

## **Il mio corpo che cambia.**

### **Tra costruzione e smantellamento, lo spazio suburbano come paesaggio fisico, sociale e psicologico della Cina nel cinema di Jia ZhangKe**

Samuel Antichi

**My body is changing. Between construction and destruction, the urban space as physical, social and psychological Chinese landscape in Jia ZhangKe's cinema.** *It is certainly true that cinema has always dialogued with architectural urban space, highlighting, depicting and investigating the multiple landscape transformations. In order to explore how cinema reflects upon marginalization process provoked by the organization of urban space, in the present essay I will take into account Jia ZhangKe's cinema, which explores and traverses China's post-socialist alterations, as well as personal, collective, private and public mutations. Revealing the several layers, voices and levels concerning Chinese history the films discussed shed a light on the urban transformation in a global landscape. The World (2004), Still Life (2006), 24 City (2008) and I Wish I Knew (2010) reflect upon marginalization, deterritorialization and alienation process caused by the production of urban space through a superimposition of imaginaries which trace Chinese history and cultural evolution.*

**Keywords:** Jia Zhangke, cinema, China, urbanization, metropolis, landscape, ruin, alienation.

#### *Introduzione*

Negli ultimi anni all'interno del terreno di ricerca dei film studies si è ulteriormente concentrata l'attenzione sulla rappresentazione cinematografica dello spazio urbano dal momento che questo assume un ruolo determinante nella lettura del processo di globalizzazione. Al fine di comprendere e rivelare nuove prospettive sul cinema dell'Estremo Oriente alcuni studiosi hanno focalizzato l'attenzione su come lo spazio, non esclusivamente prodotto dell'azione umana ma soggetto, diventando il motore principale della narrazione riveli l'emergere di profonde contraddizioni come la persistente dialettica tra nazionale e transnazionale (Lu, Mi 2009; Hong 2012; Chee, Lim 2015; Wang 2018).

Lo spazio nel cinema cinese specialmente, (ri)producendo e (ri)immaginando la dimensione materiale e fisica a cui fa riferimento, diviene spesso sinonimo di spazio urbano, a seguito del rapido processo di urbanizzazione a cui il paese è andato incontro nella seconda metà del XX sec. e in maniera esponenziale nella prima parte del XXI sec. Prima della politica della "riforma e apertura" (*gaige kaifang*) promossa nel 1978 da Deng Xiaoping la Cina era rimasta un paese isolato con un'economia socialista. All'inizio degli anni Ottanta dopo aver osservato la prosperità economica portata dal sistema

capitalistico Occidentale, il Governo regolò le attività economiche al sistema del mercato. Vennero in questo modo designate zone economiche speciali (SEZs), aree dotate di politiche speciali e misure flessibili per la gestione del sistema economico. Il successo delle SEZs spinse il governo ad aprire a capitali stranieri, realizzando prodotti designati principalmente per l'esportazione in mercati esteri (Nie 2009). Come sottolinea Liu Kang

Globalization is not simply a new international or global conceptual framework by which China's changes can be understood. Rather, it is both a historical condition in which China's *gaige kaifang* [reforms and openness] has unfolded and a set of values or ideologies by which China and the rest of the globe are judged (Kang 2004, p. 2).

Il processo irrefrenabile di urbanizzazione, globalizzazione e mercatizzazione ha conseguito una radicale modifica del cityscape contemporaneo, dal momento che l'architettura tradizionale che andava a costituire parte del patrimonio culturale ha lasciato posto alla costruzione di grattacieli e grandi infrastrutture. Il profondo cambiamento della geografia della città ha portato inoltre ad una riformulazione delle relazioni umane così come a dei radicali cambiamenti nella vita quotidiana della popolazione cinese. Secondo quanto affermato da Henri Lefebvre l'urbanizzazione è da considerarsi come un processo sociale fondato nello spazio. Lo spazio urbano stesso diventa oggetto di consumo, costruzione di valore economico

La produzione di spazio, nella teoria come nella realtà, ha fatto la sua irruzione insieme all'esplosione della forma storica della città, alla generale urbanizzazione della società, ai problemi legati all'organizzazione spaziale, e così via. Dall'analisi degli attuali modi di produzione emerge come dalla produzione di cose nello spazio si sia passati alla produzione dello spazio stesso (Lefebvre 1974, p. 43).

Gli effetti delle riforme economiche che hanno avuto una profonda ricaduta sulla costruzione e pianificazione del tessuto urbano diventano terreno d'indagine per il cinema (Zhang 2007, p. 3). A differenza della quinta generazione di cineasti che, attraverso grandi narrazioni epiche cercava di rispecchiare una dimensione metaforica al fine di attuare un processo di revisione storica nei confronti del passato, dei riti e delle tradizioni del mondo

rurale, i registi appartenenti alla sesta generazione si concentrano sulle contraddizioni della società contemporanea della Cina post-socialista gettando luce su realtà e sui soggetti ai margini come artisti, immigrati, prostitute, gay, lesbiche e la loro non convenzionale e non rappresentata quotidianità. La prosperità economica, la liberalizzazione e il “nuovo corso” della politica cinese promossa da Deng Xiaoping da una parte e la censura, i fatti di piazza Tienanmen del 1989, la marginalizzazione dell’individuo dall’altra, mostrano le contraddizioni di una transizione socio economica che viene vissuta con ansia e incertezza. Il cinema dei registi della sesta generazione mostra le ferite fisiche e psicologiche di questo periodo sottolineando il crescente individualismo nella società, l’emarginazione giovanile, l’alienazione sociale, la mancanza di una sfera familiare, una progressiva perdita d’identità e uno sradicamento delle proprie origini (Dalla Gassa, Tomasi 2010). Come afferma Jia ZhangKe

La primissima differenza è che i registi della quinta generazione come Zhang Yimou e Chen Kaige appartengono sostanzialmente al periodo della rivoluzione culturale, mentre noi della sesta generazione apparteniamo al periodo della riforma e dell’apertura. Quindi c’è una differenza storico-politica. I registi della quinta generazione rappresentavano la Cina del passato, mentre noi della sesta generazione rappresentiamo la Cina contemporanea e le aspettative che riponiamo nella Cina del futuro (Zhang in Lardieri, Spiniello, Sozzo 2014, p. 43)

