infanzia</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝贤	1985
Wohu canlong 臥虎藏龍	La tigre acquattata, il drago nascosto / <i>La tigre e il dragone</i> Lee Ang 李安	2000
Xiaohai 小孩	<i>Boys / Ragazzi</i> Tsai Ming-liang	1989
Xiaoshi da kan 消失打看	<i>Honey Pupu / Scomparsi punto com</i> Chen Hung-I 陈宏一	2011
Xiyan 喜宴	<i>Il banchetto di nozze</i> Li Ang 李安	1992
Yangya renjia 養鴨人家	<i>Beautiful Duckling / Gli allevatori di anatre</i> <i>Li Xing</i> 李行	1965
Yanzhi kou 胭脂扣	<i>Rouge / Rossetto</i> Stanley Kwan 關錦鵬	1987
Yi ye Taipei 一頁台北	<i>Au revoir Taipei / Una pagina di Taipei</i> Arvin Chen 陳駿霖	2010
Yi yi 一一	<i>Individualmente / Yi yi: e uno...e due...</i> Edward Yang 楊德昌	2000
Zuihao de shiguang 最好的時光	<i>Three times / Tempi migliori</i> Hou Hsiao-hsien 侯孝贤	2005

Ringraziamenti

Desidero prima di tutto ringraziare la mia relatrice, senza la quale non avrei mai amato così tanto il cinema cinese e quello taiwanese.

Grazie ai miei genitori, per avermi incoraggiato, minacciato e finanziato durante tutto il lungo percorso, senza mai permettere che mi perdessi. Grazie a Valentina per ricordarmi costantemente che bisognerebbe fare ciò che più ci piace. Grazie a Cindy e Zac per avermi aiutato con il cinese. Grazie a Federico che da quando non abita più a Bologna mi tiene sempre aggiornata sulla situazione metereologica a Bolzano. Grazie a Federica e Ludovica, che sono due amiche così preziose. Grazie a Nadia, Caterina e Dunja per avermi fatto sentire a casa a Venezia. Grazie a Wayne, Marina, Ziggy, Hyemi e Vinda per le avventure trascorse con loro a Taipei. Grazie a Phil che mi ha fatto da guida a Hong Kong. Grazie a Silvia che riesce sempre a farmi tornare di buon umore anche a distanza. Grazie a Lili che non si è mai lamentata di avermi come compagna di stanza nel nostro cubicolo nanchinese e che è riuscita a sostenere i miei numerosi momenti di irrequietezza. Grazie a Laura, Lani e Katrina per le partite di ping pong, per avermi fatto conoscere le delizie della cucina coreana e per aver fatto scorrere il tempo a Nanchino più velocemente. Grazie a Nissan per avermi preparato il caffè turco. Grazie a Giorgia che mi permette di esprimere tutta la mia eccentricità. Grazie a Chiara che prima di essere stata inghiottita da Shanghai mi ha lasciato la sua tesi alla quale ho fatto più volte ricorso per chiarire i miei dubbi. E più di ogni cosa grazie a Sofia che mi ha sopportato nei momenti peggiori e con la quale ho condiviso quelli migliori.