



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo

Scuola Dottorale “Culture e trasformazioni della città e del territorio”
Sezione “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti

Titolo della tesi:

IN CERCA DI UNA FORMA
RICOSTRUZIONI URBANE NEL CINEMA ASIATICO

Candidata:

Dott.ssa Mariagrazia Costantino

Tutor:

Prof.ssa Veronica Pravadelli

XXIV ciclo – a.a. 2011 - 2012

INDICE:

INTRODUZIONE	p. 4
<i>CAPITOLO 1: LA CITTÀ-TESTO</i>	p. 16
<i>1.1 Il segno urbano</i>	p. 16
1.1.1 Il segno e l'identità	p. 19
1.1.2 Il mito della città	p. 23
<i>1.2 Tian'anmen, l'altrove di Tokyo e le ricostruzioni di Shanghai</i>	p. 27
2.1.1 Il segno/mito Tian'anmen	p. 27
2.1.2 La città "da un'altra parte": l'eterotopia di Tokyo	p. 32
2.1.3 Ricostruzioni di Shanghai	p. 38
<i>1.3 Appropriazioni spaziali</i>	p. 47
1.3.1 Il segno e la scrittura: neon e cartelloni	p. 47
1.3.2 Spazi metaforici e strategie di resistenza	p. 53
<i>CAPITOLO 2: LA CITTÀ-PENSIERO</i>	p. 58
<i>2.1 Modelli di rappresentazione ideologica dello spazio urbano</i>	p. 59
2.1.1 L'ideologia urbana	p. 59
2.1.2 La città ideologica	p. 63
2.1.3 Idee di Pechino	p. 70
<i>2.2 Tecnoideologia</i>	p. 79
2.2.1 L'ideologia ottica	p. 79
2.2.2 La mappa come tecnologia	p. 86
2.2.3 Il controllo nello spazio-film	p. 89
<i>2.3 La città vista da dentro: corpo violato e distopia</i>	p. 94
<i>CAPITOLO 3: LA CITTÀ-FORMA</i>	p. 102
<i>3.1 Articolazioni dello spazio</i>	p. 102
3.1.1 La città in Asia	p. 106
3.1.2 Modelli urbani postmoderni	p. 109
3.1.3 L'Asiatico urbana e la comunità	p. 120
<i>3.2. L'urbanizzazione e l'Utopia</i>	p. 132
3.2.1 Povertà e pianificazione dello spazio	p. 139
3.2.2 La città-periferia	p. 142
3.2.3 Permanenze: lo spazio e il muro	p. 148
3.2.4 Spazio e paesaggio	p. 150
3.2.5 Panorami mobili	p. 157
3.3 La nazione latita, il locale incalza	p. 161
Case Study 1: <i>The Sun's Burial</i> e la "nuova" città delle macerie	p. 166
Case study 2: <i>The City of Violence</i> , MTV e l'iperurbano incongruo	p. 167

<i>CAPITOLO 4: LA CITTÀ-SPIRITO</i>	p. 170
<i>4.1 Lo spettro della città</i>	p. 170
4.1.1 Allegoria della nazione	p. 175
4.1.2 L'orrore, la follia e la variante asiatica	p. 178
4.1.3 Quello che rimane della città: il fantasma ipermoderno	p. 184
<i>4.2 Walter Benjamin e la città post-coloniale</i>	p. 184
4.2.1 Fantasmi di Hong Kong	p. 189
4.2.2 Il gotico in Asia	p. 193
4.2.3 Gli spiriti del mito si manifestano ai margini	p. 196
<i>4.3 Levinas e l'annullamento dell'alterità</i>	p. 201
FILMOGRAFIA	p. 203
BIBLIOGRAFIA	p. 206

INTRODUZIONE

Questo studio si propone come un'analisi di alcune rilevanti modalità di articolazione dello spazio urbano, all'interno delle maggiori culture filmiche dell'Asia Orientale, durante tutto il Ventesimo secolo e agli inizi del Ventunesimo.

Partirò dall'idea che le città, soprattutto quelle asiatiche – così definibili perché situate in una rete di rapporti culturali ed economici che hanno luogo nella stessa macroregione – siano continuamente minacciate dal rischio di sparizione e assenza, dietro le narrative “metropolitane” e i progetti di costruzione di una città perfetta che si sostituisca a quella reale nella percezione e nell'immaginario comuni.

Il cinema verrà qui considerato come testimonianza e antidoto a questa sparizione: perché nel primo caso coadiuva il progetto di costruzione di un immaginario urbano ideale, nel secondo lo interrompe, svelandolo, e disvelando la città “vivente”, quasi sempre nascosta, poco illuminata e opaca.

Nel rappresentare un progetto parallelo o integrato alla presenza urbana, il cinema sostiene o espone, denunciandoli, i meccanismi di gestione e controllo delle persone, di mobilitazione di capitali e modellamento dello spazio materiale, e nel farlo racconta storie fittizie o reali, che a loro volta si integrano con, o contraddicono la vita della città “in superficie”. I film saranno usati qui come dirigibili che espongono uno slogan visibile a tutti, o come sottomarini, il cui periscopio scandaglia silenzioso gli abissi del mare urbano.

Questa tesi, più che una proposta scientifica, è l'esito di esperienze e riflessioni derivate da una personale esplorazione di panorami urbani emergenti, in trasformazione o in crisi, su tutto il territorio della Repubblica Popolare Cinese, dal 2000 a oggi. In questo periodo ho avuto la possibilità di confrontarmi con modelli di città che venivano fatti e disfatti in base a esigenze economiche, a programmi di sviluppo legati alla produzione, e in ultimo al ricavo di utile. Quello che colpisce, in questo quadro attentamente pianificato e rigorosamente controllato, è che le persone sembrano ridotte al ruolo di comparse. Il cinema è per me un progetto compiuto di reinserimento dell'uomo nel paesaggio urbano, e un modo di giustificare questa presenza, riattribuendole la dignità perduta in decenni di meccanica pianificazione.

DOV'È LA CITTÀ?

La domanda non si presta a trovare una facile risposta, perché lo spazio della città è andato incontro a una progressiva deterritorializzazione, ancora in pieno corso in paesi come la Cina. Questo significa che lo spazio urbano ha abbandonato i suoi abituali confini per invadere tutto quello che non è città – cosa che mette in discussione l'assetto urbano tradizionale o tradizionale inteso, e modifica la percezione stessa della città.

In relazione a questa deterritorializzazione, Appadurai parla dell'insorgenza di nuovi modi di percepire il rinnovato spazio fisico e virtuale della modernità, in relazione all'esperienza stessa della modernità e soprattutto all'immaginazione come attività sociale. I vari “panorami” (mediorama, tecnorama, ideorama) di Appadurai,¹ formano un inventario che attinge a quello spazio di immaginazione (di andata e ritorno) che è il cinema, e da cui il cinema attinge a sua volta. Avendo contribuito a modellare il nuovo aspetto della (post)modernità urbana, il cinema enfatizza lo snaturamento della città, e al tempo stesso a essa oppone strategie di ricostituzione dello spazio. Ma come avverte Yomi Braester, la città e il cinema sono molto più che manifestazioni complementari della struttura materiale e dell'immaginazione artistica; e sono più che spettacoli paralleli della vita moderna. Piuttosto, entrambi giocano un ruolo attivo nell'imporre il potere governativo, nella formazione di comunità, nell'instaurare norme culturali, e nella lotta per la società civile: la città e il cinema sono le tracce della battaglia in corso sull'immagine delle città.² Si può dire che anche grazie al cinema, la città sia ovunque e da nessuna parte.

Se guardiamo alla percezione comune e diffusa della città,³ della sua variante mitologica di metropoli e della cosiddetta vita urbana, noteremo che questa risente ancora oggi di una categorizzazione che mantiene una forte impronta modernista e riflette ancora l'assetto globale stabilito dagli esiti della Seconda Guerra Mondiale e della Guerra Fredda. È lo stesso assetto ad aver innescato molte delle narrative più diffuse, come il mito del “villaggio globale” e della globalizzazione.⁴ Quest'ultima si è manifestata nel momento

¹ A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis London, 1996, p. 33.

² In particolare delle città cinesi, iniziata nel 1949 e culminata nel 2008 con le Olimpiadi di Pechino. Y. Braester, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*, Duke University Press, Durham, 2010, p. 4.

³ Come schema aggregativo di una comunità divenuta tale, affermatosi dove il flusso di persone, attività e beni ha trovato la collocazione ottimale, ideale per garantire le condizioni della loro sopravvivenza e riproduzione. Cfr. E. Eames, J. Granich Goode, *Anthropology of the City: An Introduction to Urban Anthropology*, Prentice-Hall, 1977, pp. 13-19.

⁴ ‘Globalization is conceived as the compression of the world and the intensification of consciousness of the world as a whole, bringing with it the deepening and widening of “worldwide social relations which link distant

culminante del capitalismo industriale, e del conseguente dell'imperialismo (e come effetto di questi). Così "globalizzazione" è stata anche la necessità, in un passato più o meno recente, di investire surplus altrove: cosa che ha preparato e disciplinato la forza lavoro di oggi.

La città è il luogo e vessillo dell'ecumenica celebrazione di equivalenza, vicinanza, virtuale simultaneità, comunione di progetti e intenti, dove non solo il rito del consumo collettivo viene reiterato, ma dove l'insieme dei valori alla base sono più efficacemente concentrati e promossi. Per valutare in modo più equilibrato le aberrazioni e le ulteriori manipolazioni di un potere che cerca di mascherarsi nella retorica della democratizzazione e del "people empowerment", si può cercare di risalire indietro nel tempo e chiedersi che cosa fosse la città prima che qualcuno dicesse come doveva essere. Ma bisognerebbe prima di tutto chiedersi quale città, e la città di chi?

Il primo modello di città intesa come crocevia di flussi culturali e scambi commerciali si è diffuso in "Oriente". Città come Samarcanda evocano un passato astratto, quasi mitologico, ma la loro natura di "moderne" metropoli *ante litteram* è stata semplicemente dimenticata, risucchiata dall'oblio della storia. È sempre estremamente difficile gestire modernità lontane nel tempo oltre che nello spazio, mentre si tende ad attribuire lo status di vera modernità a ciò che è vicino, soprattutto per chi ha il potere di stabilire come articolare il discorso sulla modernità. Il termine stesso, e l'aggettivo corrispondente, sono – come tutte le parole – una pura convenzione, ma ancor più di altre parole fanno riferimento a un'idea più che a una realtà. Questa idea ha visto tutti concordi nello stabilire che, in un preciso momento, il cambiamento nel modo di percepire il mondo – non più come territorio da esplorare, ma come immensa distesa da sfruttare – ha innescato un'inversione radicale e una razionalizzazione nei rapporti tra entità geografiche e politiche, con il conseguente intervento sull'aspetto delle città – i luoghi di rappresentanza politica e scambio economico per eccellenza.

David Harvey, e Marx prima di lui, ricordano le città si sono sviluppate in sistemi autonomi e al tempo stesso interdipendenti.⁵ Con il pretesto della modernizzazione e dell'adeguamento ai progressi tecnologici, e in risposta al numero crescente di abitanti, le strutture e infrastrutture urbane sono state sistematicamente e ciclicamente "cancellate", "ricostruite," o semplicemente abbandonate quando non ritenute più economicamente

localities in such ways that local happenings are shaped by events occurring many miles away and vice versa" (Roland Robertson e Antony Giddens). E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London New York, 1989, p. 191.

⁵ D. Harvey, *The Urban Experience*, Blackwell, Oxford, Cambridge Mass., 1989.

vantaggiose. L'apertura di nuove vie per il commercio ha fatto sì che alcune grandi città del passato decadessero, mentre ha permesso ad altre di emergere.

Questi sono solo alcuni aspetti della modernità, quel cambiamento radicale nel sistema produttivo e nella circolazione e scambio di beni che ha determinato una nuova percezione del mondo, insieme all'ingresso di nuovi sistemi di valori. Ma questa è solo, appunto, la modernità storicamente intesa, quella con una data di inizio e una di fine. Se ci dovessimo attenere esclusivamente a questo "racconto", e accettare questa versione come dato scientifico inconfutabile, risulterebbe molto difficile spiegare la presenza di sistemi (compresi quelli urbani) che si sono sviluppati in modo autonomo e hanno dato vita a società che non hanno vissuto le stesse fasi di trasformazione economica e culturale.

Non rientra nella finalità della presente ricerca ripercorrere tutte le tappe degli studi urbani, né tantomeno riportarne gli aspetti peculiari. Quello che faremo sarà piuttosto utilizzare dati mutuati dalla "scienza della città" per portare l'attenzione su alcuni fenomeni che diventano centrali nei film presi in considerazione

I vari tentativi definire la natura sociale, culturale e storica delle grandi città dell'Asia Orientale, sembrano aver contribuito a stabilire e alimentare una narrativa che si è consolidata per buona parte del Ventesimo secolo, e continua ancora oggi a essere applicata con successo. Quello che colpisce a un esame più attento delle fonti di queste narrative, siano esse filosofiche, letterarie o visive, è che il loro oggetto – un referente concreto – sembra mancare del tutto, ed è lungi dall'apparire all'orizzonte. Ma in che senso manca? Sappiamo che alcune delle città in questione – Pechino, Shanghai, Tokyo, Seul, Singapore, Bangkok, Manila – corrispondono a una realtà fisica che può essere tradotta su una mappa ma è anche, soprattutto visibile da un aereo, si può afferrare nell'insieme dall'alto, è visitabile e esperibile. Quello che manca è il significato da abbinare al significante, la nozione assoluta di città asiatica che pure torna frequentemente, persino nel titolo di questo studio. Manca l'essenza di questa fantomatica "città asiatica d'Oriente". La città non c'è nel presente ma soprattutto nel futuro, perché destinata a essere stravolta nelle sue strutture fisiche (Pechino e tante altre città della Cina), e amministrative (Hong Kong). La città asiatica continua a crescere come vetrina, oltre che come centro finanziario e di coordinamento di diversi poteri e funzioni, con un raggio d'azione internazionale.⁶ La produzione di beni e numerosi altri servizi, comprese le strutture

⁶ Quelle che Saskia Sassen ritiene essere le funzioni precipue delle "città globali". Cfr. S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 2001. Della stessa autrice "Reading the City in a Global Digital Age—Between Topographic Representation and Spatialized Power Projects", in L. Krause, P. Petro (a cura di), *Global Cities - Cinema, Architecture, and*

materiali e sociali a questi collegate, sono state ormai da tempo dislocate, trasferite in distretti e sobborghi. Un'immensa zona grigia, un mare che separa, o a seconda dei punti di vista unisce, le città, tendenzialmente uniformi, anonime, con monumenti interscambiabili, tranne diverse problematiche eccezioni: Pechino centro del potere, Shanghai con Pudong, Canton con il suo immenso mercato reale e virtuale, e la sua industria periurbana. Su queste premesse cosa rimane della città cinese? E cosa di altre città nel resto dell'Asia? Rimane forse un paesaggio, un set già presente o (sempre più raramente) ricreato, che sfiora o fronteggia i personaggi, e di cui la macchina da presa si fa testimone silente.

Se il capitalismo è una nozione che corrisponde al sistema tradizionalmente attribuito alla fase culminante di sviluppo economico dei paesi occidentali, in questo senso funzionalmente contrapposti a quelli orientali, la sua adozione e "naturalizzazione" sono considerate caratteristiche delle odierne città asiatiche, che hanno colmato il ritardo esasperando il processo e deregolando il mercato: si pensi a un luogo come Singapore, paradiso dello shopping sospeso nella morsa di terrore delle sue leggi draconiane. Di Tokyo si dice che materializza il futuro così come lo possiamo immaginare, ma questo non è che l'ennesimo tentativo, goffo e imbarazzante, di disciplinare qualcosa che non appartiene all'ontologia del presente così come la si vuole concepire, o come ci è stato detto di concepirla. La nozione stessa di globalizzazione, nuovamente, sembra essere stata coniata per descrivere l'inglobazione dell'Asia nella sfera economica occidentale, quando quello che sta accadendo è di fatto esattamente l'inverso. I recenti conflitti, il colonialismo, l'Imperialismo, la Seconda Guerra Mondiale e la Guerra Fredda, sembrano essere ancora oggi, tristemente, gli unici eventi che hanno permesso di raggiungere una visione unanime delle implicazioni e dei possibili risultati del processo noto come "globalizzazione"; hanno inoltre consolidato la consapevolezza dei vari territori che compongono quell'entità chiamata "Asia Orientale", di appartenere alla stessa porzione di mondo e di condividere una simile visione, nonché la stessa apparente vulnerabilità nei confronti dell'Occidente.⁷ La presenza di una rete

Urbanism in a Digital Age, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London, 2003, pp. 15-27.

⁶ Cfr. F. Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London and New York, 2005.

⁷ Un altro sintomo della presunta omogeneità qui individuata è la crisi finanziaria del 1997, che ha colpito le maggiori potenze dell'Asia Orientale e Sud-Orientale (le cosiddette tigri, Hong Kong, Singapore, Corea, Taiwan), e ha avuto ripercussioni su paesi come il Giappone e in misura minore la Cina, che oltre a proteggere la sua moneta, protegge anche il flusso di informazioni che oltrepassano i confini nazionali. Per questo è difficile stabilire quali siano stati gli effetti concreti della crisi sull'economia della paese, ma di certo variazioni importanti dell'assetto globale colpiscono in modo consistente anche la Repubblica Popolare.

finanziaria ed economica sancita da organismi come l'ADB (Banca Asiatica di Sviluppo), ha portato poi allo scambio e trapianto di immaginari culturali.

Tornando alla città, prima che una realtà fisica e sociale, questa è soprattutto un modello di articolazione di rapporti e significati che si prestano a essere definiti e strutturati in modi diversi ma integrati. I modelli urbani che il cinema presenta possono seguire le tracce della città reale, o ribaltarla e costruirne una nuova che si ponga non solo come alternativa, ma come plastico cinematografico di una città progettata concettualmente. Anche mentre nasconde, il cinema rivela la realtà psichica delle cose.

La percezione della città e dello spazio urbano è condivisa pubblicamente e percepita come argomento di cruciale importanza, tale da meritare un'attenzione esclusiva. Se per città si intende il cuore pulsante delle attività umane e un modo di rappresentarle e diffonderle, a essa si può accostare un cinema "centrale," realista ed escapistico al tempo stesso, in cui la città viene concepita come centro di un'entità che si espande per anelli concentrici attraverso la nozione di appartenenza geografica e culturale. L'occhio della macchina da presa si muove per mostrare una città "sana" (o illusoriamente tale), che sotto una luce glorificante diventa complice di una versione rincuorante dello spazio urbano, o al contrario una "malata" che respinge e confonde, una distopia desolante e indifferente, spesso ironica.

Che si tratti di ambigua adesione alla "visione ufficiale" o – in modo non meno programmatico – di distacco da questa e sfida delle concezioni filmiche, la finalità è sempre quella di mostrare una versione dello spazio e del paesaggio urbano funzionale a un progetto di decodifica dell'attuale condizione socio-culturale, e non solo quella asiatica.

Quello che accomuna alcune delle città che osserveremo attraverso i film scelti è la loro necessità di esporsi e raccontare quello che sono diventate, anche attraverso la rievocazione di quello che erano: si può parlare a questo proposito di un vero e proprio svelarsi/rivelarsi, e di un dispiegamento di tutti i mezzi in campo (la città come terreno di scontro, campo di battaglia, trincea e fortezza militare). I film che raggiungono questo scopo nel modo più efficace diventano una forma di letteratura visiva e orale, perché mostrano fenomeni che si staccano dalla contingenza del presente per diventare universali; nel fare questo collegano passato e presente, diventando un ponte per far transitare lo spettatore, orientando il suo sguardo e impostando una nuova visione che lo avvicini a un possibile futuro. Il futuro nelle sue effettive implicazioni, esiste solo a patto che ci si prepari ad esso con un cambiamento dell'assetto ideologico nei confronti delle città e della (nostra) vita nel loro interno. In questa forma di narrazione l'autore diventa uno degli attanti del discorso narratologico, perché la sua soggettività è piegata ai fini del racconto.

Molti osservatori della città hanno voluto approfondire il legame tra spazio urbano e fotografia prima, e cinema dopo. Il cinema, proprio come la città, è contenitore e contenuto, significante e significato, e questo status peculiare, senza considerare altri aspetti, ha permesso di stabilire un duraturo sodalizio tra i due “territori.” Se l’immaginazione permette di sorvolare la città dall’alto, per ricreare in modo dinamico la sensazione di controllo su quello che succede, e in ultimo l’ebbrezza della visione totale, i mezzi tecnici di cui il cinema si è dotato hanno messo in atto quest’aspirazione, salvo poi abbandonare la visione d’insieme e “perdere quota” per scendere nelle strade.

Frederic Stout, analizzando l’interazione tra lo spazio urbano, la sua realtà sociale e i modi in cui esso è stato riprodotto per scopi informativi, artistici o per puro intrattenimento (nelle illustrazioni su riviste o fascicoli, nelle fotografie e nei primi newsreel), ha sottolineato come le prime immagini della città veicolassero una veduta d’insieme, perché ancora legate alla tradizione paesaggistica, alla necessità di dare una visione d’insieme e con essa una conoscenza complessiva.⁸ La funzione delle prime immagini della città è dunque quella di instillare la coscienza della città stessa. L’immagine della città dall’alto, nella visione d’insieme che il cinema fa e disfa, è per Kracauer paragonabile all’“ornamento” imposto sulle masse.⁹ Nel suo studio sui “non-luoghi”, anche Marc Augé nota che la città come paradigma si presta a essere descritta e immaginata, e di fatto lo è, senza interruzioni, nella continuità propria dei piani sequenza cinematografici e del modo in cui noi stessi viviamo, proprio per garantire coerenza a ciò che non sembra affatto coerente: una necessità di unità, sintesi e controllo che è stata indotta e amplificata dall’applicazione della tecnologia satellitare.¹⁰

Il cinema ha fatto diventare cittadini tutti, perché oltre a diffondere immagini della città ne ha trasmesso lo stile di vita. Una riflessione del genere è importante per capire che l’ormai consolidata cultura metropolitana che si esprime in modo massiccio attraverso immagini, restituisce a una popolazione reale e virtuale l’immagine della città come simbolo e idea prima ancora che come realtà storica contingente. Attraverso la progettazione di scenari e di una vera e propria visione, il cinema può affermare politiche e determinarne il successo oltre i confini della stessa città. Ma se questo meccanismo è valido ovunque, perché il cinema urbano è così importante e influente in Cina e in tutta l’Asia? E perché nella Repubblica

⁸ LeGates Richard T., Frederic Stout (a cura di), *The City Reader* (Third edition), Routledge, New York, 2003.

⁹ ‘The ornament resembles *aerial photographs* of landscapes and cities in that it does not emerge out of the interior of the given conditions, but rather appears above them’. S. Kracauer, “Farewell to the Linden Arcade”, in *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995, p. 77.

¹⁰ M. Augé, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London New York, 1995, pp. 31-32.

Popolare ma anche Hong Kong e Taiwan la battaglia culturale ha da sempre avuto la città come terreno di scontro? Come si pone il cinema in relazione alla politica, alla città e alla politica della città (l'urbanistica)? Una prima risposta si può rintracciare nel meccanismo di mobilitazione delle masse, anche attraverso il cinema, e negli appelli alla coscienza politica e civica.

Per Yomi Braester non è la città a determinare il cinema, ma è il cinema che attraverso l'articolazione e la confluenza di messaggi ideologici, nella corrispondenza tra progetto politico (nella sua estensione all'impianto urbanistico) e progetto artistico, attua una riscrittura materiale e "morale" della città, una trasfigurazione incentrata a sua volta sulla coincidenza tra l'immagine urbana dominante e la realtà fisica. Nella sua possibilità di materializzare modelli urbani, il cinema si pone come strumento di orientamento e controllo, ma anche di resistenza a esso. Per comprendere i meccanismi alla base di quello che Braester definisce "contratto urbano",¹¹ ed evitare un essenzialismo la cui prima deriva è un estetico disimpegno e la noncuranza nei confronti di alcune dinamiche di potere più che mai attuali (perché ammantate di estetica tecnologia, e di tecnologia estetica), occorre capire perché la città sia stata usata ai fini della rappresentazione del potere a partire da un preciso progetto istituzionale, e quali siano i possibili modi di combattere l'usurpazione di quello spazio di immaginazione privata e collettiva.