La “Urban Generation” come viene definita da Zhen Zhang, facendo riferimento alla nuova ondata cinematografica, così come ad altre esperienze artistiche nel campo della fotografia e della pittura ad esempio, incarna forme espressive a cui il regime non aveva dato voce, riflettendo sul passaggio alle logiche di mercato e di consumo e alle profonde trasformazioni politiche ed economiche della realtà urbana tra provincia e metropoli (Zhang 2007). Al fine di investigare il modo in cui il cinema riflette sul processo di marginalizzazione, deterritorializzazione e alienazione provocato dalla produzione dello spazio urbano, nel seguente contributo prenderò in esame il cinema di Jia Zhangke che esplora e percorre le trasformazioni così come i mutamenti personali e collettivi, privati e pubblici di una società che rispecchia e trasmette la convulsione originata dal cambiamento economico e industriale che la Cina sta vivendo attualmente (Dalla Gassa, Tomasi 2010).

*Dalla campagna alla metropoli: The World*

Nel cinema di Jia ZhangKe lo spazio (urbano) viene visto non come una rappresentazione statica ma come un elemento mobile in costante mutamento. La metropoli, in continua e perenne fase di espansione, un cityscape effimero, rappresenta il luogo per il conflitto e le incongruenze del processo di globalizzazione e localizzazione, una situazione in costante flusso che si estende anche alle relazioni umane e alla vita quotidiana secondo lo status che Aihwa Ong ha definito “flexible citizenship” (Ong 1999). Partendo dalla concettualizzazione di Henri Lefebvre dello spazio come prodotto, Doreen Massey e Karen Lury sottolineano che “no spaces are stable, given for all time; all spaces are transitory and one of the most crucial things about spatiality ... is that it is always being made. The mobility of the cities is a hyperversion of spatiality in general” (Massey, Lury 1999, p. 231).

Come viene riportato in alcune interviste (Antony 2009; Berry 2009) il regista si pone l’obiettivo di filmare questi spazi fragili in via di sparizione per preservarli, cristallizzarli prima che vengano sepolti dal processo di modernizzazione. La trasformazione e la sparizione inesorabile del paesaggio provoca una perdita della memoria storica e culturale (Mello 2015). Come sottolinea Bang Wang “China’s mainstream visual culture has been implicated in the global expansion of capitalism and is becoming less and less concerned with understanding Chinese culture and history”. Conseguentemente, nonostante il processo di modernizzazione, “much of contemporary visual production may be at risk of eschewing realism and historical consciousness” (Wang 2008, pp. 497–498). Le strutture spaziali che costruiscono la memoria personale e collettiva sono continuamente sotto minaccia e alla fine saranno distrutte dalla forza del progresso e dall’avanzare del tempo (Wang 2018).

Nato nel 1970 Jia Zhangke si diploma nel 1997 all’accademia di cinema di Pechino e l’anno successivo realizza il suo primo lungometraggio *Xiao wu* (*Pickpocket*, 1998) presentato al festival del cinema di Berlino ma censurato in patria. La rappresentazione della dimensione locale con i suoi costanti cambiamenti dovuti all’impatto con la modernità e la globalizzazione comincia a

Fenyang, cittadina natale del regista, un villaggio rurale nella provincia di Shanxi in cui vengono ambientati *The Pickpocket* e *Zhantai* (Platform 2000). Come nota John Phillips l'ambiente rurale è quasi completamente scomparso all'interno del tessuto urbano, l'hinterland ormai viene sempre più inesorabilmente inghiottito dall'avanzare e dall'espandersi delle megacity che impone il proprio modello economico, tecnologico e politico. L'esplorazione si sposta successivamente verso Datong città industriale sempre nella provincia di Shanxi in cui viene realizzato *Ren Xiao Yao* (*Unknown Pleasure*, 2002).

Tracciando similmente il movimento compiuto dello stesso regista che si è spostato dalla periferia verso il centro urbano, la ricerca giunge infine nella metropoli nel film *Shijie* (*The World*, 2004) (Xiao J. 2011). Il titolo fa riferimento ad un parco a tema aperto a Pechino nel 1993, che raccoglie al suo interno un centinaio di repliche in miniatura di celebri attrazioni turistiche, dal Tower Bridge di Londra alle Piramidi, dal Colosseo alla Torre Eiffel. L'architettura del parco a tema sembra ricordare un desolato paesaggio lunare, extraterrestre, un mondo globale, un territorio indifferenziato, definito solo come una possibile simulazione di monumenti in rovina. L'articolazione artificiale dell'ambiente confonde anche i caratteri identitari e di appartenenza dei personaggi. "The World" oltre che essere un parco a tema è anche un vero e proprio serbatoio di lavoratori migranti (*mingong*) venuti per lavorare nella grande città da povere famiglie rurali (Gaetano A. 2009). Il film infatti, seguendo le vite di alcune persone che lavorano nel parco, riflette sul flusso migratorio interno nella Cina contemporanea, un processo iniziato a partire dagli ultimi decenni del XX secolo, nel momento in cui occorreva manodopera nelle aree urbane (Zen H. 2012). I due protagonisti, Zhao Tao e il suo fidanzato Chen Taisheng, vengono da Shanxi, ad esempio, la provincia di origine dello stesso regista.

Come osserva Zhang Zhen

Jia's firsthand experience (as opposed to ethnographic fieldwork) as a migrant urban subject and his desire to reclaim cinema as a communicative tool for the ordinary Chinese citizen caught up in the tides of urbanization and socio-economic transformation have compelled him to place the migrantartisan at the center stage of his cinema"(Zhen 2007, p. 16).

Il senso di spaesamento sia del soggetto che dell'oggetto risulta esplicito in apertura. Mentre scorrono i titoli di testa, un lungo piano sequenza con camera fissa mostra la copia della Torre Eiffel presente nel parco svettare tra i grattacieli di Pechino. Ad animare l'inquadratura un contadino che attraversa il campo da sinistra verso destra, mentre trasporta un grosso carico sulle spalle. L'uomo, improvvisamente, si ferma per prendere fiato rivolgendo lo sguardo direttamente verso lo spettatore. Il contadino, costretto a viaggiare verso la città per diventare "migrant worker", per fuggire la povertà, per inseguire le bugie e le false promesse di fortuna, sfata "the myth of China as a success story of globalization" (Lu 2006, p. 124). La sequenza mostra la relazione spaziale tra il personaggio e lo spazio urbano e di conseguenza il rapporto dialettico tra l'uomo e l'ambiente. Da una parte viene mostrato il mondo sfavillante ma falso dello spettacolo, un universo di pura simulazione, con il parco a tema sullo sfondo mentre dall'altra parte si manifesta la realtà gravosa della vita quotidiana. Il World Park esprime chiaramente il desiderio della Cina di entrare nel processo di globalizzazione, monumentalizzando il proprio spazio locale anche se questo comporta una perdita di identità culturale così come umana. Il personaggio di Little Sister ha infatti un incidente mortale sul lavoro (Wang 2018). Come sostiene Sheldon Lu "World Park is a monument to China's imaginary integration into the world at large, but the characters from Shanxi province are not part of this brave new world. They are vagrant people at the margins of China's modernization" (Lu 2007, p. 153). I migranti nel film sono personaggi dislocati, la relazione tra le persone e i luoghi nel film è temporale, opportunistica, commerciale e inscenata. La stessa crisi di coppia è connessa alla sottrazione delle loro identità dovuta a questo mondo fittizio, alla prigionia irreale del parco. I soggetti esperiscono un doppio spaesamento sia per essersi trasferiti dalla campagna alla metropoli, sia per essere circondati da un fasullo micro ambiente globale (Nie 2009).

Il film cerca di gettare luce su come la costruzione dello spazio urbano possa provocare forme di marginalizzazione e sacche di povertà, spazi commerciali e turistici piuttosto che abitativi, in contrasto con la grande

narrazione del processo di modernizzazione, globalizzazione e progresso sociale, facendo emergere le profonde contraddizioni sotto la superficie splendidamente scintillante della metropoli. *The World* dunque sottolinea come lo spazio prodotto nella città industriale del capitalismo, ormai interamente urbanizzato come afferma Lefebvre riflettendo sulla dissoluzione del concetto stesso di città, possa provocare un'omogeneizzazione culturale e una deumanizzazione nei confronti dei lavoratori e dei cittadini (Wang 2018).

“Dacci un giorno e noi ti daremo il mondo” si legge sul logo al neon all'ingresso del parco, un mondo di clienti che non possono permettersi di viaggiare e visitare il mondo reale. Questo tipo di slogan, se da una parte può voler esprimere il potenziale di interazione globale nel creare un “piccolo mondo” e integrare la società civile, dall'altro lato evidenzia una deterritorializzazione e dislocazione dell'identità culturale autentica. Il parco illustra l'estirpamento e la perdita di significato di un luogo provocato dal meccanismo del mercato, un mondo in cui la modernizzazione è esplosa in fretta, un mondo di solidi sostituiti, simulacri, in cui la fantasia rimpiazza la realtà (Silbergeld 2009). Mentre Tao e un lavoratore arrivato di recente nel parco guardano un aereo nel cielo, l'uomo le chiede “chi vola con questi aeroplani?”. La donna a quel punto risponde “Chi lo sa, non conosco nessuno che sia stato su un aereo”. L'unico aereo nel quale lei sia stata è infatti quello che fa parte dell'esibizione nel parco. “Vedo il mondo senza lasciare Pechino” prosegue la donna. Per la maggior parte dei personaggi, infatti, le cui radici sono integrate nel flusso del processo di globalizzazione, dal momento che lavorano nel parco (parte dell'industria turistica globalizzata) usando carte d'identità false e che producono contraffazioni dei più famosi brand mondiali facendoli circolare nel mercato, la possibilità di viaggiare è un segno distintivo che può conferire senso di libertà. Agli occhi di Tao e degli altri lavoratori del parco Liangzi, Anna e il falsario Liao Aquan diventano persone da ammirare, dal momento che possiedono un proprio passaporto e possono viaggiare liberamente per il mondo. Il parco è un chiaro prodotto dell'industria turistica, che attraverso la moltiplicazione di falsificazioni nello spazio pubblico della città aggiunge un clima spettrale di inautenticità, simulazione, luogo privo d'identità. Il mondo

virtuale del parco fatto di repliche architettoniche simula il mondo reale e le esperienze autentiche delle persone. Tutto è costruito artificialmente, dalle performance degli artisti sul palco del parco, alle relazioni personali (Mello 2013). Tuttavia, nonostante le attrazioni del parco siano chiaramente false, riescono in un certo senso a soddisfare il desiderio di conoscere e visitare il mondo da parte delle persone. I lavoratori migranti del film condividono lo stesso desiderio di visitare luoghi. Come afferma il regista:

Every time I went to one of the parks for the shooting, I saw all the tourists and how overjoyed they were to be there, and for me it was all very sad. How should I put it? This is what Chinese reality is like. And so, in the film, a lot of action takes place under the “Arc de Triomphe”, or in front of the “Taj Mahal”, or in “London”, or in “Manhattan”. Of course all of these landscapes are fake. But the problems our society faces are very much Chinese issues, and I think all this is not unrelated to that. We’re living in a globalised age, in a world saturated by mass media, in an international city, as it were. But despite all that, the problems we’re facing are our own problems. So these landscapes are intimately related to what’s going on in the film (Jaffee 2004).