Il primo capitolo verterà sulla considerazione della città e del suo cinema come terreni disseminati di segni da decifrare alla luce di una più ampia riflessione su nozioni quali l'identità contestata del soggetto culturale, il problematico incontro/confronto tra categorie ormai inadeguate quali "Oriente" e "Occidente", e la messa in discussione dei meccanismi cognitivi nonché dell'autonomia della conoscenza rispetto al potere. Il cinema è qui introdotto come linguaggio visivo e insieme di segni della città, ma anche come città dell'immagine, in una coincidenza di intenti, condivisione di spazi e finalità perseguite. Ci si rivolgerà in particolare ai segni della città come parte di un codice di comunicazione interno ai film che verranno presi in esame: questi possono essere considerati singolarmente, o confluire in una costruzione linguistico/visiva più ampia che fa capo a una realtà urbana specifica, in un preciso momento storico.

La considerazione dei segni filmici urbani non può essere scissa dal riferimento ad una

¹¹ Y. Braester, op. cit.

forma di mitologia che la città e il cinema esprimono in congiunzione: mitologia da intendersi qui come modo sintetico di presentare la città, laddove il segno è la sintesi del modo in cui la città viene pensata. Seguendo questo percorso il segno si ingrandirà, o meglio verrà dipanato, per diventare idea. Oltre alla semiotica “rivoluzionata” di Barthes e Bhabha, tra le teorie di riferimento che confluiranno nel secondo capitolo, si troverà l’idea di “produzione” dello spazio mutuata da Lefebvre, che pur implicando una progettualità presuppone anche un vuoto o un’assenza di partenza. Altri concetti chiave su cui concentrarsi saranno la città visibile e quella invisibile, la città trasparente, quella che respinge (e riflette), assorbe e integra. Occupata da infinite opacità, la città non è mai trasparente, né tantomeno lo è la metropoli moderna e quella globale. Nel confronto tra l’assetto culturale occidentale e quello genericamente definibile come “orientale” (nella condivisione di alcune strutture etiche così come di meccanismi economici e equilibri politici), la metropoli orientale risulterà quasi impenetrabile, se non assurda e illogica. Ancora una volta è la ricostruzione filmica che si fa carico di riqualificare la perduta esperienza della città come luogo dove significati sono prodotti e non solo persi.

Il secondo capitolo è rivolto alla città come idea, e dunque all’ideologia urbana come impalcatura che la città manifesta, o come esercizio di potere di cui la città è teatro. L’associazione di un’ideologia al testo filmico è la conseguenza dell’ideologia presente nel mobile che è la città: ideologia come espressione di un potere più o meno repressivo, che si esercita attraverso il controllo, la presenza dell’“occhio” cui l’obbiettivo si unisce o contrappone, o attraverso la pervasività di discorsi come quello tecnologico, che sebbene sembri garantire all’individuo/cittadino una forma di potere nell’autonomia dell’uso e della scelta a questo collegata, finisce il più delle volte per coadiuvare l’esercizio del potere ideologico.

La città è un terreno contestato di appropriazione fisica, morale e politica. La trasformazione dello spazio urbano non è una semplice metamorfosi, ma una copertura da intendersi come *make-up* architettonico e travestimento funzionale alla propaganda e alle sue speculazioni e della modernità “dopo” e “oltre” la modernità. Nel terzo capitolo si parlerà della città e del corrispondente cinema come luoghi di negoziazione tra spazio fisico, sociale e storico. Come un film, la città è un spazio reale e virtuale di articolazione di rapporti sociali entro una cornice costituita da attività economiche e politiche.¹² Sarebbe suggestivo concepire

¹² ‘Like cities, films engage in processes of production and reproduction of social relations in spatial configurations’. B. Mennel, *Cities and Film*, Routledge, New York, 2008, p. 15.

la città come una formazione spontanea, che pulsa come un organismo vivente al ritmo delle sue attività e del suo incessante movimento; purtroppo la città è ben più di un termitaio, e gli uomini un po' più che termiti. Il capitale e i grandi movimenti della finanza internazionale, le speculazioni del mercato ma anche la funzione delle capitali come centri del potere politico, istituzionale e rappresentativo, innalzano di molto la posta in ballo nell'essere cittadini, come tali parte di una macchina sofisticata che sostiene e al tempo stesso orienta la nostra esistenza, il nostro stile di vita e di consumo, e il nostro modo di pensare.

In un paese come la Cina, il cinema urbano ha presentato, prefigurato, attivato, accelerato e infine glorificato il progetto di cambiamento (ancora oggi chiamato "rivoluzione") dal 1949 a oggi. Mutando, la città asiatica e quella cinese in particolare, si despazializza e crea un'immagine di sé istituzionale e rappresentativa, i cui dettagli sono tutti visibili e illuminati. La città risolve il problema dell'esclusione annullando gli spazi che possono accogliere gli esclusi.¹³ Ritengo interessante quanto necessario individuare il modo in cui un simile schema sussista e sia validato in realtà vicine alla Cina continentale come Hong Kong e Taiwan, che interagiscono con la "madrepatria" fino quasi a sovrapporsi. Per quanto riguarda Hong Kong, l'urbanizzazione non è necessariamente fonte traumi o ferite, perché è l'anima stessa della città, che nasce come porta d'accesso alla Cina, portando sin dall'inizio il marchio del non-luogo, del passaggio da un luogo-idea a un altro. Diventa poi terreno di scontro e contesa coloniale finché sotto il dominio inglese non assume la sua identità definita di entità transitoria, banco di prova di una modernità nuova e priva delle limitazioni che altre metropoli occidentali si sono portate dietro (prima fra tutte la storia e le sue vestigia). Hong Kong è un esperimento azzardato di "iperurbanità" incidentalmente divenuto una vera città.

Taiwan è in una posizione diversa ma non meno scomoda: attraversata da ripetute ondate migratorie e rivoluzionata più volte dall'ascesa al potere di nuovi governi, vive in un perenne stato d'indecisione (la modernità occidentale? Quella giapponese? Dove si collocano le tradizioni del continente importate e lì preservate?): per questo i film che affrontano il tema della città e la città stessa, sono articolati impianti di costruzione di un'identità. Taipei è una città martoriata, odiata e apertamente assente nel nuovo cinema taiwanese; l'assenza della città, che non c'è perché inadeguata e destinata a imminente smantellamento delle sue parti,

¹³ Ali Madanipour, "Social Exclusion and Space", in LeGates Richard T., Frederic Stout (a cura di), op. cit., pp. 184-185.

in fase di adeguamento (un'altra parola per distruzione), o perchè del tutto nuova e quindi assimilabile a un guscio vuoto, che ha perso il suo contenuto e la sua storia.

Se Hong Kong è un palcoscenico, una piattaforma dove la città mostra la sua capacità di esibirsi completamente e al tempo stesso negarsi, Taipei è uno spettacolo articolato, i cui numeri sono più o meno integrati o in conflitto, ma comunque parte della stessa "performance". Un'effettiva eredità culturale, o un insieme di norme e segni che stabiliscano l'appartenenza a un territorio, si concretizzano solo se mostrati e consapevolmente mediati dalla costruzione di una narrativa. Proprio perché oggi i film non sono più, o non sono più soltanto realizzati a livello nazionale (il concetto stesso di nazione sembra essere molto traballante o quantomeno problematico), è di cruciale importanza la ricerca di un significato residuale di "locale" – e cultura espressa a questo livello – contrapposto a "globale", e il locale si ritrova oggi soprattutto nelle sue rappresentazioni.

In questo quadro la periferia non è semplicemente una sbiadita rifrazione della città, di tutte le immagini avanzate, dei suoi scarti visivi. Il centro urbano, non sempre corrispondente a un'entità fisica effettiva e in molti casi del tutto fittizio, è la sede eletta del potere rappresentativo, ma il vero potere si esprime nella gestione della periferia, dove sono realizzati i grandi progetti e investimenti. Nel cinema di cui ci occuperemo le periferie sono mostrate (e non costruite) come terreno di applicazione di un potere compatto e organizzato, ma anche come scarti e scampoli del processo di urbanizzazione. La vera città esiste forse solo nella periferia, come controparte di essa; ma anche il contrario è vero? Di sicuro la periferia popola la città in modo consistente e significativo. Periferia assoluta, intesa come tutto quello che non è città, ma anche periferia relativa: la visione esteriore dell'altro, che diventa marginale rispetto all'io-centro, ma si può porre come centro e marginalizzare quello che diventa l'altro. Per tutti questi e per molti altri motivi, la città è il luogo dove si materializza l'assenza.

La città non è solo quello che vuole mostrare di sé, ma anche e soprattutto quello che nasconde alla vista: i fantasmi delle macerie morali lasciate non (solo) dalle guerre, ma dall'economia di mercato che più di tutto ha funto da narcotico. Il quarto capitolo è organizzato intorno a storie di invisibilità ambientate in un contesto urbano pieno di fantasmi che incarnano la modernità, e quella condizione liminale che evoca una continua minaccia di estinzione. Definire l'invisibile non è cosa facile: le città dell'Asia sono un trionfo di invisibilità, da interpretare come zona di confine, pausa fisica ma anche temporale. Sacche spazio-temporali di transizione, di passaggio da una fase all'altra. Non sempre la promessa di realizzazione della nuova fase viene mantenuta, e i luoghi e momenti che aspettano

l'assegnazione continuamente deferita di una funzione trovano il loro significato proprio in questa attesa: diventano parentesi di spazio e tempo inutilizzati, sfuggiti agli imperativi del profitto e ai principi che determinano il nuovo aspetto delle città. Questi luoghi diventano e rimangono aperti a qualsiasi tipo di utilizzo alternativo, nella loro invisibilità sono completamente trasparenti, attraversabili da parte a parte, ma la loro essenza impalpabile sembra sfuggire all'occhio non allenato all'invisibile. È quello elettronico che si incarica di esplorare queste zone di assenza.

Tutto nella città sembra celebrare sinistramente la sua assenza: per questo motivo il cinema e la letteratura ricorrono spesso alla figura del fantasma, o del vagabondo errante privo di identità e status sociale, per spiegare ciò che sfugge alla vista. Il fantasma è segno e sintomo della fluidità e del continuo movimento della popolazione, ma soprattutto dell'invisibilità delle persone: quell'esercito silenziosi di consumatori, di lavoratori fissi e stagionali, registrati o abusivi. Città martoriate da piani regolatori, dominazioni straniere, passaggi di governi e fazioni politiche, e lasciate in balia dell'economia di mercato, sono il terreno ideale per incursioni ultraterrene: portare alla luce quello che è nascosto sotto il velo (inconsistente ma non meno significativo) della realtà è forse l'essenza della riflessione filmica. Nel cinema qui considerato la figura della fantasma è al centro di un impianto allegorico che attiva un processo di riesumazione, di scoperta, ma anche di cordoglio. Nell'esaltazione di un'ipermodernità incongrua, nella quale i anche monumenti storici possono essere perfettamente integrati, una volta "addobbati", solo un'entità immateriale può armonizzarsi con il pensiero di ciò che è stato, e mostrarlo a chi vive continuamente distratto dalla città, dal suo consapevole progetto di oblio.

Questa narrazione del tessuto stratificato e invisibile della città da parte di chi, in quanto presenza fantasmatica, è a sua volta invisibile, rivela l'ambizione di mostrare cosa rimane della città "dopo", in quell'onnicomprendivo "post" che ormai tiene tutto in scacco concettuale.

CAPITOLO 1

LA CITTÀ-TESTO

European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self.¹⁴

The City is an ideogram: the Text continues¹⁵

1.1 Il segno urbano

Il tempo che viviamo è dominato dalla visione. Ciò non significa che questa consenta un accesso e comprensione immediati ai fenomeni, che essere capiti e soprattutto raccontati necessitano di una narrativa: il punto è capire che tipo di racconto sia (ancora) possibile e come sia possibile.

In *The Location of Culture*, Homi Bhabha viene in aiuto analizzando le dinamiche della narrativa (in senso lato) che più che postmoderna sarebbe opportuno definire “successiva”: successiva a momenti come il colonialismo, la modernità e soprattutto la realtà, da intendersi come fiducia nel reale e nel suo progresso. Un’analisi di questo tipo parte necessariamente dal linguaggio, e attraverso i cambiamenti cui questo è andato incontro, nella teoria e nell’applicazione, ci conduce nuovamente all’immagine, come forma di linguaggio che si compone di segni fondati sul principio di analogia (al reale), e quindi sul simbolo come evocazione di una realtà ormai priva di forma.

1.1.1 Il segno e l’identità

Per Roland Barthes i testi non sono solo parole scritte, ma si compongono di segni che possono essere rintracciati in tutte le produzioni culturali. Prendendo le mosse dal lavoro di de Saussure, egli ha notevolmente ampliato la nozione di testo e le analogie tra linguaggi parlati o scritti e molti altri sistemi di comunicazione basati su fenomeni culturali diversi come la

¹⁴ E. W. Said, *Orientalism*, Penguin, London, 1988, p. 3.

¹⁵ R. Barthes, *Empire of Signs*, Hill and Wang, New York, 1982, p. 31.

moda, l'etichetta e la morfologia urbana.¹⁶ Duncan avverte a questo proposito che il potere dei discorsi deriva non tanto dalle idee astratte che rappresentano quanto dalla loro base materiale nelle istituzioni e nelle pratiche che compongono il regno micro-politico che Foucault vede come la fonte di molto del potere in una società,¹⁷ e seguendo Barthes applica un concetto ampliato di testo: 'one that includes other cultural productions such as paintings, maps and landscapes, as well as social, political and economic institutions. These should all be seen as signifying practices that are read, not passively, but, as it were, rewritten as they are read'.¹⁸

I segni che compongono questi sistemi sono per Barthes "sani", ovvero meno ideologicamente ingannevoli, quando appaiono frutto di una scelta e non forzatamente innocenti, immotivati, eterni e naturali. Il semiologo è partito dall'indagine del linguaggio come sistema relazionale arbitrario e convenzionale (tra significante, significato e referente), per poi esplorare e celebrare l'instabilità e il vuoto inerente dei segni. La celebrazione del vuoto semantico culmina con l'analisi del mito.¹⁹ Così mentre a ogni elemento si può conferire significato, i sistemi di miti tendono a utilizzare materiali che sono stati già resi adatti alla comunicazione.

L'appropriazione metaforica della vita-sociale-come-testo compiuta da Ricoeur può essere facilmente applicabile al paesaggio, in quanto anch'esso prodotto sociale e culturale.²⁰ Il paesaggio non è che un sistema di significati, uno dei tanti sistemi di comunicazione, una combinazione di oggetti suscettibili di appropriazione da parte della società. Per produrre una semiologia del paesaggio occorre investigare il processo ideologico per cui i segni del paesaggio diventano significanti di secondo ordine, vale a dire quando i segni diventano significanti da associare ad altri significati. Questo avviene quando la valenza di un segno che è storicamente e culturalmente variabile, quindi contingente, viene dissipato per aprirsi a nuove attribuzioni: niente si presta meglio del paesaggio a essere tradotto in mito, in quanto esso è ostentatamente apolitico, in virtù del suo ricorso a una simulazione di naturalezza e

¹⁶ J. S. Duncan, N. J. Duncan, "Ideology and Bliss: Roland Barthes and the secret histories of landscape", in T. J. Barnes, J. S. Duncan, *Writing Worlds: Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*, Routledge, London, 1992.

¹⁷ *Ivi*, p. 9.

¹⁸ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994, p. 5.

¹⁹ 'Myth occurs when objects suitable for communication, landscape included, become "appropriated by society" ... They become signifiers and thus are emptied of content.' James S. Duncan e Nancy J. Duncan, op. cit., p. 19

²⁰ Un paesaggio possiede la stessa apparente staticità oggettiva del testo scritto; anch'esso si allontana dalle intenzioni dei suoi "creatori", e in termini di impatto sociale di conseguenze materiali le varie letture del paesaggio contano più di qualsiasi intenzione autoriale: questo significa che mantiene un'importanza al di là della situazione per la quale è stato "costruito", rivolgendosi a un pubblico potenzialmente ampio di "lettori": 'Places are intertextual sites because various texts and discursive practices based on previous texts are deeply inscribed in their landscapes and institutions. We construct both the world and our actions towards it from texts that speak of who we are or wish to be.' *Ivi*, pp. 6-8.

innocenza. La torre Eiffel è un chiaro esempio dell'ambiguità del paesaggio, e più in generale dell'instabilità della relazione tra significante e significato nella semiologia del paesaggio: 'The tower has a dual character, for it is an object seen by all and yet, if one is upon it, becomes an object for seeing. The tower, therefore, is a singular monument which [nelle parole di Barthes] "transgresses this habitual divorce of seeing and being seen"'.²¹

Lo spazio della coscienza simbolica privilegia per Barthes soprattutto la somiglianza (*resemblance*), costruendo una relazione analogica tra significante e significato che ignora la questione della forma, e crea una dimensione verticale all'interno del segno.²² La descrizione data dallo studioso francese del segno-come-simbolo è alla base della definizione di identità di Bhabha. Per quest'ultimo, il momento di autoconsapevolezza che si fonda sull'identità è insieme rifratto e trasparente, e la questione dell'identità perennemente sospesa tra l'ombra e la sostanza. La consapevolezza simbolica conferisce al segno (del sé) un senso di autonomia e un solipsismo che Barthes aveva precedentemente chiamato "prestigio mitico", quasi totemico 'nella sua forma costantemente superata dal potere e dal movimento del suo contenuto'.²³ L'immagine dell'identità umana, e l'identità umana come immagine, sono iscritte nel segno della somiglianza: la visione, come fa notare anche Rorty, serve a creare un legame di credibilità tra il sé e l'altro, e deve fondarsi sull'analogia. Attraverso queste rappresentazioni (ottiche) la riflessione sul sé si sviluppa nella consapevolezza simbolica del segno: 'Identification ... is always a question of interpretation, for it is the elusive assignation of myself with a one-self, the elision of person and place'.²⁴ All'interno del meccanismo di "riconoscimento" del sé che è l'identità, occorre trovare un'adeguata collocazione per

²¹ 'The tower transforms the city into a kind of nature ... it gives a romantic dimension to what is frequently grim. The tower provides a bird's eye view that allows the visitor to read the text of the city – in other words, allows the structure of the city to become visible. The city becomes an intelligible object from the tower, without, Barthes argues, "losing anything of its materiality". The tower, he says, provides us with a new category – that of "concrete abstraction". The view from the tower allows the visitor to link in his or her own mind all the familiar urban landmark into a system ... Barthes sees this as an intellectual exercise of deciphering the geographical, historical and social space of Paris which inevitably interrupts the pleasure of the panoramic view. This decipherment affords the visitor a power over Paris, a single point from which to appropriate the great city'. *Ivi*, pp. 22-23.

²² L'*effet de réel* di cui parla Barthes per indicare la profondità di prospettiva della metarrativa realista, è una sorta di dimensione geologica di significazione, ottenuta limitando il segno linguistico alla sua funzione simbolica. In questo schema il significante è sempre predeterminato dal significato – lo spazio reale e concettuale collocato prima e fuori dell'atto di significazione. *Ibidem*. Cfr. R. Barthes, "L'effetto del reale", ne *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1988, p. 158.

²³ H. K. Bhabha, op. cit., p. 70.

²⁴ *Ibidem*.

l'“altro”, che nella definizione di Lacan implica il desiderio (di identità, o somiglianza) e, per lo stesso motivo, la repulsione.²⁵

Una simile premessa ci aiuterà a collocare l'analisi della città-come-spazio e la città-come-linguaggio entro il testo che è il film, nel quadro di un movimento di andata dell'immaginario occidentale in direzione dell'Asia Orientale, e di ritorno da lì verso ciò che viene percepito come Occidente.

1.1.2 Il mito della città

La città parla attraverso suoni e immagini, e l'immagine, compresa quella cinematografica, si presta a essere usata come segno, unione di significato (per de Saussure concetto e “immagine acustica”) e significante, forma investita di significato. Barthes parte dal meccanismo di significazione per arrivare al mito o alla mitologia, che è discorso, e come tale un sistema di comunicazione e il messaggio che porta con sé.²⁶ Il mito come discorso, o mitologia, unisce l'aspetto formale della semiologia e quello ideologico delle scienze storiche. Il suo configurarsi come “idea che ha preso una forma” lo candida a comporsi di segni che hanno acquisito un surplus di significato attraverso il loro uso ripetuto e la loro appropriazione in un determinato contesto, ma per questo stesso motivo, e per il fatale allontanamento dalla realtà storica, il mito perde il suo significato e diventa pura forma.

Per Jean Paul Sartre il processo di significazione che conduce alla formazione del mito nasce da una crisi del soggetto (e di conseguenza dell'oggetto), e nel nostro caso si può estendere alla città e allo spazio urbano: ‘In Sartrean criticism ... the signified is constituted by the original crisis in the subject ... Literature as discourse forms the signifier; and the relation between crisis and discourse defines the work, which is a signification’.²⁷ Il mito è un

²⁵ ‘Lacan’s excellent, if cryptic, suggestion that “the Other is a dual entry matrix” should be understood as the partial erasure of the *depth perspective* of the symbolic sign; through the circulation of the signifier in its doubling and displacing, the signifier permits the sign no reciprocal, binary division of form/content, superstructure/infrastructure, self/other. It is only by understanding the ambivalence and the antagonism of the desire of the Other that we can avoid the increasingly facile adoption of the notion of a homogenized Other, for a celebratory, oppositional politics of the margins of minorities’. *Ivi*, p. 74.

²⁶ R. Barthes, “Myth Today”, in *Mythologies*, Hill and Wang, New York, 1984, p. 1.

²⁷ ‘Naturally these three terms are purely formal, and different contents can be given to them. In myth, we find again the tri-dimensional pattern which I have just described: the signifier, the signified and the sign. But myth is a peculiar system, in that it is constructed from a semiological chain which existed before it: it is a second-order semiological system. That which is a sign (namely the associative total of a concept and an image) in the first system, becomes a mere signifier in the second. We must here recall that the materials of mythical speech (the language itself, photography, painting, posters, rituals, objects, etc.), however different at the start, are reduced to a pure signifying function as soon as they are caught by myth. Myth sees in them only the same raw material; their unity is that they all come down to the status of a mere language. Whether it deals with alphabetical or pictorial writing, myth wants to see in them only a sum of signs, a global sign, the final term of a first

metalinguaggio, perché parla di sé come linguaggio e non come oggetto. ‘...myth has in fact a double function: it points out and it notifies, it makes us understand something and it imposes it on us’.²⁸

Il ricorso a termini mutuati dalla linguistica e dalla semiotica è motivato qui non solo dalla considerazione del cinema come linguaggio, o come insieme di linguaggi, ma dall’aggiunta, in questa “equazione”, della città come insieme di segni. I contesti teorici evocati implicano la presenza di convenzioni, costrutti e concetti che si fondano sull’analogia, la somiglianza e l’identificazione. L’uso della nozione di “stereotipo” è una dimostrazione di questa centralità ed è indicativo del fatto che il principio di analogia in atto nel caso del “cinema della città” si fonda su processi e percorsi da tempo divenuti consuetudine, assorbiti all’interno delle fasi di sceneggiatura e ripresa, ma anche della proiezione dell’idea di città e della percezione comune di essa. Detto in maniera più semplice, la città comunemente materializzata nei testi filmici o letterari, e più in generale all’interno del discorso “pubblico” dei media, deriva e assomiglia a una città omologa ma non è altrettanto compiuta e coerente, in questo senso – suggerirei non senza una certa dose di provocazione – “assente”. Quella che manca è in primo luogo una linearità semantica, ma della sovrapposizione e stratificazione di livelli concettuali faremo la cifra della presente indagine, cercando di rintracciare i principali temi che concorrono a dimostrare l’assenza della città come territorio coerente e incontestato.

Come avverte Homay King citando il documentario *Chung-kuo* di Michelangelo Antonioni, la realtà non è rintracciabile perché nel suo schiudersi contingente diventa performativa. Questo vale per tutte le attività umane che implicano la presenza di almeno due “attanti”, compreso lo spettacolo brechtianamente inteso, che non fa che sancire questa condizione: ‘Everything we see has been appropriated in some way; everything comes packaged with a healthy dose of representational uncertainty’.²⁹ Così nei film che considereremo, l’architettura non è solo assimilabile a un set teatrale, ma diventa tale e presenta una città smantellata o sul punto di essere ricostruita, sotto un assedio che non deriva tanto da guerre militari, quanto soprattutto da quelle virtuali dell’economia e dell’urbanizzazione.

Perché dunque l’Asia Orientale? Una possibile spiegazione ci riporta al segno come valore assoluto. Il ricorso a interpretazioni famose come quella di Èjzenštejn sull’ideogramma

semiological chain. And it is precisely this final term which will become the first term of the greater system which it builds and of which it is only a part’. *Ivi*, p. 3.

²⁸ *Ivi*, p. 5.

²⁹ H. King, *Lost in Translation: Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, Duke University Press, Durham, 2010, p. 115

come forma compiuta da assimilare al fotogramma può sembrare scontato, ma conserva ancora oggi la sua validità: ‘La *formula-concetto*, facendosi opulenta e dispiegata grazie al materiale, si cangia in *immagine-forma*. Nello stesso modo, benché a rovescio, la primitiva forma di pensiero, che è pensiero per immagini, coagulandosi a un certo stadio, trapassa in pensiero per concetti’.³⁰ La circostanza per cui Èjzenštejn ha anche parlato del rapporto tra montaggio e architettura appare troppo puntuale per essere una mera coincidenza.³¹

La città era diventata segno già in operazioni come *Le Città Invisibili* di Italo Calvino,³² che sembrano postulare la sua inconsistenza proprio perché, come il segno e in quanto segno, essa è ovunque. Ma nei contesti che osserveremo c’è di più in gioco, perché le città si sono dovute adattare a nuovi parametri, e spesso li hanno dovuti imporre.

Il nuovo modello urbano sembra provenire proprio dall’Asia Orientale, e la sua “ri-presentazione” filmica diventa cruciale dal punto di vista economico e culturale. Se nell’immaginario occidentale l’elemento “asiatico” è stato usato in modi diversi e con diversi gradi di consapevolezza per materializzare, evocandolo, l’altro come mistero e minaccia, l’attuale crisi dei mercati, della produzione tradizionalmente intesa, e lo smascheramento del vuoto che si nasconde dietro la finanza internazionale suggeriscono che le paure si sono materializzate in un’altra forma, e che al pericolo imminente si è sostituito il “dopo-catastrofe”, senza che ci sia stato il tempo di rendersene conto.

L’aggettivo asiatico, seppure nemmeno lontanamente indicativo di tutte le diversità di un continente grande ed eterogeneo, non viene più applicato oggi a tutto ciò che è percepito come non-occidentale, e in quanto tale deviante, anomalo, potenzialmente minaccioso; l’Asia “urbana,” soprattutto l’est e il sud-est, sembra invece essere avviata a porsi come alternativa, a diventare un modello dominante di spazio nella sua futura evoluzione. Tokyo lo è già da qualche decennio, con il suo profilo ipertecnologico, disumanizzato e per questo lievemente

³⁰ S. Èjzenštejn, “Il principio cinematografico e l’ideogramma”, in *La Forma Cinematografica*, Einaudi, Milano, 2003.

³¹ La visione non può essere simultanea, ma implica sempre un ordine o sequenza, che Èjzenštejn interpreta filmicamente, soprattutto nel caso di strutture che rappresentano il potere, concepite per catturare lo sguardo e colpire l’immaginazione con una progettazione che tiene conto dell’insieme ma soprattutto delle singole parti e della prospettiva dalla quale sono fruite: tale è il caso dell’Acropoli di Atene, della Cattedrale di Chartres e di San Pietro. Cfr. S. M. Èjzenštejn: *Montage and Architecture* (1938), In: *Assemblage* 10, December 1989, pp. 111-131. Testo completo riportato su http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf (ultima visualizzazione: 28/02/2012).

‘Writing in the late nineteen-thirties, Eisenstein made a pioneering effort to link the architectural ensemble to film, designing a moving spectator for both. He proceeded to do so by literally taking the reader for a walk. Constructed as a path, the essay itself guides us on an architectural tour. *Path* is the very word that opens Eisenstein’s exploration’. G. Bruno 1997, “Site-seeing: Architecture and the Moving Image”.

Testo completo su http://www.pitzer.edu/academics/faculty/lerner/wide_angle/19_4/194bruno.htm (ultima visualizzazione: 28/02/2012).

³² I. Calvino, *Le Città Invisibili*, Mondadori, Milano, 1996.

perturbante; Shanghai, con il suo apparente trasformismo di metropoli modellata sulle esigenze del commercio internazionale gestito dalle potenze coloniali, è rientrata nell'immaginario comune come metropoli all'avanguardia, i cui caratteri sono destinati a rimanere costanti nel tempo, perché volutamente cristallizzati dalla costruzione di un mito oltre che della città vera e propria; Pechino, con i suoi continui cambiamenti e la sua instabilità (di recente estesa perfino alle condizioni atmosferiche), sta ancora aspettando di decollare, ma sembra essere trattenuta dalla sua funzione di capitale, rappresentativa di un potere forte e ingombrante; Seul, per le tormentate vicende della recente storia coreana, camuffate sotto l'impersonale design fatto di "segni urbani" alla moda, è forse la città meno facilmente definibile.

Non che non esista niente di corrispondente a una vera eredità culturale o un insieme di norme e segni che stabiliscano l'appartenenza alla stessa "comunità", ma questa entità si concretizza solo se mostrata, solo se consapevolmente mediata dalla costruzione di una narrativa. L'immagine della metropoli asiatica "generica" deriva anche da questa spinta endogena, dall'afflato verso la narrazione di sé, e non solo dall'applicazione arbitraria dell'immaginazione occidentale. Ritengo che tale precisazione possa mostrarsi di utile per capire come il linguaggio e la macchina produttiva del cinema interagiscano con l'immagine ed essenza, o immagine/essenza di città come Singapore, la stessa Hong Kong, Shanghai, e forse anche Bangkok. Quest'ultima vive una condizione ambigua di ostentazione delle sue indiscutibili bellezze, eco di un passato glorioso e di un presente segnato dal continuo tentativo di stare al passo con altre megalopoli dell'area, ma anche di vergogna per i mali che la affliggono, la delinquenza minorile, la malavita organizzata, la prostituzione. L'immagine che Bangkok restituisce la colloca accanto a Manila, comunemente mostrata e immaginata – in virtù di un passato coloniale le cui conseguenze si ripercuotono sul problematico presente – come covo di delinquenza e di qualsiasi possibile aberrazione del vivere sociale. Questo porta a formulare altre domande: in che modo e fino a che punto la città narrata coincide con quella reale? Cos'è la città reale se non quella che vediamo e viviamo? Come possiamo arrivare a conoscere veramente la città oltre la sua apparenza e oltre la limitata porzione confinata ai nostri percorsi abituali? Forse è proprio in questo intervallo cognitivo che interviene il film, che seleziona alcune delle visioni cui noi non possiamo accedere, e nell'intervenire con la scelta dei modi e dei luoghi condiziona anche il nostro giudizio e infine un'idea condivisa o collettiva (in modo astratto, non importa da quanti) di quella città.

Questa visione dell'Asia, fatta di città globali e metropoli avveniristiche, sembra porsi come proiezione in continuo aggiornamento di un futuro indefinitamente spostato in avanti,

rimandato o rimosso, semplicemente perché nel frattempo – mentre si perde tempo a immaginarlo – prende forma nel presente. La città cui si fa riferimento in questa sede, è il segno più evidente e compiuto della costruzione del mito del “nuovo”, e come tale non può deludere le aspettative di chi da essa vuole solo, appunto, il nuovo. Da qui la tendenza emersa a partire dagli anni Cinquanta (il periodo in cui si andava affermando lo stile modernista) a creare e diffondere immagini di un futuro idealizzato e cristallizzato, mentre il “vecchio” rimane come residuo quasi folkloristico di un passato ingombrante.³³

Nel film di Yasujiro Ozu *Tokyo Story* (1953), vecchie architetture e quartieri tradizionali diventano strumento di critica alla contemporaneità, e alla città nella sua interezza. Questa semantica della visione è il cuore del cinema: il senso veicolato non dalla riproduzione passiva attraverso il mezzo filmico, ma attraverso lo sguardo selettivo. I segni della città, quell’insieme di convenzioni che rendono una città tale e la inseriscono in un circuito globale, sono elementi visivi che comunicano al visitatore un messaggio di appartenenza, e per questo ritornano nei film come significanti: elementi come antenne della televisione, binari, stadi e centri commerciali possono parlarci della storia della città, ma soprattutto del copione che per essa è stato scritto.

1.1.3 L’assenza e il significante enigmatico

Come sistema di segni e codice, prima ancora che linguaggio, il cinema interviene per compensare un’assenza, per costruire laddove regna il vuoto semantico: “The code triumphs and attains its perfection in the transmission of the *message*”.³⁴ Il linguaggio, o ciò che Christian Metz definisce “macchina linguistica”, è per sua natura un sistema binario di compensazione, di sostituzione simbolica e metonimica.

Il “momento sintagmatico” individuato da Metz è una genesi continua del reale, una riproduzione linguistica e rivelazione (visiva) che permette alle cose di essere conoscibili, dunque esistenti per la prima volta, al punto che l’oggetto stesso perde il suo primato e la riproduzione stessa diventa il modello, una fonte dalla quale attingere per ricavare il senso dei fenomeni; in quel preciso momento la differenza tra modello e “originale” si annulla, e entrambi si trasfigurano:

³³ Cfr. F. Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London and New York, 2005.

³⁴ C. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974), The University of Chicago Press, 1991, p. 35.

The grand moment, which one has been waiting for and thinking about since the beginning, is the syntagmatic moment. One reassembles a duplicate of the original object, a duplicate which is perfectly grasped by the mind, since it is a pure product of the mind. It is the intelligibility of the object that is itself made into an object. And one never takes into account that the natural object has been used as a *model*. Quite the contrary the assembled object is taken as the model object – and let the natural object keep still! ... The difference between the natural object and its reconstructed model is insisted upon, but somehow it is neutralized...³⁵

Attraverso la significazione che la fotografia innesca in virtù di un potere latente nelle cose e manifestato nel momento della loro riproduzione fotografica, quello che Epstein chiama “fotogenia”,³⁶ il cinema compone e manipola unità semantiche al fine di dare loro una coerenza tale da potersi sostituire a un mondo fenomenico lacunoso: ‘Signification tends to make precise slices of discontinuous *significates* corresponding to so many discrete signifiers’.³⁷ L’incontro radicale di significante e significato attraverso linguaggi (e tecnologie) diversi, e il tipo di fruizione o modalità percettiva che ne segue, conferiscono al cinema la sua la sua “universalità”, ma ne costituiscono anche il limite, perchè impediscono una “seconda articolazione”, ovvero la disgiunzione dei due elementi:

The signifier is an image, the significate is what the image represents, furthermore, the fidelity of the photographic process, which gives the image particular verisimilitude, and the psychological mechanism of participation, which ensure the famous ‘impression of reality,’ shorten the distance even more – so that it is impossible to break up the signifier without getting isomorphic segments of the significate. Thus the impossibility of a second articulation.³⁸

³⁵ ‘The goal of reconstruction, as Roland Barthes emphasizes, is not to reproduce reality; the reconstruction is not a reproduction, it does not attempt to imitate the concrete aspect of the original object; it is neither poesis nor pseudo-physis, but a simulation, a product of *techne*. That is to say: the result of manipulation. As the structural skeleton of the object made into a second object, it remains a kind of prosthesis’. *Ivi*, p. 36.

³⁶ ‘I would describe as photogenic any aspect of things, beings or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction. And any aspect not enhanced by filmic reproduction is not photogenic, plays no part in the art of cinema’. J. Epstein, “On certain Characteristics of *Photogénie*”, in “Magnification and Other Writings”, *October*, Volume 3, Spring 1977, MIT Press, Massachusetts, pp. 9-25.

³⁷ ‘Born of the fusion of several pre-existing forms of expressions, which retains some of their own laws (image, speech, music, and noise), the cinema was immediately obliged to *compose*, in every sense of the word. From the very beginning, threatened with extinction, it became an art. Its strength, or its weakness, is that it encompasses earlier modes of expression (...) but film was born with *image discourse*. A true definition of “cinematographic specificity” can therefore only be made on two levels: that of filmic discourse and that of image discourse ... The specific nature of film is defined by the presence of a *langue* tending toward an art, within an art that tends toward language’. C. Metz, *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁸ ‘... the universality of the cinema is a two-fold phenomenon. Positive aspect: The cinema is universal because visual perception varies less throughout the world than languages do. Negative aspect: The cinema is universal because it lacks the second articulation. There is a solitary relationship the two observations that must be emphasized: A visual spectacle entails a joining of the signifier to the significates, which in turns renders impossible their disjunction at any given moment and, therefore, the existence of a second articulation’. *Ivi*, pp. 63-64.

Il cinema costruisce modelli di città che possono seguire quella reale – o quella che come tale viene percepita – o ribaltarla e costruirne una nuova che si ponga non solo come alternativa, ma come plastico filmico e cinematografico del progetto urbano virtuale.

Il mio intento è quello di mostrare la diretta proporzionalità tra lo sforzo profuso per creare un'immagine filmica coerente e significativa della città, e la mancanza di una realtà urbana altrettanto lineare.

I vari tentativi definire la natura sociale, culturale e storica delle grandi città dell'Asia Orientale hanno contribuito a stabilire e alimentare una narrativa che si è consolidata per buona parte del Ventesimo secolo e continua ancora oggi a essere in vita. Quello che colpisce a un esame più attento di queste narrative, siano esse filosofiche, letterarie o visive, è che il loro corrispondente oggetto, un referente concreto, sembra lungi dall'apparire all'orizzonte. In questo senso, il posizionamento dei modelli di cui parlava Metz risulta essenziale: modelli di ricostruzione (non solo di rappresentazione) e al tempo stesso interpretazione, che si fondano sulla molteplicità (delle fonti e dei destinatari) e che funzionano come “spore” di altri modelli, nell'accezione data da Deleuze e Guattari.³⁹

L'assenza non è quasi mai una condizione naturale e casuale, ma deriva dalla decisione di omettere, nascondere, negare, cancellare: l'assenza è il risultato di queste pratiche di negazione e implica le il desiderio o la necessità di mantenere un segreto. Quando viene caricato di significato la cui portata valica i confini del suo stesso contenuto il segreto diventa enigma: Piazza Tian'anmen è il significante enigmatico di Pechino, la città lo è dell'Asia, e in modo ancora più problematico l'Asia lo è stata dell'Occidente.

Segno, città e Oriente sono dunque elementi potenzialmente intercambiabili all'interno di una costruzione teorica dove quello che risalta è innanzitutto uno sbilanciamento tra significante e significato. Il segno è l'elemento che sopraggiunge a camuffare lo squilibrio sotto una superficie di apparente perfetta integrazione tra i due elementi: è ciò che rimane quando la fusione di significante e significato ha fatto dimenticare quale dei due, nel

³⁹ ‘The world has lost its pivot; the subject can no longer even dichotomize, but accedes to a higher unity, of ambivalence or overdetermination, in an always supplementary dimension to that of its object. The world has become chaos (...) In truth, it is not enough to say, ‘Long live the multiple,’ difficult as it is to raise that cry. No typographical, lexical, or even or even syntactical cleverness is enough to make it heard. The multiple *must be made*, not always by adding a higher dimension, but rather in the simplest of ways, by dint of sobriety, with the number of dimensions one already has available (...) A system of this kind could be called a rhizome. A rhizome as subterranean stem is absolutely different from roots and radicles ... There are no points or positions in a rhizome, such as those found in a structure, tree, or root. There are only lines ... We do not have units... of measure, only multiplicities or varieties of measurement. The notion of unity ... appears only when there is a power takeover in the multiplicity by the signifier or a corresponding subjectification proceeding’. G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London New York, 1988, pp. 6-8.

processo, ha inglobato l'altro. L'enigma nasce dall'impossibilità di riattribuire il significato perduto (o mai posseduto) al significante. Il cinema è un sistema di segni la cui efficacia consiste proprio nella continua elusione del significato perduto.

Homa King, prendendo in prestito la definizione di significante enigmatico coniata da Jean Laplanche, afferma che in diverse modalità e periodi storici l'idea dell'Oriente – insieme alla minaccia che questo rappresentava – è stata disciplinata attraverso il ricorso a scenografie allusive o oggetti simbolici.⁴⁰

Nello studio di King, il riferimento all'analisi dell'"Orientalismo" fatta da Edward Said è obbligatorio,⁴¹ ma come sottolinea la studiosa, il sistema interpretativo applicato da Said alla configurazione geopolitica mondiale e al sistema culturale da questa generato rischia di cristallizzare il fenomeno in una condizione permanente e universale, quasi una connotazione essenzialista dei rapporti tra civiltà. Uno dei rischi impliciti è quello di contrapporre alle varie "versioni" di Oriente, aspramente criticate perché strumentali ed esasperate, un presunto Oriente "autentico", non meno fittizio o meno soggetto a una forma di falsa coscienza.⁴²

In verità Said è cauto rispetto all'uso di simili attributi, e se è vero che non pone grande enfasi sull'assenza di fondo di un simile concetto (cosa che avrebbe forse esteso il potenziale della sua analisi), va notato però che il suo obiettivo era piuttosto mostrare come l'orientalismo abbia rappresentato un articolato impianto narrativo – in quanto tale astratto e concettuale – e uno strumento di potere usato per raccontare l'altro e per impadronirsene dal punto di vista ideologico e materiale. In questo quadro, la nozione stessa di Oriente emerge come concetto preposto a sopperire a una mancanza, all'impossibilità di capire qualcosa la cui esistenza si può solo intuire, ma che non si conoscerà mai nella sua effettiva portata, semplicemente perché non si tratta di uno ma di molti. Se l'Oriente è una nozione generica che si riferisce a luoghi più o meno concreti e di volta in volta ridefinibili (Africa del Nord, Asia Minore, Asia Centrale, Medio Oriente, Asia Orientale) a seconda del periodo storico e

⁴⁰ L'autrice cita come esempi la statua del Falcone Maltese nell'omonimo film e l'origami a forma di unicorno in *Blade Runner*. H. King, op. cit., p. 13, 97.

⁴¹ "Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident". "... Orientalism is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions (...) It is rather a *distribution* of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an elaboration not only of a basic geographical distinction (the world is made up of two unequal halves, Orient and Occident) but also of a whole series of "interests" which, by such means as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it *is*, rather than expresses, a certain will or intention to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world; it is, above all, a discourse...". E. W. Said, op. cit., pp. 3, 12.

⁴² H. King, op. cit., p. 5, 9-10.

della necessità contingente di appropriazione, la città, e la nozione ancora più funzionale di metropoli, è una presenza monolitica ma continuamente soggetta a variabili legate al locale e al momento storico, fino a diventare archetipo e segno, prodotto e soluzione.

Buona parte del cinema che analizzerò si è servito dello stesso meccanismo di “sublimazione”, precipitando alcuni indizi del reale – i “significanti enigmatici” – per (ri)costruire un impianto (il più possibile) coerente del mondo o di porzioni di mondo funzionali al progetto di volta in volta delineato. Nei film che verranno presi in considerazione la città, in quanto segno, è al tempo stesso strumento e messaggio, perché gli artefici della costruzione possono dare vita a un’immagine stereotipata, usando elementi generici entrati nell’immaginario comune – quella che si può definire proiezione mentale della città, e tramite questi ottenere un altro tipo di immagine, questa volta normativa, che punta a determinare un modello cui conformarsi.⁴³ Altre volte il regista può intenzionalmente spezzare la catena di significanti e opporre allo stereotipo una città che non ha niente di esemplare, oppure, esasperandone l’artificio e la disciplinata progettazione alla base, una così esemplare da incutere paura (*24 City* di Jia Zhangke). Film come *Keep Cool* (Zhang Yimou, 1997) e *Beijing Bicycle* (2001, Wang Xiaoshuai), sembrano sospesi tra la creazione di un idillio urbano e l’immediato rifiuto della sua caotica degenerazione, e presentano un’ambiguità che corrisponde all’altalenante posizione dei rispettivi registi nei confronti dell’immagine filmica.

2.1 *Tian’anmen, l’altrove di Tokyo, e le ricostruzioni di Shanghai*

2.1.1 *Il segno/mito Tian’anmen*

Come già anticipato, la città è un perfetto esempio di segno che può diventare mito e mitologia, perché il discorso su di essa supera e perfino “neutralizza” la sua esistenza oggettiva. Occorre però aggiungere che il mito in questo caso si nutre dell’elemento ideologico, un tipo di discorso che non tiene conto né della forma del discorso stesso, né della storia come dato. All’interno del mito, e a maggior ragione del mito che è la città, la storia diventa una (il più delle volte superflua) successione di eventi che ne modellano l’aspetto esteriore. Nell’analisi di Harvey la storia, il passare del tempo e i cambiamenti che sopraggiungono nel tessuto urbano, fanno sì che i nuovi fenomeni diventino processi, e a loro

⁴³ Che nella Cina continentale posso essere individuati in film di grande successo commerciale come gli *Hesupian* – i film del Nuovo Anno – di Feng Xiaogang. Cfr. Z. Rui, *The Cinema of Feng Xiaogang: commercialization and censorship in Chinese cinema after 1989*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2008, pp. 6-17.

volta interagiscano e intervengano sui processi già consolidati, che anche se ormai “vecchi” continuano mantenere la loro validità: se si cancella la storia, o si trascura (cosa mai casuale), la città cessa di esistere come processo, e rimane un fenomeno.⁴⁴

Un caso paradigmatico – forse il più esemplare – di questa rimozione è la volontà, o la necessità, di dimenticare i “fatti” (la repressione movimento democratico) del 4 giugno 1989 in Piazza Tian’anmen, al punto che ancora oggi, forse più che mai, è in vigore un bando, il divieto di menzionare “l’episodio”,⁴⁵ battuta d’arresto per un potere che non poteva essere messo in discussione, così come non può esserlo la sua azione principale: la pianificazione dello spazio e del tempo. In questo modo anche i luoghi perdono la loro storia, e diventano vuote scenografie per la ripetizione quotidiana di rituali programmati: tale è appunto Piazza Tian’anmen, come avverte Yomi Braester,⁴⁶ il quale citando Chris Berry informa che il 4 giugno è diventato all’interno del “nuovo movimento documentario” un’“assenza strutturale” o costitutiva, e anche nei film girati a Tian’anmen la piazza è al centro di una *mise en abîme* concettuale.⁴⁷ La capacità di evocare l’aggregazione nazionale sotto la bandiera del Partito Comunista Cinese e al tempo stesso – ma in negativo, attraverso l’oblio indotto e la rimozione forzata – il movimento di protesta contro lo stesso potere, rende la Piazza una perfetta materializzazione, articolazione, riattualizzazione del mito.