Lo spettacolare cityscape di Pechino può essere visto come il prodotto di uno spazio commercializzato<sup>1</sup> atto a riprodurre un modello di produzione capitalistico e a sedurre le persone intrappolandole in un vincolante e irrimovibile circolo di consumo. Oltre ai siti d’attrazioni, la geografia del parco è caratterizzata da elementi dello spazio urbano come strade trafficate, negozi affollati di turisti, insegne pubblicitarie e cantieri in costruzione. Come dichiara Jia:

The reason I conceived of this story is because at that point I had only made films about my hometown in Shaanxi, and yet I’d been living in Beijing for almost a decade, and I wanted to make a film that reflected my impressions of urban life, of Beijing. So I started thinking about making a movie about Beijing. But later the idea for the film changed, to the point where you can’t really tell whether it’s supposed to take place in Beijing or somewhere else; all that matters is that it’s taking place in a large and ancient city. It’s a city with a lot of artificial landscapes, and people who’ve come from somewhere else, from other parts of the country, play a very important role in the film (ZhangKe in Jaffee 2004).

---

<sup>1</sup>Specialmente in occasione delle Olimpiadi, tenutesi nel 2008, la città di Pechino venne investita da un marcato processo di rinnovamento architettonico. Il Centro Nazionale per le Arti dello Spettacolo, Lo stadio Olimpico (Nido d’uccello), La Central TV Tower e il nuovo terminal dell’aeroporto furono eretti come simbolo della globalizzazione della Cina, monumentalizzazione e commercializzazione dello spazio.

*Figure nel paesaggio in rovina: Still Life*

In *Sanxiao Hao Ren (Still Life, 2006)* Jia Zhangke prosegue l'esplorazione dell'effimerità del cityscape moderno colto in un perpetuo processo di cambiamento, distruzione e costruzione sotto gli effetti della globalizzazione che si staglia contro un paesaggio leggendario come quello delle Tre Gole sul fiume Yangtze, luogo elogiato nell'arte e nella letteratura cinese da secoli (Schultz 2016a). Lo scenario in cui si svolge la narrazione è la città storica di Fengjie<sup>2</sup>, erosa e inondata a causa della costruzione dell'imponente "Diga delle Tre Gole", un progetto concepito inizialmente da Mao e poi realizzato a partire dalla metà degli anni Novanta, che ha causato la distruzione di interi agglomerati urbani, così come l'inondazione di siti storici e archeologici (McGrath 2008). Il film ritorna a focalizzare l'attenzione sul flusso migratorio interno alla Repubblica popolare Cinese dal momento che i due protagonisti, provenienti dalla provincia di Shanxi, giungono a Fengjie per ricercare i propri compagni. Sanming (Han Sanming), minatore, intraprende un viaggio in nave per riallacciare il rapporto con la moglie fuggita sedici anni prima, mentre l'infermiera Shen Hong (Zhao Tao) spera di poter ritrovare il proprio marito sparito da due anni. Le due storie di unione e separazione, ricerca degli affetti perduti si intrecciano, figure perse in un paesaggio di distruzione e rovine in contrasto con la bellezza e magnificenza dello scenario naturale (Mello 2014). Come sostiene il regista:

When you approach the town of Fengjie by boat, it's like taking a trip back to ancient China. The landscapes have been written about and painted so much that they really do seem to have come out of a Tang Dynasty poem. As soon as the boat docks, though, you're thrust back into the modern world. It's extremely chaotic (Zhangke in Mello 2014).

Riguardo all'immaginario del film, Shelly Kraicer sottolinea come "it is precisely the spectacular ugliness of the physical devastation of the urban environment around the Three Gorges that captures the camera's gaze: an anti-

---

<sup>2</sup> Il regista ha precedentemente mostrato la città di Fengjie nel documentario *Dong* (2006) in cui ripercorre un tratto di vita del famoso pittore Liu Xiaodong. Per una panoramica sui film con simili ambientazioni si veda McGrath (2008)

still life that monumentalizes destruction, giving it an awful, sublime grandeur normally reserved for scenes of natural beauty” (Kraicer 2007). Il processo di demolizione e di rovina che viene illustrato nel cinema di Jia “enter into an uneasy, asymmetrical, and contradictory relationship with the teleologies of modernization, developmentalism, globalization, and social progress” (Lu 2007, p. 169). Durante il regime le rovine venivano viste come segni di sviluppo e di progresso. Come lo stesso Mao proclamava “there is no construction without destruction [...] Put destruction first, and in the process you have construction” (Schultz 2016a, p. 439). Tuttavia, come puntualizza Schultz, le rovine in questione non annunciano lo sviluppo della nazione ma riflettono la rovina del nuovo sistema economico insieme alla dissoluzione dei piani promossi dal regime maoista. Le rovine della Cina post-socialista<sup>3</sup> non tendono a incarnare un valore storico. Il processo di demolizione viene visto come “timekeepers of urban history,” come “the spatial repositories of personal and collective memory in effigy” ferita e trauma della modernizzazione (Braester 2007 p. 162). Le rovine sono resti che non si sono riusciti ad integrare con il paesaggio, con il moderno cityscape, così come le persone che abitavano prima quei luoghi e che, tuttavia, non hanno perso il proprio legame con il passato. Wu (1999), riflettendo sugli effetti emotivi e psicologici della rovina, sottolinea come la demolizione delle vecchie aree, che originariamente voleva significare modernizzazione, in realtà abbia portato un’alienazione, un estraniamento correlato al concetto di “psycho geography”, definita da Guy Debord “the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals” (Debord 1955, p. 23).