Già nel 1972 Michelangelo Antonioni, nel suo documentario *Chung Kuo*, aveva intuito gli effetti della duplice azione dietro la costruzione di un mito: da una parte la debolezza del referente concreto, dell’“oggetto”, dall’altra la sostituzione immediata del dato di fatto storico con la sua interpretazione: ‘Tiananmen è un grande spazio ... Sebbene abbia una solennità imperiale, questa piazza non esisteva al tempo delle grandi dinastie, è nata dopo, sotto la spinta di una necessità politica, dal bisogno di riunirsi e di dimostrare in massa’.⁴⁸ Ma Tian’anmen è anche un grande vuoto, un’assenza: lo era prima della sua fondazione (che più che una costruzione è una privazione, perché nasce dall’esigenza di ricavare spazio – e con esso significato – invece di occuparlo) e lo è ancora oggi per motivi diversi. Come altri “oggetti”, la Piazza è un segno, che come un contagocce restituisce il significato di cui è portatrice tutte le volte che viene riprodotta fotograficamente (e quindi anche cinematograficamente). Proprio per la necessità intrinseca di documentare quello che rimane

⁴⁴ D. Harvey, “Contested Cities: Social Process and Spatial Form” in *The City Reader* (Third edition), R. T. LeGates, F. Stout (a cura di), op. cit., p. 233

⁴⁵ Esempio a questo proposito è la censura cui è andato incontro il film di Lou Ye *Summer Palace* (2006).

⁴⁶ Y. Braester, op. cit., 2010, pp. 178-179.

⁴⁷ A questo proposito si può citare *Bumming in Beijing: The Last Dreamers*, documentario di Wu Wenguang girato tra il 1988 e il 1990.

⁴⁸ Dall’introduzione di *Chung Kuo*.

un mito, ma anche un segreto e un enigma, il film/progetto di Antonioni è costellato di segni, che sono stati usati e interpretati in modi antitetici e complementari da cinesi e occidentali.

Nella sua analisi del film, King scrive che le conquiste politiche, sociali e culturali, e le immagini di queste che la Cina voleva mostrare attraverso il documentario di Antonioni, cadono necessariamente sotto la categoria di significanti enigmatici, in quanto tentativi di rappresentare se stessi all'“altro” che sta all'esterno. Ma come altri tentativi di questo tipo, finiscono per significare qualcosa di troppo, a volte in contraddizione con le finalità del governo. Il film e alcuni commenti di Antonioni sembrano anticipare i malintesi che sarebbero insorti nel momento della ricezione, come dimostra la consapevolezza che la verosimiglianza sarebbe stata interpretata come scorrettezza politica.⁴⁹

Difatti all'indomani della sua realizzazione, il film non fu distribuito in Cina, ma visionato da una commissione che condannò l'approccio del regista, ritendendolo finalizzato a mettere in cattiva luce il paese e la sua gente, dal momento che si concentrava su aspetti e particolari “umilianti” come la povertà e la semplicità di luoghi e persone.

L'analisi effettuata da Susan Sontag sulla vicenda e sulle diverse concezioni di “fotografia” alla base, è essenziale per capire l'atmosfera culturale del periodo:

La fotografia, che ha tanti usi narcisistici, è anche un potente strumento per spersonalizzare il nostro rapporto con il mondo; e i due usi sono complementari. Come un binocolo che non abbia né un diritto né un rovescio, la macchina fotografica rende vicine, immediate, le cose esotiche; e piccole, astratte, strane, assai più remote le cose familiari. (...) Di fronte a eventi conturbanti, che ci vengono presentati in forma di immagini fotografiche, si è più vulnerabili che di fronte alla realtà. Questa vulnerabilità è parte integrante della particolare passività di chi è due volte spettatore, spettatore di eventi già formati, in primo luogo dai partecipanti, in secondo luogo dal creatore dell'immagine (...) Niente rivela il significato che ha per noi la fotografia – come metodo tra l'altro per rendere il reale artificiale – meglio degli attacchi sferrati dalla stampa cinese all'inizio del 1974 contro il film di Antonioni.⁵⁰ (...) I cinesi si oppongono allo smembramento

⁴⁹ ‘The film seems to indicate that the pictures are neither false nor authentic as pertains to China; rather, they constitute a genuine record of things that have been conceived from the start as a visual message to the rest of the world’. H. King, op. cit., pp. 106-108.

⁵⁰ ‘Essi costituiscono un catalogo negativo di tutti gli accorgimenti della fotografia moderna, con immagini ferme o in movimento. Mentre per noi la fotografia è intimamente legata a modi di vedere discontinui (l'essenziale è vedere il tutto attraverso una parte, un particolare rilevante, un taglio clamoroso), in Cina è collegata soltanto alla continuità. Lì non solo esistono soggetti adatti alla macchina fotografica, quelli che si definiscono positivi, ispiratori (attività esemplari, persone sorridenti, giornate radiose) e ordinati, ma anche modi corretti di fotografare, derivanti da idee sull'ordine morale dello spazio che escludono il concetto stesso di visione fotografiche. Rimproverarono perciò ad Antonioni di aver fotografato cose vecchie o antiche – “ha cercato e ripreso muri cadenti e giornali su lavagne da tempo eliminati” – di non essersi occupato dei “trattori grandi e piccoli che lavorano nei campi: ha scelto soltanto un asino che tira un rullo compressore di pietra” – e di aver mostrato momenti indecenti – “ha disgustosamente filmato gente che si soffia il naso e va alla latrina” – e

fotografico della realtà. Non usano primi piani. Persino le cartoline delle antichità e delle opere d'arte che si vendono nei musei non mostrano mai particolari: il soggetto fotografato anteriormente, centrato, illuminato in maniera uniforme, intero. A noi i cinesi sembrano ingenui, perché non capiscono la bellezza di una porta incrinata e scrostata, il pittoresco del disordine, la validità della strana angolazione e del particolare significativo, la poesia della schiena voltata. Noi abbiamo un'idea moderna del bello – la bellezza non è insita in nulla; bisogna trovarla, con un altro modo di vedere – nonché un'idea più ampia del significativo, illustrata e vigorosamente rafforzata dagli usi molteplici della fotografia. Quanto più sono numerose le varianti di una cosa, tanto più aumentano le possibilità di significare.

Se negli anni Settanta i quadri della cultura cinese ufficiale criticarono severamente l'operazione di Antonioni, accusandola di essere apertamente malevola, oggi un pubblico più smaliziato critica un certa leziosità del film e il suo ricorso all'estetica del "vecchio" che non sempre tiene in considerazione la realtà storica (sempre Sontag: 'non hanno torto i cinesi quando lo trovano condiscendente').⁵¹

2.1.2 La città "da un'altra parte": l'eterotopia di Tokyo

Barthes considera tutte le forme di interazione sociale nella città come discorso erotico, dove per erotico si intende il rapporto sociale con l'"Altro". Il suo *L'Impero dei Segni* non riguarda una presunta realtà, ma 'semplicemente la possibilità della differenza, di un opposto, un Altro, visto in relazione alla Francia e più genericamente all'Occidente'.⁵² Qui però l'autore sembra essere sul punto di finire in un vicolo cieco, perché se non vuole cadere nella trappola descrittiva che implica la ridefinizione di un oriente (orientalista) a uso e consumo

movimenti indisciplinati – "invece di riprendere gli scolari nell'aula della scuola elementare gestita dalla nostra fabbrica, ha filmato i bambini che uscivano di corsa dall'aula dopo la lezione". Lo accusarono inoltre di aver denigrato i soggetti giusti con il modo di fotografarli: usando "colori squallidi e sbiaditi" e nascondendo la gente in "ombre scure"; trattando lo stesso soggetto con una molteplicità di inquadrature – ci sono a volte primi piani e a volte campi lunghi, a volte si riprende davanti e a volte di dietro" – vale a dire non mostrando le cose dal punto di vista di un unico osservatore collocato in una posizione ideale; usando angolazioni alte a basse – "La cinepresa è stata volutamente puntata su questo magnifico ponte moderno da pessime angolazioni si da farlo apparire storto e traballante"; e di non aver fatto abbastanza campi totali – "Si è lambiccato il cervello per ottenere questi primi piani al fine di deformare l'immagine del popolo e di imbruttire la sua concezione spirituale". S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 144-154.

⁵¹ Rappresentativa di questo nuovo punto di vista, è l'opinione di Wang N.: 'l'occhio del regista' – sottolinea Wang – 'si sofferma sulla povertà "estetica" del paese e dei suoi abitanti, ma trascura completamente il desiderio di riscatto economico che cominciava a caratterizzare il paese in quegli anni. La povertà estetica e il modo di catturarla rientrano nei canoni dell'orientalismo e sono stati successivamente innalzati a standard interpretativo dell'Occidente nei confronti della Cina, diventando l'idea occidentale di Cina. Dagli anni Settanta a oggi, quando l'arte e la fotografia cinese si sono affacciate sulla scena internazionale, nella registrazione e presentazione delle immagini si è spesso puntato su questo standard di "cinesità". Questo potrebbe indurre a pensare che in Cina non ci siano stati e non ci siano fotografi ma soltanto oggetti da fotografare'. Mia traduzione da Wang N., "The cultural meaning of Graph and Video", da "Yishu dangdai", Art China 3/2003, "Cinesità e finzione delle immagini".

⁵² T. J. Barnes, J. S. Duncan, op. cit., pp. 27-28.

dell'occidente, difficilmente può evitare quella che lo porta a svuotare l'Oriente di ogni significato e renderlo vuoto contenitore – mito, appunto – da riempire a piacimento con speculazioni intellettuali (borghesi). Più o meno consapevolmente, per sfuggire all'ultima trappola egli cade nella prima, e indugia in descrizioni di un Giappone storico e privo di modernità, come spesso è avvenuto in altri “orientalisti” prima di lui.⁵³

Diversi anni dopo, cineasti come Chris Marker e Wim Wenders hanno realizzato diari filmici della città di Tokyo, esplorazioni del Giappone che non cercano di colmare il vuoto lasciato dai precedenti resoconti, quanto piuttosto di riconsiderare in una luce critica, o quantomeno dialettica, le presunte certezze che si credeva di aver raggiunto. Il risultato, anche in questo caso, è la constatazione che un'essenza profonda e assoluta della città sembra mancare. Ma se questo è vero, in che modo manca? Rivelando la realtà psichica delle cose, il cinema aiuta ad articolare una risposta.

Sappiamo che le città di cui stiamo parlando – Pechino, Shanghai, Tokyo, Seul, Singapore e altre – esistono perché corrispondono a una realtà fisica, materiale, che può essere tradotta su una mappa, ma che è anche visibile da un aereo, si può afferrare nell'insieme da un'altura o dalla cima di un grattacielo, è visitabile ed esperibile. Delle città scorgiamo manifestazioni esteriori come strade, palazzi, segnaletica, e sappiamo che esiste un'amministrazione della città in quanto spazio e comunità, ma ci si potrebbe chiedere se la città sia solo questo. Quello che manca, ancora una volta, è il significato da abbinare al significante, la nozione di città asiatica che pure torna frequentemente, a partire dal titolo di questo studio. Manca, nella fantomatica “città d'Oriente”, il collante che in Occidente è stato forse la chiesa o la cattedrale prima, e poi in modo meno appariscente ma non meno invasivo, il capitalismo e le sue leggi. Eppure tutto questo esiste anche nelle città di quello che ancora oggi, romanticamente, viene chiamato Estremo Oriente. Se il capitalismo corrisponde all'aspetto attribuito al sistema dell'economia nei paesi occidentali (in questo senso funzionalmente contrapposti a quelli orientali), il suo essere stato “esportato”, impiantato o adottato dal “presunto” Oriente, sembra essere diventata una caratteristica costitutiva di enormi centri urbani che hanno colmato il ritardo esasperando il processo e deregolando il

⁵³ ‘In the chapter entitled “Centre-city, empty-centre” Barthes argues that the Western city must have a city centre if it is not to cause profound uneasiness. The centre is “full” ... By contrast, he says (Tokyo) has an empty centre. Here he puts the word Tokyo in brackets undoubtedly to renew in the reader the tension caused by the ambiguity over whether he is or is not representing the real empirical city of Tokyo ... Barthes is intrigued with the ambiguity or, as he says, paradox of Tokyo's centre because it is empty but forbidden, hidden, and a site that can command only indifference, a “sacred nothing”. Tokyo is a system of routes and spaces spread out in circular detours and returns which avoid the empty centre. It is a centre that does not radiate power, does not fire the imagination with its plenitude, but which supports the urban morphology with its emptiness’. *Ivi*, pp. 30-32.

mercato: si pensi a un luogo come Singapore, un paradiso commerciale chiuso nella morsa delle sue leggi draconiane.

Anche in virtù del ricorso alla di creazione di miti e narrative, la città asiatica è stata interpretata come aberrazione ipertrofica di quella occidentale: tentativo goffo e imbarazzante di disciplinare qualcosa che non appartiene al presente così come ci è stato detto di concepirlo. La città asiatica non può che essere immaginata e raccontata, per mettere in scena una presenza che nasconde e al tempo stesso rivela una drammatica assenza.

Queste considerazioni di permettono di formulare un'altra ipotesi: non può forse darsi il caso che la città asiatica non esista finchè saremo noi a raccontarla? Ci potremmo anche chiedere chi davvero ha ancora il diritto e il potere di raccontare chi o cosa, ma il punto è un altro: appurato che da parte dell'Occidente c'è stata un'attenzione morbosa e il volenteroso tentativo di raccontare la città orientale, è difficile stabilire se e come questa abbia un interesse a raccontarsi, presentare se stessa, una sua possibile identità e in quel preciso momento costruirla. In questo quadro di apparente vuoto, il ruolo dell'industria cinematografica e dell'immagine filmica più genericamente intesa è senz'altro cruciale.

I film sulle città nati in queste città o fuori da esse (quelli da cui partiremo) non fanno che esporre e raccontare un vuoto. Quello che Werner Herzog percepisce come opacità, o meglio assoluta mancanza di trasparenza, commentando il panorama visibile dalla torre di Tokyo nel suo dialogo con Wim Wenders in *Tokyo-Ga* (1985). Il film-documentario in questione è costellato di segni che rischiano continuamente di diventare miti, funzionali alla scoperta della perduta "città di Ozu" – ambizione che va interpretata anche come ricerca personale dentro l'idea foucaultiana di eterotopia. Dall'inizio la parola chiave è infatti "nostalgia", lo stesso tipo di rimpianto per l'impossibilità di trattenere il tempo e quello che ci definisce nel tempo.

In Wenders, Tokyo diventa uno spazio concettuale, un pretesto per riflettere sul cinema attraverso luoghi caricati di significato che diventano moduli spaziali e capitoli di un libro immaginario. Gli imponenti e tristi *Pachinko palace*, complessi come Mandala, fondono insieme eterotopia e eterocronia.⁵⁴ La fabbrica di alimenti di cera e il palazzetto del minigolf sono altre eterotopie, nient'altro che sintesi semantiche del rituale collettivo officiato nella e

⁵⁴ Il Pachinko è evocato e usato come metafora concreta di un'alienazione autoinflitta. Wenders informa: 'It appeared after the last war, when Japanese people had a national trauma to forget ... perhaps, above all, they had to forget what no longer existed.' Alla popolazione giapponese il Pachinko offre 'a view which still could achieve order in a world out of order, a view which could still render the world transparent'.

dalla città.⁵⁵ Così se Tokyo è per il regista un'eterotopia, è anche probabilmente il luogo al mondo col maggior numero di eterotopie reali e virtuali, come dimostrano le suggestioni degli anni Cinquanta ricreate dai teenager nel parco di Harajuku (fig. 1).⁵⁶ Un esperimento condotto in un vicolo di Shinjuku rivela il potere dello sguardo, che è potere di trasfigurazione (prima ancora che di semplice riproduzione) attraverso la lente dell'obiettivo.⁵⁷ Wenders colloca la sua macchina da presa davanti al vicolo e fa due diverse riprese con differenti lunghezze focali: una "standard", che restituisce un'immagine con una profondità di campo naturalistica (fig. 2), l'altra con la lunghezza di 50 mm che Ozu usava di solito, con un 'leggero effetto telefoto' (fig. 3). La scarsa profondità di quest'ultima immagine impedisce solo apparentemente di vedere le cose nel dettaglio:⁵⁸ il teleobiettivo di Ozu crea un mondo che lo spettatore deve costantemente mettere a fuoco. La familiarità del centro urbano filmato di notte e sotto la pioggia, sembra poterci rassicurare dalla perdita imminente di strumenti critici e culturali per interpretare l'ambiente urbano circostante (fig. 4). La stessa perdita di orientamento affligge in modo evidente Werner Herzog, le cui elucubrazioni sul panorama di Tokyo sono documentate da Wenders dall'alto della torre. Herzog parla di "assenza di un'immagine appropriata" nel paesaggio che si domina dall'alto: 'we absolutely need images that corresponds to our level of civilization and to our inner, deepest nature,' e il fallimento di

⁵⁵ Come già in Ozu, questo "culto dell'oggetto," tipicamente giapponese e tipicamente disorientante per gli occidentali, non è che una forma peculiare di umanesimo pre-capitalistico: gli oggetti possono infatti essere considerati come una sublimazione della forza e della volontà umane. Scrivendo su Ozu e sul suo modo ossessivo di sistemare gli oggetti sul set, Donald Richie nota: 'In such films ... we are being shown a self-contained world, one animated not by natural forces but by the human mind. This view is anthropomorphic, and it indeed what one might expect from a culture which finds that emptiness has no quality until a person has made his or her mark, and that nature is not natural until a person has intervened to make it so'. D. Richie, "Influence of Traditional Aesthetics on Japanese Film", in L. Erlich, D. Desser (a cura di), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin: University of Texas Press, 1994, pp. 155-163.

⁵⁶ Qui Tokyo materializza la "Soft City" di Raban e il resoconto di essa fatto da Harvey (Harvey 1990: 5) : 'the city is a place where individuals can assume different identities with comparative ease, but where they run the risk of losing them in themselves in the process, or being harmed by the violence of others'. Paul Patton, "Imaginary Cities: Images of Postmodernity", in S. Watson, K. Gibson (a cura di), *Postmodern Cities and Other Space*, Blackwell, Oxford and Cambridge USA, 1995, pp. 112-121.

⁵⁷ 'To see is to idealise, abstract and extract, read and select, transform. On the screen we are seeing what the cinema has already seen once: a double transformation, or rather raised to the power of two, since it is multiplied in this way. A choice within a choice, reflection of a reflection (...) This is why the cinema is psychic. It offers us a quintessence, a product twice distilled. My eye presents me with an idea of a form; the film stock also contains an idea of a form, an idea established independently of my awareness, an idea without awareness, a latent, secret but marvellous idea ...' In J. Epstein, op.cit., p.14. E sull'ottica: 'Why refuse to profit by one of the rarest qualities of the cinematic eye, that of *being an eye independent of the eye*, of *escaping the tyrannical egocentrism* of our personal vision? Why compel the sensitive emulsion simply to duplicate the functions of our retina? Why not grasp eagerly at an almost unique opportunity to set a scene from a focus other than our own line of sight? *The lens is itself*. Ivi p. 19.

⁵⁸ Kathe Geist, "Playing with Space: Ozu and Two-Dimensional Design in Japan", in L. Erlich, D. Desser, op. cit., pp. 284-286.

un simile tentativo ‘... can oblige us to go right into a war zone’.⁵⁹ Per il regista, una ‘trasparenza di immagini’ fatale caratterizza Tokyo, o è forse, al contrario, la mancanza di trasparenza che la contraddistingue? Non è forse il sogno di tutti i narratori (e pianificatori) della città poterla vedere da parte a parte, proprio come se fosse trasparente?⁶⁰ La controparte della trasparenza rischia di essere l’invisibilità, ed Herzog appare chiaramente infastidito da un luogo che non restituisce quello che ci si aspetta da esso. Ma qual è l’immagine trattenuta? Cos’è che da ultimo definisce visualmente “il nostro livello di civilizzazione”?

Per Lefebvre, ‘l’illusione di trasparenza va di pari passo con la concezione dello spazio come innocente, privo di trappole o segreti. In esso qualsiasi cosa nascosta o dissimulata – di conseguenza pericolosa – è antagonistica alla trasparenza sotto il cui dominio tutto può essere racchiuso in un singolo sguardo da quell’occhio mentale che illumina qualsiasi cosa sui cui si posi. Ci si aspetta dunque che la comprensione, non incontrando alcun ostacolo insormontabile, riporti ciò che è percepito, ovvero l’oggetto, dalle tenebre alla luce; questa dislocazione avviene presumibilmente o attraversando l’oggetto stesso con un raggio di luce oppure convertendolo, con le dovute precauzioni, da uno stadio nebuloso a uno luminoso’.⁶¹ L’idea di trasparenza cui Herzog fa riferimento sembra corrispondere a quella di Lefebvre, e deriva presumibilmente dalla mancanza, nella città giapponese, dei molti strati presenti in quella europea: come cittadini abbiamo imparato gradualmente a non fidarci dell’apparente trasparenza delle nostre città, ma quando ci confrontiamo con uno spazio “alieno” e senza un’adeguata conoscenza del contesto tendiamo forse a dimenticarci che l’apparenza inganna.

La Tokyo di *Sans Soleil*, girato nel 1983 da Chris Marker, è città reale ma soprattutto ideale, perché presentata come forma (e ombra) della memoria. Marker non sembra analizzare e reagire ai segni “positivi” della città, quanto piuttosto percepirne le discrepanze. La percezione di Tokyo come ‘una città apparentemente innoqua’ in cui ‘la violenza rimane

⁵⁹ Queste parole ricordano il commento di Chris Marker sul paesaggio di Tokyo e sono riecheggiate anche nel recente studio di Barber: “Once violence is unleashed, disorder is everywhere – it cannot satisfy itself with the law of an eye for an eye, and every idea of justice or reparation is dismissed; violence can only end by engulfing itself, like a volcano ... The most disturbing thing about Japan is that you get the impression that imagination is in conflict with itself – that the imagination has a double form, and in the end it is impossible to exorcise the violence of the world via the spectacle of the dream; instead, a conflict takes place within the space of the dream, and the fate of the world itself is at stake in the spectacle of that conflict”, S. Barber, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion, London, 2002, pp. 117-118.

⁶⁰ Strathausen parla di ‘ossessione della modernità per la trasparenza visiva’ e menziona il progetto dell’architetto francese Jules Bourdais: ‘to erect a gigantic tower in the center of Paris equipped with arc lights strong enough to illuminate the entire city at night.’ C. Strathausen, “Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov”, in M. Shiel, T. Fitzmaurice (a cura di), *Screening the City*, Verso, London, New York, 2003, pp. 15-16.

⁶¹ H. Lefebvre (1974), *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, Cambridge Mass., 1991, p. 28.

imminente, sismicamente presente' e 'sempre profilata dalla calamità',⁶² è complementare alla condizione dell'outsider, sempre carica di minacce e pericoli.⁶³ Un verso di T. S. Eliot introduce la cruciale esperienza cui ogni viaggiatore va incontro – la riarticolazione del tempo e dello spazio: 'because I know that time is always time. And place is always and only place'. 'Curiosamente,' dice la voce, 'tutto questo mi fa pensare a una guerra passata o futura' (quasi un'evocazione del tema di *La Jetée*), riconoscendo così il puro potere evocativo delle immagini, alcune delle quali sono "congelate" all'inizio del film, forse in riferimento a diversi tipi di tempo cristallizzato (quello africano, europeo e asiatico).⁶⁴

La città di Marker è un testo, 'l'intera città è la striscia di un fumetto': foto e immagini più grandi delle persone 'fanno diventare il voyeur oggetto di voyeurismo'. Lo spiazzante inserimento del paesaggio islandese e il commento di Marker che lo accompagna rivela l'idea sottesa al film, concepito come una virtuale storia di fantascienza organizzata intorno al puzzle di memorie di persone provenienti 'da un altro mondo,' evocato dall'inquadratura dell'insegna "Hotel Utopia" all'inizio del film (fig. 5). Questo significa forse che il presente giapponese anticipa o equivale al nostro futuro? Dubito si possa dare un'interpretazione troppo specifica di questa costruzione narrativa, perché come Marker dimostra, visto da un'altra prospettiva l'incontro con l'Occidente può aver rappresentato la fine Giappone, o almeno di quello che il Giappone era prima dell'arrivo del commodoro Perry.⁶⁵

La fascinazione di entrambi registi per la città di Tokyo avvalorata la continuità e contiguità, messe in evidenza da Barber, tra le immagini "fluttuanti" del film (fig. 6), e quelle della stessa Tokyo già catturate dai pittori della scuola *Ukiyo-e* (che significa letteralmente

⁶² S. Barber, op. cit., p. 117

⁶³ Per usare le parole di Massey, il pericolo, in Marker come in Wenders, is a 'hyper-conventional representation of "otherness"' (Massey 1991: 55). Elisabeth Mahoney, "'The People in Parentheses': Space Under Pressure in the Postmodern City", in D. Clarke (a cura di) *The Cinematic City*, Routledge, London, New York, 1997, pp. 169-170.

⁶⁴ Marker informa: 'in the Ninetieth century mankind has come to a turn with space ... the great question of the Twentieth was the coexistence of different concepts of time', un'affermazione che contraddice solo apparentemente l'assunto di Soja: 'I believe that the anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time. Time probably appears to us only as one of various distributive operations that are possible for the elements that are spread out in space'. Dall'introduzione di Foucault a "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", E. W. Soja "Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces in the Citadel-LA", S. Watson, K. Gibson (a cura di), op. cit., p. 17.

⁶⁵ Il Giappone è spiegato da Marker con la seguente affermazione: 'madness protects, as fever does.' Per Lefebvre: 'As a place of encounters, focus on communication and information, the *urban* becomes what it always was: a place of desire, permanent disequilibrium, seat of the dissolution of normalities and constraints, the moment of play and of the unpredictable. This moment includes the implosion-explosion of latent violence under the terrible constraints of a rationality which identifies itself with the absurd'. H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 129.

“immagini del mondo fluttuante”), e ancora tra il cinema come linguaggio e Tokyo come testo e contesto.⁶⁶

Una celebre episodio del film *Solaris* (1972) racchiude tutti gli aspetti finora delineati, e spiega bene il potere evocativo che l’immagine filmica possiede rispetto alla costruzione di una (ideale) città, alle aspettative nei confronti della modernità come promessa, nonché, in virtù della stessa promessa, come strumento di controllo ideologico. di Andrej Tarkovskij. Nella scena in questione la superstrada che attraversa Tokyo e il paesaggio che s’intravede all’esterno dell’automobile si configurano come una premonizione del futuro, evocando la realtà aliena che l’astronauta Kelvin troverà nell’orbita del misterioso pianeta Solaris. Attraverso la presunta soggettiva del collega Berton (fig. 7), siamo trascinati in una successione di tunnel, sottopassaggi e cavalcavia, con edifici, capannoni e cartelloni pubblicitari che scorrono su entrambi i lati, con l’accompagnamento di un’ipnotica colonna sonora di distorsioni: forse il suono di uno spazio alieno? E se la città stessa non fosse nient’altro che uno spazio alieno? Per Kelvin, che non è ancora stato a Solaris ed è bloccato nell’eterno presente a colori della sua casa di campagna (situata fuori dal tempo proprio come i ricordi), le strade in bianco e nero restituite dallo schermo attraverso la chiamata di Berton appartengono a un “arcaico futuro” dall’aspetto vagamente retrò e suggestioni ipertecnologiche; Berton a sua volta fa affidamento esclusivo sul passato (la prima sequenza in cui appare è un vecchio filmato, la registrazione video di un interrogatorio cui era stato sottoposto dopo la prima spedizione a Solaris). L’improvviso passaggio al colore rappresenta forse lo spostamento da una visione “oggettiva” allo sguardo soggettivo di Berton (fig. 8), in questo senso nient’altro che un ricordo: ci si potrebbe allora domandare se la visione delle strade di Tokyo non sia altro che ‘un’allucinazione residuale del viaggio di Berton a Solaris’.⁶⁷ La città di Tokyo è qui fulcro di un’estraneità e diversità radicali.⁶⁸

Nel film di Yasujiro Ozu *Tokyo Story* (*Tokyo Monogatari*, 1953), l’alterità pertiene a valori domestici e “nazionali” che riescono a comunicare universalmente.⁶⁹ In *Tokyo Monogatari* la metropoli e la cittadina di Onomichi sono configurate come eterotopie nella

⁶⁶ ‘The endless oscillation of the film image, forwards and backwards through urban space, has both imposed European preoccupations on Tokyo’s visual surface and allowed Tokyo to function as unwilling, deviant screen for the reflection into Europe of insights into matter of sex, memory and death within the urban arena’. S. Barber, op. cit., pp. 107-108.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Come nel film collettivo *Tokyo!* (2008), diretto da Michel Gondry, Leos Carax and Bong Joon-ho.

⁶⁹ Richie, Erlich, Desser, Tarkovsky, Wenders.

loro polarità: l'una non può esistere senza l'altra, essendo l'una il rovescio dell'altra.⁷⁰ L'obiettivo della cinepresa cattura interni ed esterni del villaggio, i suoi luoghi intimi, le sue piccole conversazioni, l'impersonalità di ciminiere e cavi elettrici della ferrovia che come legami simbolici collegano la campagna alla città.⁷¹ Quest'ultima, e la sua modernità, sono introdotte gradualmente dal mite sguardo della coppia.⁷² La scena in cui il nipote Minoru gioca in un campo strappando fili d'erba, sotto lo sguardo benevolo della nonna, offre una sintesi delle dinamiche tra soggettività e oggettività all'interno dello spazio urbano: l'irrisolta ambiguità dell'essere spettatori delle "vite degli altri" e al tempo stesso spettacolo noi stessi. Attraverso i campi lunghi, lo spettatore e gli altri personaggi percepiscono le due figure come parte del paesaggio (fig. 9), ma in virtù dei piani medi e dei primi piani la loro presenza acquista un valore narrativo: l'incursione della macchina da presa permette di entrare in quelle che altrimenti rimarrebbero solo immagini o suoni di sottofondo. Anche Shukichi, guardando il paesaggio dal tetto della casa del figlio, diventa un soggetto-oggetto nel paesaggio (fig. 10). In questo dualismo si può rintracciare la speciale alchimia della coppia, che osserva pacatamente e al tempo stesso formula un verdetto devastante sulla città. Il giro turistico è una sbiadita riproduzione del rituale che la città esige: nient'altro che un (moderno) modo di viaggiare, in cui lo spazio prevale sul tempo impiegato a raggiungere una destinazione. I panorami sono soggetti alla stessa pratica e sono letteralmente incorniciati dalla finestra dell'autobus (fig. 11); il movimento avanti e indietro dei cittadini e turisti in luoghi come la torre di Tokyo, suggerisce la cieca frenesia nell'afferrare quello che non può essere veramente posseduto – la visione e la memoria. Il viaggio ad Atami rappresenta il culmine del processo di estraniamento cui la coppia va incontro: 'We saw Tokyo ... we saw Atami ... let's go home'. Le due paia di pantofole lasciate fuori dal fusuma materializzano tristemente l'isolamento dall'ambiente sociale circostante (fig. 12).

⁷⁰ Tokyo può essere letta come la "evil city", il luogo con "troppe persone" (for Shukichi) ma anche, come sottolinea Ehrlich, come il luogo della "nostalgia per il *furusato* (il luogo di nascita)". L. Ehrlich, op. cit., pp. 67.

⁷¹ Deleuze a proposito del cinema di Ozu: 'Daily life allows only weak sensory-motor connections to survive, and replaces the action-images by pure optical and sound images: opsigns and sonsigns'. G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Continuum, London, 1989, p. 15.

⁷² Tomi esprime la sua sorpresa per il passaggio repentino da un luogo (e un tempo) all'altro esperito grazie al viaggio in treno: 'I thought Tokyo was somewhere so far away, but yesterday we were in Onomichi and today here we are with you...' 'At last we're here.' Con un'estrema economia di mezzi e parole viene comunicato il prezzo da pagare per la modernità e la rassegnazione a essa: [T.] 'What part of Tokyo is this, I wonder', [S.] 'A suburb, I think', [T] 'It must be, it was a long ride from the station', [T.] 'I thought it would be a livelier place, but I'm afraid it isn't that easy'.

La compressione spazio-temporale diventa nel film un meccanismo modulare, che invece di riprodurre realisticamente il tempo e la durata, crea ex-nihilo un tempo vicino a quello deleuziano, attraverso le frequenti ellissi e inquadrature – veri e propri “still”.⁷³

In Ozu il tempo è una costruzione il cui movimento è fissato da fermi-immagine – “cartoline” di luoghi famosi visitati dai protagonisti – che fungono da “paesaggi” di un passaggio fisico e mentale. Le inquadrature fisse sembrano spezzare la narrazione fatta di pochi cruciali eventi, con luoghi e oggetti ricavati da una mappa materiale che restituisce un rinnovato senso di unità di spazio e tempo: le immagini di Tokyo, Onomichi e del castello di Osaka, e l’evocazione del tempo materiale (attraverso inquadrature di orologi) ma soprattutto di quello sospeso, che Rimer definisce ‘...the primacy of perception’.⁷⁴ Attraverso il dono del tempo “reale” fatto da Tomi a Noriko con la consegna di un orologio da polso, il film valida il legame stabilito da Foucault tra “eterotopia” e “porzioni di tempo”, o “eterocronie”: ‘this intersection and phasing of space and time, this periodization of spatialities, allows the heterotopia “to function at full capacity” within a trackable historical geography’.⁷⁵ Il treno è un mezzo e segno per eccellenza che compare di frequente nei film sulla città: la sua mobilità interrompe la percezione statica dello spazio e del tempo legati a un luogo specifico. In Ozu esso collega due mondi: Onomichi e Tokyo (via Osaka).⁷⁶

2.1.3 Ricostruzioni di Shanghai

Nel cinema cinese si possono rintracciare numerose rappresentazioni della città. Molte ricadono in un tipo di stereotipo, comunque una riformulazione sui generis che ha pochi o nessun legame col modello di partenza; altre smantellano minuziosamente il modello, svelandone i retroscena (pur sempre la quinta di un set); ma la maggior parte dei film che esplorano la città rimangono sospesi a metà tra le categorie sopradescritte, in un’ambigua oscillazione tra glorificazione, critica, speranza o simulata indifferenza. È questo il caso dei

⁷³ Seguendo gli stoici e Deleuze, Gibson ricorda che esistono ‘two forms of time ... *chronos* and *aion* [quello che Deleuze chiama ‘not Chronos.’ (Deleuze 1989: 79)]. *Chronos* measures events and is inseparable from matter. It is the temporal dimension of causation. *Aion* by contrast is the unlimited past and future of incorporeals. It is the dimension of surface effect. It is the time of pure becoming ... the continuum of time out of which the present ceaselessly emerges’, K. Gibson, op. cit., pp. 179-180.

⁷⁴ ‘... plot may represent the element that moves the film sequences along, but the observing eye dwells on, and learns from, the visual moment portrayed’. Thomas J. Rimer (1994), “Film and the Visual Arts in Japan: An Introduction”, in L. Erlich, D. Desser, op. cit., p. 151.

⁷⁵ E. W. Soja, “Heterotopologies: A Remembrance of Other Space in the Citadel-LA”, cit., p. 15.

⁷⁶ Cfr. *Ivi* p. 65. La ferrovia urbana sopraelevata è uno dei segni distintivo di Tokyo, e l’efficienza della ferrovia un perfetto mito da esportazione. I treni sono evocati anche in Wenders, e Marker dice a proposito: ‘Tokyo is a city criss-crossed by trains. Tight together with electric wires, she shows her veins.’ Marker paragona suggestivamente i film ai treni (e al loro movimento lineare-circolare): ‘the train inhabited by sleeping people puts together all the fragment of dreams and makes a single film of them, the ultimate film’.

film girati a (e su) Shanghai negli anni Trenta: film che creano non solo un'immagine ideale della città, ma un'ideale a se stante che attraverso l'estrema stilizzazione di tutte le caratteristiche urbane – molte volte pretestuosamente stigmatizzate per mostrare lo spettacolo delle mille luci di una città peccaminosa – rimandano a un modello di progresso già esistente o di là da venire (prima del 1949 con la realizzazione del socialismo). Le implicazioni semantiche del cinema di Shanghai degli anni Trenta sono molte e complesse. La città stessa diventa un sintomo di proiezioni, ansie o pressioni che confluiscono in articolate impalcature visive, rassicuranti odi alle meraviglie della modernità o ambiziosi progetti rivoluzionari (in questo senso utopistici) che puntano a sradicare i “nuovi” mali causati dalla stessa: in primo luogo ingiustizie sociali e impoverimento.

La considerazione di due film rappresentativi come *The Goddess* e *Street Angel*, che verrà messa in relazione con la recente rielaborazione del mito di Shanghai compiuta dall'artista multimediale Yang Fudong, può essere molto utile per tracciare un quadro più dettagliato della gamma di significati in gioco.

Street Angel (*Malu Tianshi*), girato da Yuan Muzhi nel 1937, riflette una visione programmatica e una tesi chiara sullo spazio urbano, come campo conteso da forze sociali antagoniste. Nel film la ricostruzione e riproduzione dei luoghi della città oscilla tra la modernità seducente di matrice occidentale – per questo leggermente perturbante – della Shanghai nel suo momento di massimo splendore, e la rappresentazione dei bassifondi dove regna la miseria e la corruzione, in un meccanismo di selezione naturale la cui crudeltà è mitigata dalla rappresentazione grottesca dei “cattivi” come dei “buoni”.⁷⁷ Le immagini della città così ricostruita, segno e sintomo di un fermento politico che in poco più di un decennio sarebbe stato convogliato nella Repubblica Popolare, mantengono il legame con l'extra-diegetico attraverso il ricorso al montaggio di spezzoni documentari girati nelle strade. I movimenti di macchina e gli effetti di accelerazione dell'immagine, sovrapposizioni, dissolvenze e tremolii, conferiscono una maggiore qualità “filmica” a tali immagini, già potenzialmente cinematiche.⁷⁸ Per Laikwan Pang questa città “in superficie” non è nient'altro che l'immagine piatta di un mondo inconsistente, mentre la vera vita e la vera storia si svolgono nella città “sotterranea”: come in *Metropolis*, si suggerisce la separazione dei due spazi nella città ma diversamente dal film di Fritz Lang la ‘parte inferiore della città, più

⁷⁷ *Street Angel* ‘described the city’s space from dual perspective, showing that the modern city was both an alienating cosmopolitan center and a warm local community.’ L. Pang, *Building a New Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2002, p. 171.

⁷⁸ La stessa scena era stata inserita nel precedente film *Scenes of City Nights*. Cfr. p. 49.

complessa e integra, supera l'appiattimento di quella superiore', sicuramente più problematica.⁷⁹ Se questa interpretazione sembra rispecchiare le intenzioni del regista, la sua validità assoluta non sembra altrettanto certa: forse applicando una sensibilità "troppo" moderna, ritengo che siano gli spezzoni "documentari" a detenere il maggior potere iconico (specialmente dopo la manipolazione e l'aggiunta di effetti menzionati), mentre la descrizione dei bassifondi rimane una versione più o meno plausibile di una situazione paradigmatica. Che si tratti dei frammenti documentari integrati nella fiction o delle scene girate nel ghetto ricostruito, la città non abbandona il suo status di proiezione di desideri. In virtù della ricchezza di livelli e della cura formale, *Street Angel* è uno dei film più rappresentativi del periodo, considerato ormai un canone della tradizione cinematografica cinese. Quello che viene tuttora ritenuto uno dei momenti di massimo splendore del cinema cinese è il risultato della confluenza di fattori eterogenei: la fortuita coincidenza tra la libertà espressiva derivante dall'equilibrio delle forze politiche in campo, lo status privilegiato di Shanghai come porto franco – quindi città aperta agli scambi commerciali e culturali con il mondo – e il fermento d'idee progressiste diffuse negli ambienti intellettuali della sinistra a partire dalla fondazione del Partito Comunista Cinese, avvenuta a Shanghai nel 1921.⁸⁰ Riflesso dell'obiettivo degli intellettuali di fare della Cina un paese emancipato, letteratura e cinema prediligevano storie melodrammatiche, allegorie della condizione della Cina (sottomessa dalle potenze coloniali) incentrate sulle figure di donne sfruttate, vittime prescelte di un sistema sociale arretrato e aggravato dall'irruzione del capitalismo.⁸¹

C'è però un'ambiguità di fondo nel modo in cui la città viene rappresentata in questi film: se infatti attraverso la costruzione di melodrammi e il ricorso a uno stile espressionista, registi come Cai Chusheng, Yuan Muzhi e Wu Yonggang rappresentavano/ricostruivano Shanghai come luogo di perdizione e corruzione dei costumi, soprattutto se paragonato a un mondo rurale povero ma moralmente integro,⁸² nel contempo indugiavano nella rappresentazione fantasmagorica delle attrazioni di una città di cui subivano il fascino,

⁷⁹ *Ivi*, p. 171.

⁸⁰ Y. Zhang, *Chinese National Cinema*, Routledge, New York, 2004, p. 63.

⁸¹ 'This left-wing cinema was obsessed with women's stories, which was brought about by a different array of cultural issues and underlying forces (...) a majority of the left-wing films produced in the 1930s focused on themes of women's liberation ... Ironically, although women were treated only as mouthpieces of the male filmmakers, the female characters initiated the young men's exploration in their cinematic art and legitimized their ideological agenda (...) Woman was the best persona to represent the powerless individual who wanted but failed to engage reality politically.' L. Pang, op. cit., pp. 114-116.

Cfr. Miriam B. Hansen, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism", *Film Quarterly* 54, no. 1 (2000), pp. 10-22; Y. Zhang, op. cit., pp. 82-83.

⁸² E spesso ricostruito nei film come una specie di Arcadia: 'Among the left-wing village film produced in this movement, the exact geographical locations of the villages were seldom identified.' L. Pang, op. cit., p. 177.

utilizzandone segni, luci e attrazioni per attirare un pubblico di cittadini. Quest'ambiguità nel rappresentare Shanghai e il suo status speciale riflette la crisi scaturita dal problematico confronto con una modernità occidentale di cui il cinema stesso è sintomo, e si è comprensibilmente acuita durante il Maoismo, sopravvivendo ad esso, a riprova della persistenza del topos "urbano" nel cinema cinese.⁸³

Nelle scene che accompagnano i titoli di testa di *Street Angel*, Shanghai è descritta come una fonte inesauribile di stimoli sensoriali. Il tremolio della ripresa e le immagini traballanti che ne derivano, potrebbero evocare un viaggio in macchina lungo le strade del centro di Shanghai, ma sembrano soprattutto alludere al nervosismo, all'instabilità e fragilità di un impianto nato per essere fatuo come le luci – fari delle macchine, infinite lampadine elettriche e neon che illuminano una città emancipata e cosmopolita, piena di ristoranti, sale da ballo e cinema (fig. 14). Con una transizione segnalata dal rallentamento della musica, si passa al panorama urbano diurno, indulgiando su palazzi signorili e le costruzioni in stile occidentale, per poi planare con un volo di uccelli su un parco pubblico, dove eleganti coppie della borghesia s'intrattengono in chiacchiere e passeggiate. Di seguito, nuovamente l'accelerazione della vita cittadina di giorno, con il traffico di macchine e persone (fig. 15, 16), e inquadrature di campanili e orologi che materializzano il tempo e moderna contemporaneità (fig. 17), forse alludendo alle disparità e discontinuità nel tempo e nello spazio al centro della vicende narrate. Le inquadrature dei palazzi, oblique e dal basso (fig. 18), restituiscono un senso di sopraffazione, esasperato dalle imponenti architetture in stile déco, la cui estraneità alla tradizione autoctona ne rafforza l'autorità evocando al tempo stesso una latente minaccia. Tornano con maggiore veemenza, e con un ritmo ancora più frenetico, immagini della città di notte: ancora orologi, lampade, luci e fuochi d'artificio, danze sfrenate nei night in cui si intravedono volti occidentali (fig. 19). Le scene in questione sono evidentemente girate in loco, alcune sembrano immagini di repertorio, ma tutte contribuiscono a creare l'effetto di un breve e potente documento sulla città. Dove finiscono modernità e mondanità comincia il film, e se le immagini in apertura sono reali, esse alludono alla vacuità di un mondo che si regge sulla fragile impalcatura della moderna finanza, la cui controparte sembra essere una dilagante corruzione.

Quello su cui si vuole portare l'attenzione sono le problematiche sociali di solito nascoste all'occhio del comune spettatore borghese: la povertà, lo spietato classismo di una

⁸³ Il film di Xie Jin *Two Stage Sisters* (1964) è un perfetto esempio di rappresentazione contraddittoria della città, non priva di una componente voyeuristica (fig. 13).

società piena di retaggi feudali, lo sfruttamento delle donne, l'inaccessibilità ai "piani alti" della sistema-città – tutti temi che sembrano anticipare i punti cardine dell'impianto ideologico della Repubblica Popolare. L'inquadratura fissa dietro il titolo del film riprende un imponente palazzo (quasi un grattacielo) di Shanghai in stile occidentale (fig. 20). La panoramica verticale verso basso crea un appiattimento prospettico di notevole efficacia espressiva: come se stesse scendendo sottoterra, scorre simultaneamente tutti gli strati della società per fermarsi sul fondo, da dove la storia prende le mosse, con la didascalia "The slums of Shanghai" (*shanghai dixia ceng*) (fig. 21). Da questo momento la macchina non risalirà più, salvo rare eccezioni, tra cui la visita dei protagonisti nello studio di un avvocato situato all'ultimo piano di un palazzo moderno, forse lo stesso visto in apertura. Il panorama dalla finestra è mozzafiato per la coppia di amici, ma anche per gli spettatori del film: l'angolazione della macchina è lievemente obliqua, per trasmettere il senso di vertigine e la perdita di orientamento, e sembra incidentalmente simulare con un certo anticipo la visione di cui si può godere guardando fuori dal finestrino di un aereo. Davanti alla finestra che si apre sul del centro urbano e la sua commistione di vecchio e nuovo, i due si danno di gomito dicendo che devono proprio trovarsi in paradiso ('look, we're standing inside a cloud'): dall'oggettiva della coppia di amici che guardano fuori dalla finestra, si passa alla soggettiva del panorama che si apre loro davanti – 'This is truly heaven. Heaven is warmer than home', dice l'uno all'altro, ma quello che sentono in realtà è solo il calore diffuso dai termosifoni). Il paradiso, per quanto elegante e pulito, è un luogo asettico, dotato di un arredo moderno e accessori "tecnologici" che incuriosiscono e sgomentano i visitatori.⁸⁴ Respingente è anche l'atteggiamento di Mr. Fang, avvocato dall'aspetto distinto vestito all'occidentale: quando questi capisce che i due non hanno grandi ricchezze, taglia corto informandoli delle tariffe e lasciando lo studio con impercettibile fastidio. Nel mondo moderno, dove il tempo è denaro, tutto è regolato in modo rigoroso dalle tariffe (forse gli orologi alludono a questo). Per lo stesso motivo, la persona che funge da anello di congiunzione tra la società arretrata dei bassifondi e la Shanghai moderna è Xiao Yun, sorella maggiore della fanciulla "buona" Xiao Hong e costretta dalla famiglia adottiva a prostituirsi. La prostituta è una figura ricorrente in questo cinema e caricata di significati allegorici: soggetto debole e vittima della società, come *flâneur* al femminile si situa in una posizione liminale, vive nei bassifondi ma per il suo lavoro frequenta anche luoghi e persone delle classi più agiate.⁸⁵ Il film si chiude

⁸⁴ Testimoniando al tempo stesso la breve e intensa parentesi di modernità in senso globale di cui la Cina continentale ha goduto attraverso Shanghai.

⁸⁵ 'Film has much in common with this traveling geography, especially with regard to its constant reinvention of

indicativamente con la sua morte, che sancisce l'impossibilità di sfuggire – se non appunto con la morte – a un destino segnato.