In *Still life* i personaggi vengono ritratti nell’atto di contemplare e di perdersi nei propri ricordi, nelle memorie del luogo, rovine del tempo passato, lasciti della tempesta del progresso che li esclude dalla società moderna, confinandoli in una condizione di isolamento. L’erosione e la perdita del senso di identità e appartenenza e ad un particolare luogo, così come il sentimento di pericolo e preoccupazione (desolazione psicologica) riguardo alla sua trasformazione, risultano evidenti nel momento in cui Sanming assume un

---

<sup>3</sup> Per un approfondimento sul significato delle rovine e macerie nella cultura visuale cinese si vedano (Wu H. 1998); (Wu H. 1999); (Wu H. 2001); (Wu H. 2012)

tassista in motocicletta per provare a localizzare l'abitazione della moglie. All'indirizzo in cui viene condotto non è rimasto nessuno edificio, dal momento che sono stati inondati dall'acqua. L'autista afferma che ad ogni modo "questo luogo è ancora presente emotivamente", confidando al protagonista che la propria abitazione si trovava nel punto in cui ora è attraccata una barca. Nonostante sia stato separato fisicamente dalla sua casa, Sanming ricorda ancora la geografia personale del luogo che permane nonostante sia stato distrutto (Schultz 2016a). Facendo riferimento a un sentimento di separazione fisico ed emotivo, Glenn Albrecht parla di "solastalgia", termine coniato a partire da "solace" e "nostalgia" per descrivere "the pain or sickness caused by the loss or lack of solace and the sense of isolation connected to the present state of one's home or territory" (Albrecht 2005, p.48). Per rapportare i cambiamenti fisici e affettivi alla geografia dello spazio urbano il film mostra non solo un paesaggio in rovina ma anche "the act of ruination" (Schultz 2016a). Mentre aspetta di riunirsi con la moglie, Sanming trova un lavoro in una ditta di demolizioni e la sua occupazione quotidiana diventa quella di demolire gli edifici rimanenti di Fengjie. Le rovine rappresentano il continuo ciclo di distruzione e costruzione al quale il paese è andato inesorabilmente incontro (Bordeleau 2012). Facendo una comparazione tra *Spring in a Small Town* (1948) diretto da Fei Mu e *Still Life*, Jie Li sostiene che le immagini di rovine in entrambi i film possano rappresentare il vagabondare e la crisi dei valori riguardo alle relazioni personali, "monuments that elegize and mock the transient follies of human strife and aspirations" (Li 2009, p. 119). Il processo di modernizzazione ha causato l'inondazione di agglomerati urbani e resti archeologici, sepolti dalla diga, cancellando le tracce della memoria storica e personale. Il "ruinscape" sostituisce le strutture domestiche e industriali così come il paesaggio, rivelando una conseguenza e un sintomo della nuova Cina che avanza dalle ceneri della rivolta Culturale. La figura del lavoratore migrante è un altro chiaro risultato della modernizzazione. In questo caso specifico molti cinesi sono stati costretti ad abbandonare le proprie abitazioni, a separarsi dalla famiglia e a trasferirsi in sistemazioni alternative, dal momento che intere zone residenziali sono state sommerse dalle acque del fiume Yangtze. Le rovine in *Still Life* rappresentano la

distruzione della comunità “leftovers of a local place and a local mode of daily life that is being destroyed by the surging water that is to be used to generate electricity to power the booming and much globalized national economy” (Zhang 2009, p. 143). Spettatori di un cambiamento progressivo e inesorabile le cui vite sono “particularly weak, small, inconsequential, and insignificant, dwarfed by these enlarged mise-en-scènes and struggling futilely under their weight” (ivi, p. 131).

*Perdita e distruzione del processo di modernizzazione: 24 City, I Wish I Knew.*

Così come in *Still Life*, anche nel film successivo *Er shi si cheng ji* (*24 City*, 2008) Jia coglie e documenta la trasformazione fisica dell’ambiente e del paesaggio cinese, attuando una riflessione sulla perdita e la distruzione che accompagna il processo di modernizzazione. Il titolo del film fa riferimento a un complesso di appartamenti di lusso che sarebbe sorto al posto di una fabbrica ovvero la Factory 420, industria bellica in Chengdu, nella provincia di Sichuan. Il film è strutturato attraverso interviste effettuate a persone che hanno lavorato all’interno dello stabilimento e interviste “fittizie” effettuate ad attori che interpretano alcuni ex impiegati e i loro famigliari (Donald 2014). La fabbrica fondata durante l’era Maoista, simbolo del successo del paese, dava impiego a circa trentamila lavoratori e ora in fase di demolizione, rappresenta una chiara metafora della gloria del regime adesso ridotto in rovina. Questa giustapposizione è sottolineata anche in una delle prime scene del film, in cui viene mostrata una cerimonia durante la quale i lavoratori cantano “Singing for our Nation”, seguito da immagini di rovine e luoghi abbandonati. Simile contrapposizione ritorna anche verso il finale dove vengono mostrati un gruppo di ex-lavoratori in pensione cantare l’inno Comunista, a cui segue l’immagine della demolizione di un edificio, alzando una polvere che viene verso la camera coprendo l’inquadratura (Schultz 2016b).

*24 City*, come il film precedente richiama “the act of ruination” mostrando il costruire e il demolire della città attraverso rovine e cantieri (Schultz 2016a). Come analizza Wu, in una doppia prospettiva, la città in rovina può essere oggetto della contemplazione, così come può portare lo spettatore “inside the

city and constantly experiences its decay” facendolo essere “part of the ruined city” (Wu, H., 2012, p. 211). Le rovine diventano luogo di transizione e la macchina da presa allo stesso modo percorre questi spazi permettendo allo spettatore di muoversi all’interno. Questo aspetto risulta esplicito nel momento in cui viene mostrata un agente di sicurezza pattugliare la fabbrica che presto verrà distrutta. L’uomo attraversa le stanze spoglie dello stabilimento mentre risuona il rumore dei suoi passi e mentre calpesta i vetri delle finestre rotte e altre macerie, provocando nello spettatore una sensazione simile a quella che Edensor definisce come “sensual experience of moving inside a ruin” (Edensor 2005, p.837). Questa scena è seguita da piani sequenza che raffigurano la fabbrica durante il suo abbattimento, accompagnati dal frastuono dei trapani e dei martelli pneumatici che enfatizzano l’esperienza sensoriale della rovina (Schultz 2016a). L’espropriazione risulta essere ancora una volta sia fisica sia ideologica, dal momento che i lavoratori vengono espropriati non solo dalla fabbrica e dalle residenze provvedute dalla compagnia, mano a mano demolite nel corso del film, ma perdono anche il loro status simbolico all’interno della società. Come viene riportato nel libro *A Collective Memory of Chinese Working Class*, che raccoglie le interviste realizzate nel film, Jia Zhangke sottolinea come le capacità tecniche dei lavoratori della fabbrica gli abbiano fatto guadagnare all’epoca una posizione sociale di prestigio. Tuttavia la chiusura dello stabilimento, oltre a segnare la fine del loro status sociale, ha fatto sì che gli ex-lavoratori venissero marginalizzati, considerati persone senza radici costrette a spostarsi da una regione all’altra, da una città all’altra (Zhangke in Schultz 2016a).