Dal melodramma in atto nell'interno domestico, la macchina passa a una ripresa simmetrica e opposta a quella iniziale: una risalita dagli inferi verso l'alto/altro, con lo stesso palazzo dell'inizio. Un accorgimento narrativo che segnala l'abbandono della storia e dei suoi luoghi per un ritorno in superficie non privo di conseguenze.

In *The Goddess (Shennü)*, film del 1934 di Wu Yonggang, Shanghai è trasfigurata in base alle necessità diegetiche, avvicinandosi ora alle caratteristiche femminili (yin) della protagonista (fig. 22), ora a quelle maschili dominanti nell'architettura e nel potere opprimente di stampo patriarcale (fig. 23). La trasfigurazione della donna nella città e viceversa, avviene attraverso la sovrapposizione dello sguardo sognante di Ruan Lingyu al panorama notturno di Shanghai, e nei vari momenti che scandiscono la professione dell'anonimo personaggio, anche lei una prostituta: il tardo pomeriggio quando si prepara per uscire, la sera quando inizia a lavorare, e l'alba quando rientra a casa. La stessa Shanghai viene allegoricamente accostata dai registi in questione all'archetipo femminile: seducente e oscura con fugaci bagliori, non rifiuta nessuno ma è anche vessata, tormentata, abusata.⁸⁶

La città è segno fluttuante e materia informe cui si può dare la forma prescelta. La Shanghai di un artista come Yang Fudong, che lavora con macchine da presa e videocamere digitali, evoca il passato attraverso la scelta del bianco e nero, ma è anche completamente concettualizzata. Più che di bianco e nero sarebbe corretto parlare di assenza di colore, che diventa superfluo, un elemento di disturbo in uno scenario rarefatto dove la città e i suoi abitanti lanciano messaggi indecifrabili. Si assiste qui ancora una volta al ritorno del significante enigmatico, che agisce in primo luogo sull'artista il quale, vittima di suggestioni oniriche, trasferisce il senso di un mistero irrisolto (a causa dell'impossibilità di ricordare il contenuto della maggior parte dei sogni) nell'immagine filmica che tenta di ricostruirne almeno l'atmosfera. All'interno dei video e dei cortometraggi in questione, la qualità di evanescenza del sogno si unisce a quella altrettanto instabile del ricordo – che diventa un astratto passato (o un generico presente) collettivo e individuale – e all'impossibilità oggettiva di catturare la vera essenza della città. I lavori di Yang si prestano bene a essere associati alle riflessioni di Kracauer sulla natura della fotografia, in particolare all'idea che la fotografia

space. Film viewing is an imaginary form of *flânerie*, a "modern" gaze that wanders through space, fully open to women. A relative of the railway passenger and the urban stroller, the female spectator – a "*flâneuse*" – travels along architectural sites'. G. Bruno, op. cit., p. 10.

⁸⁶ '...the tragic experience of the prostitute and her son represented in *The Goddess* was clearly connected to the city space... her imaginative space is trapped within the dark and evil city'. L. Pang, op. cit., p. 169.

decreti la fine della tradizionale coscienza collettiva di appartenenza al mondo, perché scomponendone gli elementi in una minuziosa analisi li priva del significato che detengono solo se considerati nel loro insieme.⁸⁷ Non è un caso che soprattutto agli inizi della sua carriera, l'artista abbia utilizzato indifferentemente entrambe le forme espressive.

In riferimento allo spazio urbano concreto, l'operazione di Yang si articola soprattutto attraverso indici: l'isolamento, l'inspiegabilità di circostanze surreali e gesti misteriosi sono tracce dei fenomeni e delle aberrazioni della (presunta) vera città. Come universi in comunicazione, nell'uno confluiscono i segni delle anomalie interiorizzate dall'altro, ma anche della poesia inespressa e di quella persa, perché non riconosciuta o inascoltata. Se questo rapporto di causalità viene interrotto o ignorato, le immagini e i segni diventano icone, riproduzioni sintetiche caricate di significato (enigmatico). L'universo filmico di Yang Fudong è fatto di incongruenze e incompatibilità, di storie e personaggi solo suggeriti: mentre esalta l'aspetto descrittivo e i particolari, abbozza la narrazione solo a grandi linee. In questo universo la città è concepita come scenografia: gli interni e gli uffici sono il vero mondo, e all'esterno gli scenari urbani si susseguono casualmente, senza continuità logica con gli spazi interni, a sottolineare la frattura tra azione e situazione. L'artista ricorre di frequente a codici visivi e culturali che rimandano ad altre epoche e al loro immaginario: echi del cinema degli anni Trenta, del periodo maoista e di remoti paradisi taoisti, alternano o si affiancano a spaccati assurdi e allucinatori della vita urbana. I film e lungometraggi in bianco e nero di Yang, come *An Estranged Paradise* (*Mo sheng tian tang*, 1996), *Liu Lan* (2003) e *Sette intellettuali nella foresta di bambù* (*Zhu lin qi xian*, Part 1, 2003),⁸⁸ mantengono la logica interna del video ma si servono di accorgimenti tecnici e narrativi propri di un film. *An Estranged Paradise* è il primo film di Yang, girato nella città di Hangzhou, il "paradiso estraniato" dove l'artista ha vissuto e studiato per diversi anni.

Pur essendo ambientato nel presente, il bianco e nero della pellicola e il ritmo quasi ieratico delle riprese conferiscono alle immagini una qualità astratta e atemporale, che si ritrova nei dialoghi tra i personaggi (fig. 24). Quello che il film registra e trasmette è l'atmosfera stessa della città, la cui vocazione di meta turistica la allontana dal resto del paese, dal suo progetto di modernità, e in ultimo da quello che viene percepito come

⁸⁷ Con la continuità temporale che garantisce alle immagini, il cinema si è incaricato di riconferire alla fotografia il suo senso perduto, insieme alla consapevolezza dei fenomeni: 'The "image-idea" drives away the idea'. Siegfried Kracauer, "Photography" (trad. Thomas Y. Levin), *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3. (Spring, 1993), p. 432.

⁸⁸ Presentato alla 50esima Biennale di Venezia (2003) e alla mostra *Nuove Generazioni* al Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Torino 2005. Catalogo a cura di Marcella Beccaria, Skira, Milano, 2006.

“contemporaneità”. Il luogo presenta una sovrapposizione e accostamento di nuovo e antico, non solo nei monumenti, ma nella natura stessa dello spazio che segue la conformazione del territorio e si sviluppa intorno al lago (fig. 25): questo non è in apparenza incompatibile con i segni caratteristici della vita urbana (il traffico, i rumori, le luci e tutti gli stimoli della città) (fig. 26), ma determina una dissonanza che sembra neutralizzarli, riportando gli abitanti a una dimensione sospesa che induce alla riflessione (fig. 27). Hangzhou è una città cinese (e asiatica) che aiuta a capire come sia difficile mettere la modernità tra parentesi, e come la permanenza della tradizione e dei suoi segni sia una questione molto problematica. Tutto questo ritorna nel film, e Yang riesce a presentare il conflitto inserendolo in un luogo la cui bellezza allontana dalla percezione della realtà: il paradosso è che una volta “eliminate” le distrazioni della metropoli, la realtà della condizione umana ritorna in modo ancora più pressante.

Gli altri due film girati in contesti geografici ben riconoscibili – in *Liu Lan* è il lago Taihu nei dintorni di Suzhou, in *Sette intellettuali nella foresta di bambù* la montagna sacra Huangshan nello Hubei – ma collocati in un tempo astratto e sospeso che potrebbe essere un passato non precisato o un eterno presente. Come fa notare Chris Berry, l’immaginario creato da Yang è un perfetto esempio di estetica (e fenomenologia) postmoderna della nostalgia.⁸⁹

Alcuni momenti del percorso individuale dell’artista possono integrare l’analisi dei segni di cui si compone il suo immaginario filmico. Appena diplomatosi all’Accademia Centrale, Yang decise di lasciare una Pechino troppo politicizzata e di trasferirsi a Shanghai, città che per lui mantiene ancora consistenti tracce del passato. Questa consapevolezza, e il senso della ricerca in un luogo di qualcosa di ineffabile che non si può trovare a “casa”, può autorizzare a parlare di una forma di auto-orientalismo, o meglio “orientalismo orientale” che Rey Chow ha attribuito senza alcuna stigmatizzazione a Zhang Yimou.⁹⁰ Diversamente, Dai

⁸⁹ I residui del moderno fanno tutt’uno con i ritorni del represso della storicità. Questa dicitura lascia intravedere i numerosi conti in sospeso tra moderno e postmoderno (o se si preferisce il “non risolto” freudiano del postmodernismo), che emergono con chiara evidenza in certe narrazioni filmiche, in particolare quelle che sembrano evocare una certa “nostalgia” di epoche passate rievocate appunto in certi film, eppure ‘i film storici, in costume ... non devono affatto essere intesi quali espressioni appassionate di quel desiderio che un tempo si chiamava nostalgia, bensì piuttosto come l’esatto contrario; essi costituiscono una stranezza visiva spersonalizzata, un “ritorno del represso” ... “senza affetto”. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007, p. 13.

⁹⁰ “Orientalismo” è per Rey Chow un termine che implica specifici processi di significazione e che per questo non può essere applicato in modo disinvolto. Difende inoltre l’intenzionale esibizione di “cinesità” messa in atto da Zhang come “Orientalismo orientale”, che ‘trasforma i residui dell’orientalismo in elementi di una nuova etnografia’: ‘It would ... imprecise, though not erroneous, to say that directors such as Zhang are producing a new kind of orientalism. For if orientalism, understood in the sense Said uses it, is in part a form of voyeuristic aggression, then what Zhang is producing is rather an exhibitionist self-display that contains, in its very excessive modes, a critique of the voyeurism of orientalism itself’. R. Chow, *Primitive Passions: Visually*,

Jinghua muove un'aspra critica al ricorso a un simile immaginario, considerandolo un palese tentativo di compiacere il gusto orientalista di un certo pubblico occidentale.⁹¹

In Yang, il pretesto per la costruzione di un immaginario “orientalista” è offerto dalla narrazione di una leggenda, ma l'interpretazione e le sfumature conferite dall'artista ne riconducono il senso al presente: i personaggi, vestiti in abiti d'epoca, sono tormentati da problematiche eterne che affrontano con un'attitudine postmoderna. Un simile procedimento rende i lavori complessi e stratificati: non meri esercizi di stile – anche se l'aspetto tecnico-stilistico è posto in grande rilievo – ma contenitori di una “letteratura di immagini”. Sui dialoghi dominano i monologhi, vicini alla tecnica del flusso di coscienza: ogni personaggio è chiuso nelle proprie riflessioni e ossessioni.

Quella cui assistiamo in Yang Fudong è una doppia ricostruzione: quella della città e quella del cinema. Per Berry, il “cinema” di Yang possiede una narrativa priva di significazione, in una forma di “gesto cinematografico”. A dimostrazione di questo Berry fa riferimento alla tecnica del controcampo, cardine del cinema classico hollywoodiano presente anche nel cinema della Repubblica Popolare, soprattutto in quello degli anni Sessanta e nei cosiddetti “offspring gazes” – gli sguardi rivoluzionari. Nel cinema maoista come in quello di Yang non c'è però “reverse view”, manca la corrispondenza di sguardi: la struttura narrativa di questi impianti melodrammatici si regge su sogni che possono solo essere “sognati” o immaginati, ma non realizzati. Gli sguardi dei personaggi di Yang Fudong non aspirano alla

Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema, Columbia University Press, New York, 1995, pp. 171-172.

⁹¹ Per Dai i registi della Quinta Generazione – e aggiungerei io molti artisti visivi – appartengono a quella generazione di “figli ribelli” che sembrano aver subito le lusinghe del mercato occidentale per ottenere soddisfazioni morali e materiali, quasi un “premio per la loro indipendenza” (Tzu-hsiu Chiu): ‘the Fifth Generation directors had an even harder time [rispetto ai predecessori della quarta generazione] trying to survive the social and economic reality of the nineties. Indulging in a pure artistic narcissism was no escape, since film is an excessively expensive discourse. Rather, escape required them to perforate another market, the Western, especially European, market for art films. Winning awards at important international film festival appeared to be the only way to reach that market. Initially an indicator of the success of Chinese art films, winning awards soon also became a means of survival, providing a chance to secure foreign investment, coproduction, or other form of assistance ... the directors fell into a different trap. Since securing foreign investments for future projects through successful appearances at European film festivals had become the focus, the prerequisite for filmmaking became the representation of an Orient that was palatable and intelligible for Western viewers. The resulting internalization of this Western cultural perspective – the aesthetic preference of film-festival judges – induced Chinese/Fifth Generation filmmakers to reconstruct their narrative subjects according to projected Western expectations. Fifth Generation films that managed to squeeze through these narrow gateways to become self-conscious, marginal representations of an Other in Eurocentric culture simply fell under the yoke of one discursive power in their attempt to escape from another. Moving between these two poles, the text of Chinese art films gradually filled with breaches. For when the narrative of history ceased to be a deconstructing retelling based on a (Chinese) reality, it became a (Western) postmodernist replication. It became a field of meaning that might appear to be different yet not all alien to Western eyes, putting on display the spectacle an imagined preindustrial China’. In J. Wang, T. E. Barlow (a cura di), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinghua*, Verso, London, New York, pp. 50-51.

modernità ma cercano qualcosa che non conoscono o della quale non sono sicuri. Che sia anche in questo caso la città?

1.3 Appropriazioni spaziali

1.3.1 Il segno e la scrittura: neon e cartelloni

Insegne e neon, mentre sembrano dare forma e colore alla città, non fanno che riaffermare la sua fragilità, non solo perché scenografici, transeunti (destinati a essere smantellati o sostituiti come succede periodicamente nelle enormi “vetrine” di Piccadilly Circus e Times Square) e immateriali come le sostanze di cui sono composti – elettricità e gas, ma anche perché significanti impersonali il cui messaggio rimanda a un futuro più o meno prossimo (quello che faremo, quello che comprenderemo, quello che vedremo). Le insegne al neon, unione di luce e linguaggio, sono quanto di più vicino al cinema la città possa contenere. Per Tweedie ‘the neon sign is where the city begins to assume the form of cinema’, vessillo di una città che vive sull’apparenza ed è definita dal suo linguaggio, come la scrittura delle infinite insegne che denotano la città e arrivano in un secondo momento a connotarla.⁹²

Il panorama di molte città dell’Asia, carico di caratteri e alfabeti non occidentali, restituisce al visitatore/spettatore occidentale una doppia estraneità, che è in primo luogo ambiguità linguistica. Nelle scene iniziali di *Sans Soleil* e *Tokyo-Ga* la città si presenta proprio attraverso la scrittura che la ricopre, ancora un volta, come un libro “vivente” il cui contenuto cambia di volta. In film che alludono a forme e fasi diverse dell’imperialismo culturale (prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale), le insegne in caratteri latini e i cartelloni con “facce occidentali” sono usate come segnale di una problematica sovrapposizione di culture e stili di vita, che sfociano in un rapporto conflittuale con la sfera culturale di appartenenza, “solcata” da segni di una presenza straniera reale e virtuale, rassicurante ma anche minacciosa.

Nel cinema di Shanghai le luci delle insegne al neon danno vita a una mitologia trasversale. In *The Goddess* il ricorso alle “luci della città” è ancora allegorico (fig. 28), simbolicamente connesso alla minaccia proveniente dalle strade corrotte che incombe sulla protagonista. In *Scenes of City Nights* (1935) di Yuan Muzhi, l’immagine di Shanghai è invece evocata come spettacolo e come sogno di un gruppo di contadini che stanno per

⁹² Y. Braester, J. Tweedie (a cura di), *Cinema at the City’s Edge: Films and Urban Networks in East Asia*, Hong Kong University Press 2010, p. 89.

trasferirvisi. In quanto ideale, la città diventa sintesi e puzzle di insegne luminose di nightclub e hotel in cinese e inglese (ricorrenti sono quelle che recano la parola whiskey), che si susseguono con un ritmo incalzante e pubblicizzano nuove forme d'intrattenimento, tra cui il cinema e la novità assoluta dei *talkies*.

L'eccezionale sequenza montata del "sogno della città" parte dall'immagine bidimensionale del panorama urbano, costruito con cartone e lampadine e spiato attraverso il foro di una lanterna magica da un occhio in primissimo piano – il grande occhio dello spettatore – e diventa reale, ma non meno sintetica ed esemplare nell'immaginazione dello stesso spettatore. Man mano che il sogno prosegue trasformandosi in narrativa (e incubo), le strade della città confermano e insieme smentiscono questa visione: se infatti vi si ritrova parte dello splendore e della ricchezza di stimoli visivi (le insegne dei negozi di Nanjing Road, le vetrine elaborate dove un automa con le fattezze di Charlot invita all'acquisto, ma anche le luci del cinematografo, cartoon e fumetti), altrettanto presenti ma meno allettanti sono i segnali della povertà che incombe sulle classi meno abbienti, come le insegne più modeste dei banchi dei pegni, dove si immagina lavori con scarsi risultati il padre della famiglia di "emigranti" dalla provincia. La stessa sequenza (o meglio insieme di sequenze) verrà "riciclata" da Yuan Muzhi in *Street Angel*, film già precedentemente considerato: una circostanza interessante questa, dovuta forse allo scarso successo ottenuto dal film precedente, il cui uso diffuso e stilizzato dell'elemento musicale – che in *Street Angel* si avvicina di più al musical hollywoodiano – non fu apprezzato dal pubblico.⁹³ La scena, che riecheggia lo stile di montaggio del cinema sovietico,⁹⁴ è usata come un'unità semantica autonoma che assume valenze diverse nei due film, rappresentando la materializzazione di un desiderio (come contenuto di un sogno) nel primo, e la descrizione di un vorticoso incubo nel secondo. Un atto d'accusa e allo stesso tempo una dichiarazione d'amore.

Staccati gli occhi dalla lanterna magica (ritorna "l'occhio gigante") e risvegliati dal sogno, i migranti carichi di bagagli si ritrovano storditi e dubbiosi: Shanghai non è più così allettante e il treno in partenza per la metropoli non esercita più un'attrazione irresistibile. Nel riuscito *slapstick* finale, i quattro salgono su un treno che va in una direzione (Shanghai), ma lo attraversano per salire su un altro che va nella direzione opposta; nell'indecisione rimangono tra i due binari e girano intorno a un semaforo: una scena amaramente comica, che

⁹³ L. Pang, op. cit., p. 219.

⁹⁴ *Ivi*, p. 147.

può anche rimandare all'ambiguità della posizione del regista nei confronti di Shanghai – paradiso o inferno.

Il film giapponese *Crazed Fruit* (1956), articola in segni visivi e sonori il disagio di una generazione di giovani cresciuta nel vuoto morale del periodo di transizione successivo alla resa del Giappone e al conseguente periodo di occupazione americana. Particolarmente significativa nel film di Ko Nakahira è l'interazione dei personaggi con un ambiente urbano pieno di segni dell'implacabile penetrazione della cultura americana: Frank, figlio di un soldato americano e di una donna giapponese, per sentirsi più giapponese beve *shochu* (un distillato tradizionale in Giappone), mentre tutti gli altri amici ordinano whiskey. Anche il più recente film coreano *Chilsu and Mansu*, come vedremo a breve è costellato di segni di una presenza straniera che pur restando apparentemente “chiusa” nei cartelloni dei film americani in uscita, sembra essere complice silenziosa del regime militare in vigore nel paese.

E ancora Hong Kong, un “testo” a se stante. In *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994) l'ibridità e il sovraffollamento di segni, come quello di persone, non è visto come un problema ma come una caratteristica costitutiva dello spazio fisico e mentale della città. *Hollywood Hong Kong* di Fruit Chan (2001) mostra la penisola di Kowloon, la parte più povera e degradata di Hong Kong: qui le insegne sono modeste come lo status degli abitanti, i quali usano la scrittura in modo creativo, per lasciare annunci e comunicare tra di loro nel fitto reticolo di strade. Nel film c'è una significativa allusione a Tsang Tsou-choi, anziano calligrafo e artista di strada che ricopre edifici e altri elementi del paesaggio urbano con la sua fitta scrittura: segni che parlano dell'appartenenza allo stesso spazio e della sua (spesso difficoltosa) condivisione.

Che si tratti di una lingua familiare o straniera, i cittadini rimangono il pubblico di questo ripetuto spettacolo linguistico. Nelle metropoli, l'elemento grafico e linguistico dei cartelloni pubblicitari rimanda alle modalità economiche su cui il libero mercato si mantiene e si rinnova. Si può brevemente notare che in alcuni film cinesi degli anni Novanta, come la trilogia di Jia Zhangke,⁹⁵ la società semi-urbana e semi-rurale delle piccole città dello Shanxi lontane dai maggiori centri urbani, seppure avviata verso l'apertura al mercato e all'economia di consumo, mantiene tracce molto forti della modalità “socialista” di articolazione dello spazio: la città, piena di *danwei* (unità lavorative e abitative) e conseguentemente di mura di recinzione, si presta a diventare una lavagna, un unico grande spazio per l'affissione di messaggi di propaganda delle diverse campagne politiche e sociali di volta in volta lanciate.

⁹⁵ La trilogia include *Xiao Wu* (1997), *Platform* (2000) e *Unknow Pleasures* (2002).

Nei film di Jia è frequente la presenza dei caratteristici slogan diffusi da un megafono per le vie cittadine: elemento che contribuisce a definire e contestualizzare la scena, arricchendola di strati sonori, ma che crea anche un ulteriore livello semantico, come se gli slogan recitati si materializzassero automaticamente (e visivamente) nelle menti degli “ascoltatori”.

In *Due o tre cose che so di lei* (1966), Godard descrive Parigi come un quaderno su cui non si smette di scrivere e il cui senso non è dato dalle parole o dai testi, ma dall’atto stesso della scrittura. Nello stesso periodo, che coincide con il boom economico in molti paesi occidentali, anche il Giappone si fa sedurre dalle lusinghe dell’economia di mercato, che non cambia solo le abitudini e i consumi della gente, ma anche, drammaticamente, l’aspetto delle città, soprattutto della capitale Tokyo.

Suzuki Seijun gira *Tokyo Drifter* nel 1966, lo stesso anno del film di Godard. Col pretesto di narrare le vicende di un giovane yakuza che si ritrova senza guida, e al tempo stesso parodiando il genere dei yakuza gangster, Suzuki fa un film sull’incoerenza del nuovo panorama della Tokyo post-olimpica (fig. 29, 29 bis). Mentre il paese sembrava aver abbracciato acriticamente uno stile di vita consumistico, intellettuali e registi – sulla scia del movimento globale di protesta che sarebbe scoppiato di lì a breve – lanciavano i loro strali contro lo stravolto assetto visivo degli spazi urbani e della periferia (industriale o semi-industriale) (fig. 30).⁹⁶

Come anticipato, *Tokyo Drifter* appartiene al cosiddetto genere yakuza ma si configura soprattutto come una riflessione metacritica sul genere, operazione intellettuale messa in evidenza dalla marcata stilizzazione di alcuni elementi, fra cui l’uso del colore e la caratterizzazione dei personaggi al limite dello stereotipo. Le ambientazioni, anch’esse nettamente definite dalla contrapposizione di contesti spaziali, sono l’elemento più interessante e distintivo del film. Il (nuovo) caratteristico panorama di Tokyo, con palazzi, sopraelevate, cantieri, e le immagini ampiamente sfruttate delle insegne nel quartiere di Akasaka (fig. 31, 32), sono strumentalmente contrapposti agli asettici interni di uffici e night club – in stile ibrido da pastiche modernista (fig. 33, 34) – e alle ambientazioni in luoghi remoti, come il molo del porto o il paesaggio perennemente innevato dell’Hokkaido (fig. 35). C’è poi una stretta corrispondenza tra gli scenari visti e la vita da fuggitivo del protagonista,

⁹⁶ ‘Neon lights beckon us towards a future seen from another era. In films like *Tokyo Drifter* ... the neon sign, multilingual and cosmopolitan, uprooted and floating above the banalities of the street, present a vision of the city to come, a spectacular space where light is dedicated to the cause of commerce. Littered with brand names [the neon] speaks a commercial lingua franca founded on a handful of keywords like “shopping” and “new”. Glimpsed in close-up, these neon signs are more than the backdrop for the tale of a vagabond gangster; they are worthy of attention in their own right, as portents bearing as much significance as the close-up of a face or a gun’. J. Tweedie, op. cit., p. 89.

costretto da vero *drifter* (come ricorda l'omonima canzone che torna in modo quasi ossessivo) a rifugiarsi in diversi luoghi del paese, evocati nella forma di scenari statici da cartolina (fig. 36), la cui sequenza sembra imitare – forse non senza ironia – le diapositive di foto scattate in vacanza (fig. 37). Il treno è un tema ricorrente, mezzo di fuga ma anche parte dello scenario (compare sin dall'inizio e ricorre in tutto il film) (fig. 38). Il modo in cui il paesaggio viene trattato e l'evidente preoccupazione per lo spazio urbano, stabiliscono un collegamento con altri film coevi impegnati nella rappresentazione e ridefinizione critica di un spazio sempre più manipolato. Come nel film *AKA Serial Killer* (1969) di Masao Adachi, l'inseguimento del fuggitivo o del criminale di turno sembra essere un pretesto per mostrare come la vera violenza sia quella esercitata dalle multinazionali sul paesaggio.⁹⁷

In *Chilsu e Mansu* (1988) di Park Kwang-su, i cartelloni e simili forme di “decoro” urbano non sono solo semplici segni e coperture che camuffano un vuoto, ma diventano oggetto stesso del testo filmico. Il film è articolato intorno alle vicende di due uomini di età diversa, accomunati dallo stesso lavoro di cartellonisti e da una simile sensibilità. Per la loro posizione sociale Chilsu e Mansu sono degli emarginati. La Corea che fa da sfondo alle loro disavventure è quella della legge marziale e del *defense drill*, l'addestramento civile alla difesa che di fatto ostacola la popolazione limitandone la mobilità e le attività quotidiane (fig. 39, 40). Nella Seul di Chilsu e Mansu tutti sono potenzialmente emarginati, tutti sono outsider nel nome di un bene collettivo il cui vero senso stenta a rivelarsi. L'unica libertà concessa ai due lavoratori precari (in tutti i sensi, perché ripetutamente appesi a funi sospese nel vuoto), e unico loro privilegio consiste nel sovrastare visivamente la città dall'alto, dominarla con lo sguardo: privilegio che rivela però tragicamente tutte le incongruenze dello spazio e della società (fig. 41). Se i poster e i cartelloni da loro dipinti – che più che un prodotto sembrano pubblicizzare uno stile di vita – rappresentano l'unico modo a loro disposizione per conoscere il mondo esterno, le locandine di film di successo del periodo (tra cui si riconoscono *Top Gun*, *Arma Letale*, *A Chorus Line* e *Il Padrino*) sono anche la finestra che permette alla Corea del Sud di affacciarsi al mondo occidentale (fig. 42). La stessa America, lontana ma dominante dall'alto e vistosa come le pubblicità, è ridotta a un'immagine normativa il cui accostamento con la realtà storica è problematico, se non critico (fig. 43). Il finale rappresenta il culmine di questo dramma dell'ironia, intesa come continuo differimento del significato: i protagonisti in cima a un cartellone vengono scambiati da sotto, dalla città che tutto mistifica, per attentatori (quelle che sembrano bombe molotov sono solo innocue bottiglie) e aspiranti

⁹⁷ Nel film Adachi filma tutti i luoghi dove un giovane serial killer si è recato dopo aver compiuto gli omicidi.

suicidi. Il malinteso è soverchiante, aggravato dalla distanza che non permette alle parti contrapposte – i due amici in alto, e le forze dell'ordine in basso – di comunicare (fig 44).

La divisione della città in zone nettamente separate che ricorre dall'inizio alla fine del film riflette la polarizzazione della società: il centro blindato e brillante di vetrine, grandi magazzini, fast food, locali notturni (fig. 45), e dall'altra parte i sobborghi semi-rurali con baracche, abitazioni fatiscenti e chioschi (fig. 46, 47). A questa polarizzazione corrisponde un'umanità contrapposta: formalmente impeccabile ma ipocrita e forse anche corrotta l'una (i vari capi dei cantieri, datori di lavoro di Chilsu e Mansu, le autorità e Jina, la ragazza borghese che Chilsu frequenta per un po'), approssimativa, impulsiva, ma anche genuina e generosa l'altra.

Anche Tsai Ming-liang ha imparato la lezione di Godard, e sull'ambiguità dello status precario di Taipei costruisce il suo universo filmico. Nel suo primo lungometraggio *Rebels of the Neon God* (1993), le parole, come le insegne, sono introiettate e diventano parte del subconscio, lavorando in modo sotterraneo sulla psiche, affaticandola come fanno con la vista.⁹⁸ Poche salienti inquadrature del paesaggio urbano sopraggiungono in momenti di transizione e alla fine del film: sembrano prese da una passerella pedonale o un cavalcavia, elementi che dagli anni Settanta in poi hanno caratterizzato la città (molto frequenti in altre città asiatiche, compresa Pechino), ma che negli ultimi anni sono andate incontro a un progressivo smantellamento.⁹⁹ In questi momenti l'occhio del regista coincide con il nostro, diventa dominante e pronuncia il suo implicito giudizio su una città disordinata, governata da leggi misteriose, di cui la superstizione e i culti ancestrali praticati dalla popolazione sono parte integrante. Il titolo originale del film contiene un riferimento a Norcha o Nezha, una divinità taoista che si ribella contro il padre, proprio come Hsiao-kang.

È una Taipei quasi sempre sotto la pioggia quella di Tsai, oppure sotto una strana pallida canicola. Situazioni ricorrenti nei suoi film, come allagamenti o altri improbabili incidenti, nella loro reiterata casualità diventano normalità e consuetudine: l'eccezionalità che diventa norma è quanto di più vicino alla condizione esistenziale il cinema possa creare.

⁹⁸ La madre del giovane protagonista, preoccupata per il figlio, mette a sua insaputa le ceneri di una preghiera bruciata nella pietanza che sta preparando per lui.

⁹⁹ Come si vede nel cortometraggio *The Skywalk is Gone* (seguito di *What Time is it There?*).

1.3.2 Spazi metaforici e strategie di resistenza

Come vedremo nei capitoli successivi, la nozione di spazio sembra essere ancora oggi problematica, perché il suo presunto primato sul tempo rimanda a un conseguente oblio della storia.

Lo spazio pone il problema della sua articolazione, del suo “riempimento”, ma soprattutto della sua occupazione (e dunque possesso) materiale e virtuale. Come il linguaggio, lo spazio è costellato di segni che costituiscono una mappa concettuale e spiegano le ragioni per cui la terminologia a esso collegata si presta così efficacemente all’applicazione metaforica.¹⁰⁰ Questo avviene perché dello spazio ci si può appropriare, soprattutto se si è dalla parte di coloro che “articolano il discorso” e stabiliscono il codice metaforico di riferimento, applicato in contesti istituzionali della politica e in tutte le funzioni di governo. A questo monopolio, pensatori come Foucault e Bhabha hanno cercato di opporre una resistenza attraverso l’attenta analisi e la reinterpretazione/revisione dell’applicazione metaforica dello spazio come confine aperto a incursioni, e non più solo come recinto.

Homi Bhabha ricorre alla nozione di “oltre” come metafora spaziale e culturale:

It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the beyond ... The “beyond” is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past ... it is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experience of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed “inbetween”, or in excess of, the sum of the “parts” of difference (usually intoned as race/class/gender, etc)? How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable?¹⁰¹

La “scoperta” dello spazio e il riconquistato primato sul tempo che caratterizza il pensiero e la società post-strutturalisti, è stato largamente commentato da studiosi come Soja,

¹⁰⁰ ‘Language is (or, perhaps, became) a thing of space ... And if space is, in today’s language, the most obsessive of metaphors, it is not that it henceforth offers the only recourse; but it is in space that, from the outset, language unfurls, slips on itself, determine its choices, draws its figures and translations. It is in space that it transports itself, that its very being “metaphorizes” itself (...) Such is the power of language: that which is woven of space elicits space, gives itself space through an originary opening and removes space to take it back into language. But again it is devoted to space: where else could it float and posit itself, if not on this place that is the page, with its lines and its surfaces, if not in this *volume* that is the book?’ M. Foucault, in J. W. Crampton, S. Elden (a cura di), *Space, knowledge and power: Foucault and geography*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 163-164.

¹⁰¹ H. K. Bhabha, op. cit., pp. 1-2.

Harvey, Giddens, nonché analizzato nelle sue implicazioni da Foucault, il quale evidenzia anche l'ubiquità della terminologia legata allo spazio nell'uso metaforico. La metafora, che si fonda sul somiglianza tra due o più cose diverse, è per Richards 'il principio onnipresente del linguaggio'¹⁰²: similmente lo spazio è ovunque, perché tutto è virtualmente spazio. Ma lo spazio è nel pensiero contemporaneo anche un vuoto bianco che si può riempire a piacimento, la cui genericità entra inevitabilmente in conflitto con la specificità del tempo e della Storia.

Barnes e Duncan fanno notare che la parola geografia ha in sé il riferimento alla Terra – lo spazio per eccellenza – e quello alla scrittura. La terra diventa disciplina, e in un secondo momento ideologia, quando la si scrive, iscrive e riproduce. Il segno scritto riproduce la topografia di un luogo per analogia, ma l'operazione nel suo complesso diventa metaforica, perché il pensiero deve elaborare razionalmente lo scarto tra la realtà effettiva (quello che si abita e si percorre) e quella riprodotta che si guarda o si studia. Non è certo un caso che la geografia e la cartografia siano state parte integrante di tutte le campagne di conquista e delle guerre, forse perché hanno creato l'illusione di poter circoscrivere e dominare lo spazio al di là di qualsiasi ostacolo fisico o "umano". Ovviamente 'siamo noi umani che decidiamo come rappresentare le cose, non le cose stesse,' ma per lo stesso processo di trasfigurazione metaforica l'azione di scrivere il mondo 'rivela noi stessi (che scriviamo) tanto quanto il mondo rappresentato'.¹⁰³

In "Questions on Geography", Foucault parla di "metafore geografiche", come "territorio", termine geografico ma prima di tutto giuridico-politico che indica l'area controllata da un certo potere; "campo", termine economico-giuridico; "regione", che si riferisce al sistema fiscale, amministrativo e militare; "orizzonte", usato in pittura ma anche per indicare una strategia. L'unico termine strettamente geografico è "arcipelago" cui Foucault ricorre, citando il lavoro di Solzhenitsyn, per designare "l'arcipelago carcerario" e il modo in cui il sistema punitivo è fisicamente disperso, coprendo al tempo stesso la società nella sua interezza.¹⁰⁴

Il punto fondamentale dell'analisi di Foucault è la constatazione che il ricorso allo spazio come metafora discorsiva mette in evidenza i rapporti di potere tra le varie parti che questo spazio "occupano". In Marx i rapporti di potere e la lotta di classe sono iscritti all'interno della storia in termini teleologici e lo spazio è solo il teatro di questo "epico"

¹⁰² *Ivi*, p. 10.

¹⁰³ T. J. Barnes, J. S. Duncan, op. cit., pp. 2-3.

¹⁰⁴ M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, C. Gordon (a cura di), Pantheon New York, 1980, p. 176.

conflitto storico; in Foucault lo spazio è la dimensione materiale dove il conflitto prende corpo e senso. La guerra si combatte sul campo, non nel tempo: anzi il tempo bellico è dilatato e assume una valenza diversa in funzione degli spazi (la trincea, l'accampamento eccetera): 'The spatializing description of discursive realities gives on to the analysis of related effects of power'.¹⁰⁵ Nella pervasiva applicazione metafora dello spazio risalta l'importanza degli interstizi, delle sovrapposizioni e della differenza come spostamento o differimento "oltre" (concetto centrale in Bhabha mutuato da Derrida):

Beyond signifies spatial distance, marks progress, promises the future; but our intimations of exceeding the barriers of boundary – the very act of going *beyond* – are unknowable, unrepresentable, without a return to the "present" which, in the process of repetition, becomes disjunct and displaced. The imaginary of spacial distance – to live somehow beyond the border of our times – throws into relief the temporal, social differences that interrupt our collusive sense of cultural contemporaneity.¹⁰⁶

In questo quadro concettuale, la nozione di confine acquista la doppia valenza di limite e soglia, ma anche di ponte:

The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological "limits" of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices – women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. For the demography of the new internationalism is the history of postcolonial migration, the narratives of cultural and political diaspora, the major social displacement of peasant and aboriginal communities, the poetics of exile, the grim prose of political and economic refugees. It is in this sense that the boundary becomes the place from which *something begins its presencing* in a movement not dissimilar to the ambulant, ambivalent articulation of the beyond that I have drawn out: "Always and ever differently the bridge escorts the lingering and hastening ways of men to and fro, so that they may get to other banks ... the bridge *gathers* as a passage that crosses".¹⁰⁷

Nella condizione di mobilità cronicizzata, quella che Bhabha chiama "nuovo internazionalismo", le culture nazionali non sono più espressione di quelle "comunità immaginate" di Benedict Anderson, radicate in un "vuoto tempo omogeneo" di modernità e

¹⁰⁵ 'Metaphorizing the transformation of discourse in a vocabulary of time necessarily leads to the utilization of the model of individual consciousness with its intrinsic temporality. Endeavouring on the other hand to decipher discourse through the use of spatial, strategic metaphor enables one to grasp precisely the points at which discourses are transformed in, through and on the basis of relations of power'. *Ivi*, pp. 177-178.

¹⁰⁶ H. K. Bhabha, op. cit., p. 6.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 6-7.

progresso, ma sono prodotte dalla prospettiva di minoranze affrancate. E se le grandi narrative connettive del capitalismo e della divisione in classi guidano ancora la macchina della riproduzione sociale, non forniscono in se stesse la cornice che determina le modalità di identificazione culturale e interessi politici che si formano intorno a temi riguardanti la sessualità, la razza, il femminismo e la sfera esistenziale dei rifugiati e degli immigranti.¹⁰⁸ La situazione postcoloniale, o “post-colonialità”, è in questo quadro più che altro un modo per tenere a mente le relazioni “neo-coloniali” all’interno del nuovo ordine mondiale e la divisione multinazionale del lavoro. Bhabha parla appunto di “otherwise than modernity”: culture nel Nord e nel Sud, ma anche nell’Ovest e nell’Est, di contro-modernità postcoloniale contingente alla modernità, discontinua o in conflitto, resistente alle tecnologie oppressive e di assimilazione; culture che usano l’ibridità della loro condizione “borderline” per tradurre, e quindi reinscrivere l’immaginario sociale della metropoli e della modernità.¹⁰⁹ Similmente, la città è una danza di tempi e spazi: la mancata coincidenza di questi tempi mette ulteriormente in crisi lo status della metropoli in quanto tale.

La differenza di cui parla Bhabha è un processo, mentre la diversità culturale è invece oggetto, o meglio intenzionalmente “oggettivizzata” dal discorso istituzionale per essere disciplinata e ridotta a narrativa:

The enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address. It is the problem of how, in signifying the present, something comes to be repeated, relocated and translated in the name of tradition, in the guise of a pastness that is not necessarily a faithful sign of historical memory but a strategy of representing authority in terms of the artifice of the archaic.¹¹⁰

Oltre alla (fittizia) divisione binaria passato-presente, la nozione di “Terzo Spazio” (quello della differenza) proposta da Bhabha spezza il binomio soggetto-oggetto – una disgiuntura semiotica che drammatizza la differenza linguistica (di ogni performance culturale). La produzione di significato richiede invece che questi due “luoghi” siano

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 8.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 9.

¹¹⁰ ‘In order to be institutionally effective as a discipline, the knowledge of cultural difference must be made to foreclose on the Other; difference and otherness thus become the fantasy of a certain cultural space or, indeed, the certainty of a form of theoretical knowledge that deconstructs the epistemological “edge” of the West ... The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation. The Other loses its power to signify, to negate, to initiate its historic desire, to establish its own institutional and oppositional discourse’. *Ivi*, pp. 46-52.

mobilitati nel passaggio a un terzo spazio, che rappresenta sia le condizioni generali del linguaggio che le implicazioni specifiche del momento espressivo di enunciazione: una relazione inconscia che introduce anche un'ambivalenza nell'atto interpretativo. L'intervento del "terzo spazio di enunciazione" distrugge lo specchio di rappresentazione nel quale la conoscenza culturale è abitualmente rivelata come un codice integrato, aperto e in espansione. Un simile intervento sfida il nostro senso d'identità storica e della cultura come un forza unificatrice e omogeneizzante, autenticata dall'idea di un passato originario e tenuta viva dalla tradizione nazionale.¹¹¹

L'annunciato superamento della logica binaria ci aiuta a porre le basi per una considerazione più articolata e completa del cinema urbano in Asia. Questo è anche il presupposto per aprire il terreno all'interazione di fattori che illustrino l'impossibilità di una radicale contrapposizione di sfere geopolitiche e delle rispettive manifestazioni materiali e culturali, solo accostabili e a volte sovrapponibili. Allo stesso modo, vedremo a breve che le ideologie apparentemente antitetiche che si nascondono dietro i progetti filmici, sono espressione di un'unica temperie politico-culturale, sebbene riflettano modi diversi di appartenere all'arte e all'industria del cinema.

¹¹¹ 'It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated rehistoricized and read anew'. *Ivi*, pp. 54-55.

CAPITOLO 2

LA CITTÀ-PENSIERO

I am arguing that cities are dense nodes in wider webs of bodies, information, goods, money, and ideas.¹¹²

...the gaze is never neutral; it gives the impression of leaving things there where they are; in fact, it ‘removes’ them, virtually detaching them from their depths and layers, in order to enter them into the composition of a film that is yet to exist and whose screenplay has not been determined. These are “views” that are not decided upon, but “under option”, and which, between the things that are no longer and the film that is yet to be, form with language the weaving plot of the book.¹¹³

Il segno filmico finora considerato è di cruciale importanza per costruire un’analisi della presenza urbana nel cinema in esame, ma la sua individuazione così come la sua funzione appartengono a un retaggio strutturalista ancorato alla ricerca di senso.

In questo capitolo cercherò di dimostrare come il senso più compiuto e controverso del segno filmico “urbano” sia collegato a quella che chiamerò ideologia urbana e alla costruzione di un apparato ideologico.

La città filmica è attraversata da segni che la rendono una forma compiuta di ideologia fondata sulla loro condivisione. Per stabilire le implicazioni socio-culturali di un simile processo bisogna aggiungere la considerazione dei meccanismi che legano la rappresentazione dello spazio urbano al potere come causa ed effetto dell’esercizio quotidiano dell’autorità.¹¹⁴

Nel precedente capitolo si è visto come la città e il cinema siano articolazioni di linguaggi – in questo senso discorsi – che agiscono sull’immaginario attraverso i segni che si ritrovano nello spazio e lo definiscono. Un’azione di questo tipo è alla base

¹¹² S. Pile, “Perpetual Returns: Vampires and the Ever-Colonized Cities”, in R. Bishop Ryan, J. Phillips, W. Yeo, (a cura di), *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*. Routledge, London 2003, p. 282.

¹¹³ J. W. Crampton, S. Elden (a cura di), *Space, knowledge and power: Foucault and geography*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 166.

¹¹⁴ ‘...there is no knowledge – political or otherwise – outside representation ... the dynamics of writing and textuality require us to rethink the logics of causality and determinacy through which we recognize the “political” as a form of calculation and strategic action dedicated to social transformation.’. H. K. Bhabha, op. cit., p. 34.

dell'appropriazione ideologica dello spazio. Il trattamento dello spazio fisico come discorso determina una sua trasfigurazione attraverso la costruzione metaforica e una transizione dello spazio da “contenitore” a “contenuto”. In virtù dello stesso processo lo spazio diventa segno e a volte mito, nell'accezione barthiana già considerata.

Analizzeremo qui i modi in cui lo spazio della città viene filmicamente ricostruito e caricato di una valenza ideologica, che può assecondare il potere istituzionale o contraddire la sua linea “narrativa”, perché di narrazione si tratta.

2.1 Modelli di rappresentazione ideologica dello spazio urbano

2.1.1 L'ideologia urbana

L'ideologia di cui parleremo in questo capitolo non è quella esplicitata dai manifesti politici, che come tale si rivela in una transitorietà temporale e spaziale,¹¹⁵ ma quella che riguarda la conservazione di poteri forti attraverso la costruzione di una visione e una modalità esistenziali ineludibili.

Un'operazione come *Chung Kuo*, nel suo “fotografare” la realizzazione di un'ideologia storica nello spazio-città e nello spazio-nazione, elimina paradossalmente la presenza ideologica dello spazio fisico: l'ideologia è sopra, non dentro né tutto intorno. Quello che impedisce la percezione dello spazio nel suo dispiegamento ideologico è la voce narrante, che anticipa e orienta, al tempo stesso ricreando una nuova città che è ideologica per chi la racconta, ma non per chi la guarda.

La nozione di ideologia cui si fa riferimento qui è quella mutuata da Louis Althusser, per il quale ‘l'ideologia rappresenta la relazione immaginaria degli individui con le loro reali condizioni di esistenza’. Al centro di ogni rappresentazione ideologica non sono le reali condizioni di esistenza, e il vero mondo, che gli uomini “rappresentano a se stessi”, ma prima di tutto la loro relazione con quelle condizioni di esistenza che sono rappresentate lì per loro. Per Althusser è la natura immaginaria di questa relazione a spiegare la distorsione che subentra nella rappresentazione ideologica del mondo reale.¹¹⁶ Il ricorrere qui di nozioni come “reale” e “rappresentazione”, dimostra che ogni discorso sull'ideologia non può essere scisso dalla considerazione di come essa viene costruita e diffusa.

¹¹⁵ Come si è visto, nei film di Jia Zhangke l'azione del partito comunista si riduce a pochi slogan lanciati col megafono e qualche *dazibao* superstite.

¹¹⁶ L. Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses” in *Essays on Ideology*, Verso, London New York, 1984, p. 36.

Puntando a raggiungere il maggior numero possibile di persone, il cinema non può sfuggire a questo meccanismo. Per poter essere soggetti a un'ideologia occorre essere posti di fronte alla rappresentazione (normativa) della propria esistenza, e a questo scopo l'esistenza strettamente intesa va riscritta in base alle esigenze della rappresentazione ideologica. Lo stesso si può dire della città, con maggiore evidenza dovuta alla sua connaturata manipolabilità.

L'ideologia è secondo Althusser un sistema eterogeneo – perché risultato di processi diversi che si esercita su settori differenti ma interconnessi della società – e soprattutto avvolgente come l'aria: non c'è scampo all'ideologia, perché è alla base della civiltà come la conosciamo, e perché nel momento in cui si forma tende a essere naturalizzata nelle pratiche della vita quotidiana. Tra i primi teorizzatori della strettissima connessione, una vera e propria dipendenza tra lo spazio urbano e il terreno ideologico si trova Henri Lefebvre, che non a caso parla della “produzione dello spazio” come di un'operazione dettata dalla necessità di controllo e di imposizione di apparati ideologici.¹¹⁷ Subito dopo la produzione (materiale e ideologica) dello spazio, subentra la necessità di controllo, e la riproduzione – anche filmica – non è che un modo per coadiuvare o opporre una resistenza al suddetto controllo. A proposito del legame tra cultura (che è il principale agente di caratterizzazione ideologica dello spazio urbano), ideologia e città, Sharon Zukin avverte che la cultura è un potente mezzo per controllare le città. Come fonte di immagine e memorie, simbolizza il “chi appartiene” e l'appartenenza stessa a specifici luoghi. Come serie di temi architettonici, gioca un ruolo guida nelle strategie di ri-sviluppo urbano basate sulla preservazione storica o sul patrimonio “locale”. Presenze straniere nello spazio pubblico, e la paura di crimini violenti, hanno determinato la comparsa e la crescita di forze di polizia privata, comunità chiuse dietro cancelli, e una tendenza alla progettazione dello spazio in funzione della massima sorveglianza possibile. Se un modo di relazionarsi con le iniquità materiali della città è stato quello di estetizzare la diversità, un altro modo è quello di estetizzare la paura.¹¹⁸

¹¹⁷ ‘... spaces are *produced*. The “raw material” form which they are produced is nature. They are products of an activity which involves the economic and technical realms but which extends well beyond them, for these are also political products, and strategic spaces’. H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 81.