Jia continua a riflettere sul processo di costruzione della memoria personale e collettiva in *Hai shang chuan qi (I Wish I Knew, 2010)*, film che pone al centro del discorso la città di Shanghai, metropoli diventata simbolo del perpetuo processo di trasformazione politico, sociale ed economico che ha caratterizzato la recente storia della Cina. Il film inoltre coglie un’ennesima e ulteriore mutazione urbanistica, ovvero quella in preparazione all’Expo 2010. Il titolo fa riferimento a una canzone "I Wish I Knew" dal musical Hollywoodiano *Billy Rose's Diamond Horseshoe* (George Seaton, 1945) che si conclude con

"Should I keep dreaming on or just forget you? What shall I do? I wish I knew."  
La canzone potrebbe riferirsi in questo caso alla scelta di dimenticare o rivivere il passato della vecchia "Shanghai" (Zheng A. 2013). Il film è strutturato intorno a diciotto interviste in totale, testimonianze di persone appartenenti a differenti generazioni che, scavando nei diversi strati temporali ed eventi storici, la guerra anti-giapponese, la rivoluzione culturale fino alla Cina post-socialista della globalizzazione e del neoliberismo, rievocano il proprio passato familiare strettamente connesso ai mutamenti della città. L'immagine che ne scaturisce risulta essere polifonica e frammentaria dal momento in cui gli eventi narrati sono rievocati attraverso le prospettive molteplici dei racconti personali. Ad emergere è un mosaico del passato di Shanghai che, come affermano Andrew e Jing, a differenza di "smooth picture of history provided so unproblematically in textbooks" non nasconde "jagged edges and contradictions" (Andrew, Jing 2011, p. 28).

*I Wish I Knew* si muove nel terreno di confine tra documentario e fiction, modalità già ampiamente sperimentata in *Useless* (2007) e *24 City*, inserendo alcune ri-messe in scena di avvenimenti storici come la costruzione del porto nel 1842, in conseguenza del trattato anglo-cinese di Nanchino, o i moti del 1949 nei famosi studi di Chedun (Masciullo 2015). Come afferma lo stesso regista

Più volevo documentare, più sentivo che avevo bisogno di fiction [...] Solo attraverso l'immaginazione ho potuto ricostruire quelle realtà (*zhenshi*), quei sentimenti culturali negli strati più profondi. La Storia è costituita dal reale e dal fantastico: la Storia non rappresenta un documento completamente accurato del reale, la Storia contiene la finzionalità" (Zhangke in Yingjin, 2013, p. 295).

Oltre ad evidenziare diversi strati temporali, attraverso la rielaborazione attiva delle immagini il film ritorna sul rapporto dialettico tra il processo di costruzione e di distruzione che la costituisce, una riconcettualizzazione della relazione eterogenea tra tempo e storia. La prima inquadratura del film mostra infatti la statua tradizionale di un leone, figura ricorrente nell'iconografia cinese, che viene generalmente posta all'ingresso di palazzi, ponti o altre strutture architettoniche, per protezione e buon auspicio. Lo sguardo dell'animale è rivolto verso una strada trafficata oltre un cumulo di macerie mentre sullo

sfondo svettano i grattacieli del cityscape moderno della metropoli. Le due inquadrature successive ritraggono un uomo intento a lucidare la statua, quasi a voler rendere la criniera splendente come le nuove costruzioni sullo sfondo (Ferreira 2013). L'immagine seguente invece cambia la prospettiva. Uno scavalco di campo porta lo spettatore dall'altra parte della strada rivelando il luogo a cui la statua dovrebbe fare da guardia, ovvero la Bank of Communications. Fondata nel 1908, con sede in un edificio dall'architettura moderna, la Bank of Communications è stata una delle maggiori banche nazionali durante i primi anni della Repubblica Cinese (1912–1949). L'inquadratura successiva ritorna al punto di vista dell'apertura, mostrando il leone di spalle, questa volta decentrato sull'angolo sinistro dell'inquadratura e fuori fuoco, mentre un operaio attraversa il campo, in slow motion, trasportando una barriera stradale. L'immagine, che sembra ricollegarsi all'apertura già citata di *The World*, rappresenta visivamente la vulnerabilità e la fallacia dell'ideale di progresso e di urbanizzazione, dal momento che i leoni, che dovrebbero salvaguardare e proteggere, fissano impietriti le macerie del tempo passato.

Il racconto della più grande metropoli cinese, che può essere percepita come luogo di tensione tra molteplici strati del passato e il processo contemporaneo di sviluppo e di urbanizzazione, prosegue alternando oltre alle interviste frontali frammenti cinematografici tratti da film che raffigurano la città o la sua storia (Schultz 2016a). La testimonianza dell'attrice e cantante Pan Dihua che racconta le proprie memorie della metropoli, viene ad esempio alternata da un estratto del film *Days of Being Wild* (1990) di Wong Kar-wai, in cui la stessa interpreta una facoltosa donna di Shanghai trasferitasi ad Hong Kong. L'esperienza biografica e personale di Pan in questo modo si intreccia con quella del personaggio che interpreta nel film. Il passato viene rianimato e rievocato attraverso una forma di “prosthetic memory” (Landsberg 2004) atta ad esplorare la psicogeografia storica di Shanghai (Hao, Kwan 2010). Riunendo insieme questi blocchi narrativi, Jia sembra focalizzare l'attenzione sulle fratture che esistono tra i vari frammenti e la trasformazione del tessuto urbano attuale, commentando e documentando la co-presenza tra passato e presente. Si ricorre all'utilizzo di inserti cinematografici anche nell'intervista a Wei Ran. Oltre al

racconto della donna concernente la drammatica storia della madre attrice e di come la persecuzione del regime durante la Rivoluzione Culturale l'abbia portata al suicidio nel 1968, vengono mostrati frammenti tratti da *Two Stage Sisters* (1964) di Xie Jin, in cui Shangguang Yunzhu recita una parte.

Shanghai risulta essere molto differente rispetto alla città a cui si fa riferimento nelle interviste, ovvero la metropoli degli anni '20 e '30 del Novecento. Questo forte scarto percettivo nella contrapposizione tra inserti cinematografici e riprese nel tempo presente, si evince chiaramente nel momento in cui il regista alterna una scena del film *Suzhou River* (2000) di Lou Ye con le immagini riprese da egli stesso al Wuning Road Bridge nove anni dopo. Come affermano Andrew e Jing, Jia utilizza una "replication by a kind of superimposition" per illustrare gli sviluppi che hanno avuto luogo nel corso degli ultimi dieci anni (Andrew, Jing 2011, p. 31). Costruito nel 1956, il ponte è stato recentemente riprogettato nel 2010 in occasione dell'Expo, raddoppiando quasi la sua larghezza (39 metri). Oltre alle differenze che si possono notare nelle immagini del ponte in entrambi i film, ad essere profondamente cambiato negli ultimi dieci anni è il paesaggio urbano circostante. Un viaggio in battello nel canale mostra la trasformazione del cityscape contemporaneo. Oltre ai grattacieli in lontananza, in prossimità del ponte Jia inquadra un megastore Carrefour la cui facciata, commissionata a *CitéCréation*, cerca di ricordare il paesaggio offerto dalle "Promenade en France", dalla Costa Azzurra alle Alpi fino a Parigi (Zheng 2013).

Inoltre, Zhao Tao, musa e compagna del regista, guida lo spettatore nel cityscape metropolitano, aggirandosi tra i cantieri dell'Expo, tra le macerie e le rovine, nelle zone periferiche caratterizzate da edifici residenziali abbandonati e fatiscenti così come nel distretto di Pudong, con i suoi imponenti grattacieli che lo rendono un paesaggio metafisico, alieno, in continuo processo di distruzione/costruzione. Come sottolinea Lewis Mumford in *The Culture of Cities*, le città sono "prodotti del tempo", che rendono cioè, il tempo tangibile, laddove l'architettura macropolitica della modernità spazza via il vecchio per fare posto al nuovo (Mumford 1970). Tuttavia a Shanghai il tempo sembra essere diventato invisibile, sostituito da "the tyranny of a monotonous modernist

melody, whose future consisted in repeating only a single beat heard (already elsewhere) in the past” (Fleming 2016, p. 38). Tracciando una moltitudine di ritratti urbani, tra inserti cinematografici e interviste, tra narrazione parziale ed esperienza personale, *I Wish I Knew* rievoca storie sommerse, memorie represses, scavando nella molteplicità di strati, di voci, di livelli di sedimentazioni della storia cinese.

### *Conclusioni*

Attraverso un’articolata disamina della sedimentazione negli strati della memoria con un’attenzione particolare al valore performativo della testimonianza, il cinema di Jia ZhangKe mostra il perpetuo processo di smantellamento e ricostruzione della città che combacia con il turbamento interiore dei personaggi, raccontando il passato in maniera autoriflessiva e da molteplici punti di vista. Il regista ritrae “an under privileged urban population,” che vaga spaesata alla scoperta della periferia di una nazione (Lu 2006 p. 124). Tornando alle parole di Lefebvre, “l’urbanizzazione della società si accompagna a un deterioramento della vita urbana”, l’espansione della città comporta un processo di marginalizzazione e alienazione, segregazione economica, sociale, culturale (Lefebvre 1974, p. 121). Per concludere, i film presi in esame cercano di cogliere e sottolineare le profonde contraddizioni della società in continua trasformazione e gli effetti delle riforme economiche in Cina sul tessuto urbano del paese mostrando, persone comuni catturate dal processo di urbanizzazione: un intervallo di annientamento di spazio e di tempo in cui sono imprigionati i soggetti moderni.

### **Riferimenti bibliografici**

Andrew D., Jing X., 2011, The Lion's Gaze: Truth and Legend in “I Wish I Knew”,

*Film Criticism* Vol. 36, No. 1 pp. 24-43.

Antony F. 2009, *Le cinema de Jia Zhang-ke: no future (made) in China*, Presses

Universitaires de Rennes, Rennes

Berry M., 2009, *Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*, London: BFI;

- Braester Y., 2007, *Tracing the city's scars: Demolition and the limits of the documentary impulse in the New Urban Cinema*. in Zhang, Z. (ed.) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Duke University Press, Durham, pp.161–180.
- Bordeleau, E., 2012, Jia Zhangke's *Still Life*: Destruction as Intercession. *Scapegoat Architecture/Landscape/Political Economy*, Vol.3, pp.26-29.
- Chee L., Lim E., 2015, *Asian Cinema and the Use of Space*, Routledge, New York Londra
- Dalla Gassa M., Tomasi D., 2010, *Il cinema dell'Estremo oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, UTET, Novara.
- Debord G., (1955) 2008, *Introduction to a critique of urban geography*, in Bauder, H, Di Mauro, S. (eds), 2008, *Critical Geographies: A Collection of Readings*. Kelowna, Praxis, pp.23–27.
- Donald S., 2014, The poetics of the real in Jia Zhangke's *24 City*, *Screen*, Vol.55, No.2, pp.267-275.
- Edensor, T., 2005, The ghosts of industrial ruins: Ordering and disordering memory in excessive space. *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol.23, pp. 829–849.
- Ferreira C., 2013, Indisciplinary cinema: Jia Zhang-Ke's *Hai shang chuan qi/I Wish I Knew* (2010), *Transnational Cinemas*, Vol.4, No.1, pp.43-66.
- Fleming D., 2016, The architectural cinematicity of Wang Shu and the architectonic cinema of Jia Zhangke: Diagrammatically decomposing the 'main melody' in monu-mental assemblage art, *Journal of Urban Cultural Studies*, Vol.3, No.1, pp. 33–53.
- Gaetano A., 2009, Rural Woman and Modernity in Globalizing China: Seeing Jia Zhangke's *The World*, *Visual Anthropology Review*, Vol. 25, No. 1, pp.25-39.
- Hao M., Kwan K., 2010, In Search of Remembrance: Jia Zhangke's *I Wish I Knew*, *The China Beat Blog Archive 2008-2012*.  
<https://chinadigitaltimes.net/2010/10/in-search-of-remembrance-jia-zhangke%E2%80%99s-i-wish-i-knew-2/>
- Jaffee V., 2004, An Interview with Jia Zhangke, *Sense of cinema*, Vol.32, [http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/jia\\_zhangke/](http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/jia_zhangke/)
- Kang L., 2004, *Globalization and Cultural Trends in China* University of Hawaii Press, Honolulu.
- Kraicer, S., 2007, Chinese wasteland: Jia Zhangke's *Still Life*, *Cinema Scope* [http://www.cinemascope.com/cs29/feat\\_kraicer\\_still](http://www.cinemascope.com/cs29/feat_kraicer_still)
- Landsberg A. 2004, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press.
- Lardieri L., Spiniello A. e Sozzo S., 2014, Smarginare il margine. Conversazione con Jia Zhang-ke, *Sentieri Selvaggi Magazine*, Vol.14, settembre-ottobre, pp. 43-55,

- Lefebvre H., 1974, *La Production de l'espace*, Anthropos; trad. it. *La produzione dello spazio*, Pgreco, Roma, 2018.
- Lefebvre H., 1974, *Spazio e politica. Diritto alla città II*, Ombre Corte, Verona, 2014.
- Li J., 2009, Home and nation amid the rubble: Fei Mu's *Spring in a Small Town* and Jia Zhangke's *Still Life*, *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.21, No.2, pp. 86–125.
- Lu T., 2006, *Trapped Freedom and Localized Globalism*, in Pickowicz, P., Zhang Y. (eds) *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Rowman & Littlefield Publishers Rowman & Littlefield Publishers pp.123-143.
- Lu S., 2007, *Chinese Modernity and Global Biopolitics*, *Studies in Literature and Visual Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Masciullo P., 2015, Autoriflessività del dispositivo come dialettica intermediale.
- I Wish I Knew* di Jia Zhangke, *Fata Morgana*, Vol. 24, pp. 311-316.
- Massey D, Lury K., 1999, Making connections, *Screen*, Vol.40, No.3, pp. 229-238
- McGrath J., 2008, *The cinema of displacement: The Three Gorges Dam in featur film and video*, in Wu H. (ed.) *Displacement: The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*. Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago, pp. 33–46.
- Mello C., 2013, *Jia Zhangke's Cinema and Chinese Garden Architecture* in Nagib L., Jerslev, A. *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, Tauris Academic Studies, pp.183-203.
- Mello C., 2014, Space and Intermediality in Jia Zhang-ke's *Still Life*, *Aniki*, Vol. 1, No. 2, pp.274-291.
- Mello C., 2015, *From slowness to stillness in the cinema of Jia Zhangke*, in De Luca T., Jorge N.B. (eds) *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Mumford L., 1970, *The Culture of Cities*, Harvest Books San Diego.
- Nie, J., 2009, *A City of Disappearance: Trauma, Displacement, and Spectral Cityscape* in Lu S., Mi J. (eds) *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong University Press, Hong Kong, pp.195-213.
- Ong A., 1999, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Duke University Press, Durham.
- Silbergeld J., 2009, *Façades: The New Beijing and the Unsettled Ecology of Jia Zhangke's The World*, in Lu S., Mi J. (eds) *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong University Press, Hong Kong, pp. 113-128.
- Schultz C., 2016a, Ruin in the films of Jia Zhangke, *Visual Communication*, Vol. 15, No.4, pp. 439–460.
- Schultz C., 2016b, Memories in Performance: Commemoration and the Commemorative Experience in Jia Zhangke's *24 City*, *Film-Philosophy*, Vol.20, pp.265–282.

- Xiao J., 2011, The Quest for Memory: Documentary and Fiction in Jia Zhangke's Films, *Senses of Cinema*, Vol.59
- Wang B., 2008, "In Search of Real Images in China: Realism in the Age of Spectacle," *Journal of Contemporary China*, Vol.17, pp. 497-512.
- Wang X., 2018, *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema: Globalization and Its Chinese Discontents*, Palgrave Macmillan.
- Wu H., 1998 *Ruins, fragmentation, and the Chinese modern/postmodern*, in Gao M. (ed.) *Inside Out: New Chinese Art*. University of California Press, Berkeley, pp.59–66.
- Wu H., 1999 *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago.
- Wu H., 2001, *Ruin Pictures*, Chambers Fine Art, New York.
- Wu H., 2012, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, Reaktion Books, Londra.
- Yingjin, Z., 2013, *Il cinema cinese contemporaneo*, in De Blasio E., Viganò D.E. (a cura di), *I film studies*, Carocci, Roma, pp. 285-296.
- Zen H., 2012, *Semiotics of Exile in Contemporary Chinese Film*, Palgrave Macmillan.
- Zhang H., 2009, *Ruins and Grassroots: Jia Zhangke's Cinematic Discontents in the Age of Globalization*, in Lu S., Mi J. (eds) *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong University Press, Hong Kong, pp.129-154.
- Zhang Z. 2007, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Duke University Press, Durham
- Zhangke J., 2009, *Zhongguo gongren fangtan lu: Ershisi Cheng Ji* (A Collective Memory of Chinese Working Class). Jinan, Shandong Huabao Chubanshe..
- Zheng A., 2013, The Realism of Compositional Documentary: Jia Zhangke's *I Wish I Knew*, *Pacific Coast Philology*, Vol. 48, No.1, pp. 88-108