¹¹⁸ ‘Il potere culturale di creare un'immagine, di incorniciare una visione della città è divenuto più importante nel momento in cui il “pubblico” (publics) è diventato più mobile e diversificato, e le istituzioni tradizionali – sia le classi sociali che i partiti politici – hanno perso parte della loro rilevanza come meccanismi di espressione dell'identità. Coloro che creano un'immagine “stampano” un'identità collettiva. Che si tratti di gruppi di media corporativi come la Disney, musei d'arte o politici, essi creano nuovi spazi per la cultura pubblica. Agli spazi pubblici significativi della fine del Diciannovesimo secolo e l'inizio del Ventesimo – come Central Park, Broadway e la cima dell'Empire State Building – si sono uniti Disney World, Bryant Park, e i punti vendita del Sony-Plaza. Accettando questi spazi senza mettere in discussione il modo in cui rappresentano [o meglio mettono in scena] la vita urbana, rischiamo di soccombere alla privatizzazione di una cultura pubblica

Che l'ideologia sia contrapposta alla conoscenza non è sempre vero, anzi non lo è quasi mai, come ha dimostrato Foucault analizzando la stretta connessione tra conoscenza e potere. Se l'ideologia è potere, e la conoscenza lo è, allora anche la conoscenza è una forma di ideologia, molto pervasiva e influente.¹¹⁹ Nel caso della città, sono le autorità che hanno bisogno di essere aggiornate per prime su dati demografici, economici, e su quelli riguardanti lo sviluppo urbano in generale. Questo non serve solo, ottimisticamente, a garantire un'amministrazione migliore, ma soprattutto la continuità nell'esercizio dell'autorità. Chi conosce le caratteristiche fisiche di un territorio ne può stabilire la planimetria e di conseguenza progettare, nonché controllare, la pianificazione urbana. Va da sé che un simile processo, pur dovendo tenere conto, almeno in apparenza, delle esigenze della popolazione, comporta una gestione dello spazio funzionale al tipo di potere che lo ha organizzato.

Il cinema, ancora una volta, può supportare questa funzione, presentando una città che, sulla scia della retorica ufficiale e della politica, risulti perfettamente coerente e inattaccabile, priva di ombre e impegnata in uno sviluppo senza contraddizioni; o al contrario smascherare l'ideologia urbana mostrandone il lato nascosto, fatto non solo di quartieri degradati, ma da una gigantesca periferia urbana che finisce per essere concepibile come un'unica città, uno spazio urbano continuo e indifferenziato che avvalora la tesi provocatoria circa la fondamentale assenza della città.

Se si fa fatica a trovare la vera città, non si può dire lo stesso del potere, che è un agente di costituzione della città e di controllo di essa, o meglio dell'immagine che di essa è stata proiettata. Quella che è venuta a mancare è la possibilità di un vero altrove che renda significativa e cogente la nozione di centro: così nella Cina popolare pressochè nessun fenomeno politico, sociale o economico sembra avvenire al di fuori del contesto istituzionale prestabilito, fuori dalla sovranità confermata dall'attaccamento all'eredità della Rivoluzione e del rituale rinnovo del suo valore simbolico, e questo non è da mettere necessariamente in

visivamente seducente'. Mia traduzione da Sharon Zukin, "Whose Culture? Whose City?", in R. T. LeGates, F. Stout (a cura di), op. cit., pp. 137-138.

¹¹⁹ 'Foucault and, in his parallel project, Henri Lefebvre, both capped this modern discourse in the 1960s and significantly and turned it around by rekindling attention to the specificity of the urban via an explicitly spatializing strategy. For both, socially produced space (which at least since the rise of industrial capitalism has been an imperatively urbanized space) is where the discourses about power and knowledge are transformed into actual relations of power (to ...use Wright and Rabinow's words)'. E. W. Soja, "Heterotopologies: A Remembrance of Other Space in the Citadel-LA", in S. Watson and K. Gibson (a cura di), op. cit., p. 29. E Lefebvre a proposito della connessione tra conoscenza e potere: '...this in no way interdicts a critical and subversive form of knowledge (*connaissance*); on the contrary, it points up the antagonism between a knowledge which serves power and a for of knowing which refuses to acknowledge power. Is it conceivable that the exercise of hegemony might leave space untouched? Could be space nothing more than the passive locus of social relations, the milieu in which their combination takes on body, or the aggregate of the procedures employed in their removal? The answer must be no'. H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., pp. 10-11.

relazione con la mancanza di un sistema politico pluripartitico. Come ammonisce continuamente Foucault, niente avviene al di fuori del potere di cui la città è aperta manifestazione, solo contingentemente affidata alle persone – i cittadini.

Tra l'aspetto della città (l'insieme delle sue caratteristiche materiali) e i suoi abitanti (le persone e i loro bisogni, gusti e aspirazioni), dovrebbe esserci equilibrio e una perfetta corrispondenza. Dovrebbe e potrebbe, appunto. L'organizzazione della città è in realtà contraddistinta da intenzionalità e razionalità, cosa che porta Lefebvre a indicare nella pianificazione urbana una pratica fortemente ideologizzata: 'sostenere che la città è definita come un network di circolazione e comunicazione, come centro di informazioni e decision-making, è di per sé un'assoluta ideologia (...) La pianificazione come ideologia riformula tutti i problemi della società in questioni di spazio e traspone in termini spaziali tutto quello che deriva dalla storia e dalla coscienza. È un tipo di ideologia che divide immediatamente'.¹²⁰

Lo spazio urbano, la sua organizzazione e sistematizzazione, sono di fatto stabiliti a priori da élite che decidono quale debba essere il modo migliore di esperire la città.¹²¹ Subendo queste decisioni arbitrarie, i cittadini cercano di adattarsi alle mutate condizioni: questo tentativo innesca reazioni diverse e ulteriori cambiamenti, e riattiva il circolo di mutazione (ed evoluzione?) della città. Nei film questo effetto a catena è reso manifesto perché le storie e le reazioni sono isolate, o forse soltanto rese paradigmatiche.

La definizione di ideologia data da Debord, associa la 'deformata consapevolezza delle realtà' operata dall'intervento ideologico, allo "spettacolo" che questa deformazione materializza.¹²²

La città è negata alla vista, cancellata, silenziata, contraddetta, ma a maggior ragione mostrata, esibita, per creare una presenza funzionale agli interessi pubblici o privati, per giustificarne la politica e mostrarne gli esiti; ma, sul versante opposto, anche per mettere in evidenza spazi e le persone neglette, abbandonate in un limbo sospeso, in un progetto di "riemersione" nel mondo diegetico dalle tenebre dell'anonimato.

Se le maggiori città asiatiche difficilmente possono essere considerate appartenenti alla stessa sfera geopolitica, o solo a patto di grossolane semplificazioni, perché diverse sono le

¹²⁰ *Ivi*, pp. 98-99.

¹²¹ '... neither cities nor places in them are unordered, unplanned; the question is only whose order, whose planning, for what purpose, in whose interest'. Peter Marcuse, "Not Chaos, but Walls: Postmodernism and the Partitioned City", in S. Watson and K. Gibson (a cura di), op. cit., p. 244.

¹²² 'Ideological facts were never a simple chimaera... all the more so when the materialization, in the form of spectacle, of the ideology brought about by the concrete success of autonomized economic production in practice confounds social reality with an ideology which has tailored all reality in terms of its model'. G. Debord, *The Society of Spectacle*, Zone Books, New York, 1995, 212.

vicissitudini storiche e gli esiti politici cui esse hanno portato, è pur vero che queste hanno condiviso e continuano ad avere molto in comune, e sono oggi attraversate da massicci cambiamenti strutturali e pressioni politico-economiche che sembrano raggrupparle nuovamente (si pensi alla crisi finanziaria che ha colpito i maggiori mercati asiatici nel 1997). Nel loro studio sulle “politiche dello spazio civico in Asia”, Daniere e Douglass notano che le varie civiltà cui queste città fanno capo sono state in passato attraversate da flussi di commercio che le hanno portate a comunicare, e a condividere un processo di ‘integrazione negli imperi precoloniali’.¹²³ Questa condivisione si riverbera nella forma di comunità virtuale raggruppata da istituzioni corporative che conosciamo nella forma di acronimi, e che sembrano definire la presente politica internazionale (ABD, APERC, OPEC, WTO etc.).

La definizione semplicistica di globalizzazione sembra identificare un fenomeno che corrisponde agli effetti più evidenti dell’applicazione selvaggia e persino forzosa di un’economia neo-liberista che ha portato a una deregolamentazione del mercato, con una conseguente massiccia privatizzazione delle strutture e degli spazi pubblici. Fenomeni di questo tipo, oltre che ridefinire l’assetto architettonico e sociale degli spazi urbani in questione, portano alla creazione di vuoti, erodono il tessuto cittadino come’era concepito e vissuto, portano alla sparizione della città come era conosciuta, nonché alla sua sostituzione con un insieme di processi e dinamiche in cui è impossibile riconoscersi. Simili dinamiche riflettono enormi interessi privati o l’intervento di un potere statale invasivo e arrogante: spesso i due elementi si fondono in un connubio deleterio che porta all’erosione progressiva e inesorabile degli spazi civici, oggi ovunque sotto grande pressione

2.1.2 La città ideologica

In una città tutto è ideologico, perché concepito come tale. La città stessa è un’ideologia che nasce dall’astrazione di alcuni dati concreti (la terra e la proprietà in relazione alla loro amministrazione), che smette di esistere come luogo fisico nel momento in cui diventa ideologica.

Da traccia di un insediamento umano complesso all’interno di un territorio, la città è diventata segno della “civiltà” espressa da quell’insediamento: da spazio fisico a terreno di appropriazione ideologica. Essendo il luogo da cui partono le direttive, deve anche essere necessariamente il primo luogo di applicazione delle stesse; per lo stesso motivo la città è il primo obiettivo da colpire, in modo concreto o simbolico, quando si punta a qualsiasi tipo di

¹²³ A. Daniere, M. Douglas (a cura di), *The Politics of Civic Space in Asia: Building Urban Communities*, Routledge Contemporary Asia Series, Routledge, London, 2009, p. 7.

potere. La città è per sua natura “esemplare”, finendo in quanto tale per coincidere col modello cui si conforma, con la sua versione ufficiale (che la vuole alternativamente paradiso e inferno), mentre la città effettiva, “normale” e persino mediocre, cessa di esistere o rimane in qualche strada desolata di un sobborgo, nella luce di un televisore che si intravede da una finestra, nei viali d’ingresso, nel chiacchiericcio di anziani su una panchina.

Resta da stabilire come il cinema si relazioni con questa assenza, o residuale presenza che sembra sancire, esaltare, riscattare, condannare. Il cinema sfrutta l’elemento ideologico a sua disposizione – la visione che presenta – e quello insito nello spazio urbano pianificato, per creare un’immagine “sotto controllo”: come progetto e come puro esercizio dell’immaginazione, rende ideologico anche quello che sfugge al controllo.

Lo spazio urbano è articolazione di staticità e movimento: come “pieno” di strutture e elementi architettonici esso deve mostrarsi solido e costante nel tempo; come “vuoto” (spazio puro, luogo in potenza che aspetta di essere occupato e “urbanizzato”) è in continuo movimento, soggetto a valutazioni, analisi, ma anche a modifiche reiterate. Entrambe le fasi sono soggette a un riassetto, finalizzato a garantirne la continuità: attraverso il recupero, la ristrutturazione, l’adeguamento e l’aggiornamento. Il mantenimento dell’equilibrio urbano è un lavoro faticoso che richiede la mobilitazione di forze e una costante attività, fisica e mentale: un lavoro ininterrotto che avvolge la città come il brusio incessante e l’alone biancastro di gas e vapori in lontananza. La città condivide con il cinema la stessa ambiguità: dover mostrare e giustificare la stasi (dei paesaggi e degli scorci) attraverso il movimento. La manifestazione esteriore di un simile conflitto non rimane senza conseguenze, e nel cinema il risultato è che la città viene coperta o letteralmente risucchiata nella spirale cinetica della rappresentazione filmica.¹²⁴

Nel primo capitolo è stato stabilito il collegamento tra spazio urbano come connotato e segno filmico. Film “storici” come *Tokyo Story* o *Street Angel* dispiegano tutti i principali motivi e segni della vita urbana nella modernità (economica ma anche cinematografica) identificati da Benjamin, Kracauer e Simmel,¹²⁵ e rielaborati da studiosi quali Jameson e Virilio.

¹²⁴ Per Giuliana Bruno ‘the city is present as “mise en abîme”’. G. Bruno, op. cit.

¹²⁵ Georg Simmel: ‘The deepest problems of modern life flow from the attempt of the individual to maintain the independence and individuality of his existence against the sovereign powers of society, against the weight of the historical heritage and the external culture and technique of life.’ E a proposito della metropoli come fonte di stimoli sensoriali: ‘The psychological foundation, upon which the metropolitan individuality is erected, is the intensification of emotional life due to the swift and continuous shift of external and internal stimuli. Man is a creature whose existence is dependent on differences, i.e. his mind is stimulated by the difference between present impressions and those which have preceded. Lasting impressions, the slightness in their differences, the habituated regularity of their course and contrasts between them, consume, so to speak, less mental energy than the rapid telescoping of changing images, pronounced differences within what is grasped at a single glance, and

Nel suo evidenziare il modo in cui il tempo interagisce con e confluisce nello spazio, la mobilità del corpo e dello sguardo, la città come strumento e monumento, punto di partenza e di arrivo dell'osservazione ma anche della memoria, nonché in quanto "scrittura", il cinema diventa esso stesso tempo spazializzato e spazio "temporalizzato": da qui la sua intrinseca modernità. Nel suo voler e poter costruire una città alternativa e meno incontestabile di quella reale, il cinema rivendica una forma di potere, coadiuvando la funzione e l'esercizio del potere ufficiale, o ponendosi come alternativa a esso ribaltandone codici e canoni.

Sebbene in questa sede si stia facendo riferimento a teorie che creano un collegamento diretto tra ideologia e potere, e che vedono nell'ideologia lo strumento del potere per eccellenza, sarebbe sbagliato pensare che l'ideologia sia esclusivamente uno strumento attraverso cui il potere si articola e viene applicato. Dal punto di vista etimologico, l'ideologia è un discorso meta-critico sulle idee che riguarda anche il momento in cui esse si formano, e una simile comparsa, prima ancora di avvenire a livello politico-istituzionale, riguarda processi soggettivi che hanno a che fare con la coscienza del singolo individuo, o di quello che dell'individuo oggi rimane. Stiamo qui suggerendo che l'ideologia riguardi dunque anche, o forse in primo luogo, la formazione di idee (e quindi la visione del mondo e i giudizi su di esso) da parte delle persone non coinvolte nell'esercizio del potere, coloro che all'interno del presente discorso sono cittadini, ma anche spettatori, a la *Man with the Movie Camera*.

In questo caso l'ideologia diventa strettamente collegata all'immagine e ai suoi meccanismi: l'immaginazione è un potente strumento di interpretazione, riscrittura simultanea e soprattutto compensazione della mancanza di dati sensibili che abbiamo altrove semplicisticamente chiamato "realtà".¹²⁶ Tramite l'immaginazione, che è una forma di ideologia personale, l'assenza semantica e il vuoto strutturale della città vengono colmati. Il cinema, come tutte le altre arti, intercetta questo processo e lo riattiva, perché le immagini che produce, mentre riflettono il prodotto dell'immaginazione (dello sceneggiatore, regista o

the unexpectedness of violent stimuli. To the extent that the metropolis creates these psychological conditions – with every crossing of the street, with the tempo and multiplicity of economic, occupational and social life – it creates in the sensory foundations of mental life, and in the degree of awareness necessitated by our organization as creatures dependent on differences, a deep contrast with the slower, more habitual, more smoothly flowing rhythm of the sensory-mental phase of small town and rural existence'. G. Simmel, "The Metropolis and Mental Life", in G. Bridge, S. Watson (a cura di), *The Blackwell City Reader*, 2002, Blackwell, Malden Oxford, pp. 11-12. Cfr. anche W. Benjamin, "Paris – Capital of The Nineteenth Century", in *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1999, pp. 77-88.

Sulla critica alla narrativa del progresso cfr. W. Benjamin, "Theses the Philosophy of History", in *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, pp. 253-264.

¹²⁶ Per Appadurai "il lavoro dell'immaginazione" è un aspetto costitutivo della soggettività moderna, e un nuovo strumento nella pratica della vita quotidiana a disposizione di tutti grazie ai media. A. Appadurai, op. cit., pp. 3-5.

scrittore) al tempo stesso stimolano quella dello spettatore, facendo sì che si creino altre visioni e altre possibili o presunte configurazioni della realtà.

Se la tesi centrale di questo studio è che il cinema, come industria (risultato della coordinazione di uno sforzo collettivo) e come linguaggio (espressione della creazione individuale), nel rappresentare la città costruisca un simulacro della realtà urbana, difficile o impossibile da cogliere perché di fatto frammentaria, la prima implicazione di una simile proposta è che nel momento in cui fonda la città filmica, il cinema propone anche un modello normativo cui conformarsi o dal quale deviare. Questo significa che il cinema “urbano” è per sua natura ideologico, implica un giudizio e punta a promuovere un’idea della città. Anche il cinema documentario, concentrandosi su una specifica porzione dello spazio urbano, costruisce un impianto in cui davanti agli occhi dello spettatore si dischiude un aspetto più o meno sconosciuto o distante di una realtà insondabile.

La città ideologica si fonda sull’effetto di realtà (deve essere plausibile) e del presente – del qui e dell’ora – perché i suoi effetti devono essere immediatamente applicabili. Sulla trasparenza Bhabha avverte che si tratta di un effetto “ideologico” legato alla creazione di un continuo presente, una costruzione fittizia e un’impressione di realtà in cui, ‘sotto una falsa apparenza di presente’, la semantica prevale sulla sintassi e il significato sul significante: ‘The reality effect constructs a mode of address in which a complementarity of meaning produces the moment of discursive transparency’.¹²⁷ La trasparenza tuttavia non è né il semplice trionfo della cattura “immaginaria” del soggetto nella narrativa realista, né la definitiva interpellazione dell’individuo da parte dell’ideologia; non è una proposta che non si può rifiutare ma, sostiene Bhabha, una forma di eliminazione dei segni discorsivi di presenza/presente all’interno di strategie che articolano la gamma di significati che vanno dal disporre (indotto) alla disposizione (naturale). La trasparenza è l’azione della distribuzione e disposizione di spazi differenziali, posizioni, conoscenze l’una in relazione all’altra, relative a un senso d’ordine discriminante e non inerente. Questo determina una regolazione dello spazio e dei luoghi che sono assegnati per effetto dell’autorità; pone l’interpellato nella cornice o condizione appropriata per qualche azione o risultato (eliminando il libero arbitrio). La trasparenza ottiene un effetto di autorità nel presente (e una presenza autoritaria) attraverso un processo simile a quello che Michel Foucault descrive come ‘un effetto di finalizzazione, relativo a un obiettivo’, senza la sua necessaria attribuzione a un soggetto che formula una legge. Il luogo della differenza e alterità, o lo spazio dell’“avversario”, entro tale sistema di

¹²⁷ H. K. Bhabha, op. cit., p.109.

“eliminazione”, non sono mai interamente fuori o implacabilmente opposizionali: rimangono come forma di pressione, e una presenza che agisce costantemente, ma in modo non uniforme, lungo i confini dell’autorizzazione.¹²⁸

In queste considerazioni si innesta il problema culturale: nei secoli successivi alla comparsa della modernità legata alle esplorazioni e alle scoperte geografiche, l’Asia ha rappresentato in modi diversi, e con diversi gradi di separazione dalla realtà testimoniabile, la proiezione di fantasie sfrenate, come segno e simbolo dell’altro per antonomasia, attraverso la stereotipizzazione di caratteristiche solo presunte.¹²⁹ Oggi l’Asia rimanda al mittente quelle proiezioni, dopo aver introiettato il meccanismo di rappresentazione dello stereotipo. La città è in sé uno stereotipo per eccellenza, e in un paese come la Cina questa tendenza è accentuata dalla presenza di una pianificazione urbana totale, che comporta non solo la progettazione dello spazio urbano ma anche l’interazione tra città all’interno delle stesse macroregioni. Come entità geopolitica, la città garantisce il controllo amministrativo di un territorio; come stereotipo, essa permette la continuità del potere come rappresentazione e messaggio. Ai fini della nostra analisi si dimostra cruciale la considerazione l’aderenza del cinema a questo progetto o il suo allontanamento critico: nell’uno e nell’altro caso la città è il terreno di scontro per il dominio sul potere di rappresentazione.

Molte città sono state costruite e si sono sviluppate come proiezioni di necessità materiali e vessilli culturali attestanti il trionfo (seppure temporaneo) di una civiltà su un’altra. Tale è il caso di Shanghai e di Hong Kong.¹³⁰ L’Oriente è stato spesso presentato come proiezione della fantasia occidentale su qualcosa che si può genericamente definire diverso e lontano, estraneo e vagamente minaccioso, ma del quale non si può in alcun modo stabilire l’effettiva esistenza, o meglio “autenticità” rispetto a un presunto modello (lo stesso Said si è dovuto arrendere dinanzi a una simile costatazione). Vorrei così suggerire che lo spazio urbano è frutto di una costruzione ideologica collettiva fondata sulla proiezione e applicazione di modelli teorici e dell’imposizione più o meno autoritaria di tali modelli su un vasto numero di persone; questi modelli, così come le esigenze dalle quali sono derivati, cambiano

¹²⁸ ‘The contour of difference in agonistic, shifting, splitting, rather like Freud’s description of the system of consciousness which occupies a position in space lying on the border-line between outside and inside, a surface of protection, reception and projection. The power play of presence is lost if its transparency is treated naively as the nostalgia for plenitude that should be flung repeatedly into the abyss – *mise en abîme* – form which its desire is born. Such theoreticist anarchism cannot intervene in the agonistic space of authority where “the true and the false are separated and specific effects of power [are] attached to the true, it being understood also that it is not matter of a battle “on behalf” of the truth, but of a battle about the status of truth and the economic and political role it plays”’. *Ivi*, p. 157.

¹²⁹ Cfr. H. King, op. cit., p. 9.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 109-110.

seguendo i cambiamenti storici e del costume, ai quali lo spazio urbano sembra adeguarsi a fatica, perché concepito sulla base di uno schema statico che non tiene conto di possibili e di fatto inevitabili mutamenti.

È questo il destino che sembra accomunare l'idea di Oriente, le città come entità territoriali concrete e come proiezioni dell'ideologia dominante, e il cinema come strumento e linguaggio. Tutti e tre hanno sofferto infatti di un malinteso ontologico: interpretati spesso in modo strumentale e cooptati da chi effettuava l'interpretazione, si sono poi rivelati domini la cui concretezza si stenta a rintracciare.

La città ideologica è completamente diversa dalla città spaziale, perché in essa tutto congiura alla diffusione di un preciso programma. La città ed il cinema urbano finora considerato, sono stati affrontati e gestiti come fenomenologia, manifestazione pressoché casuale della produzione umana intesa in senso lato. Sia la "fenomenologia" che l'"ideologia" sono discorsi, anche se in questa sede preferirei chiamarli proiezioni: la fenomenologia è una manifestazione linguistica o visiva del modo in cui pensiamo che le cose, persone, fatti o panorami si proiettino a noi; l'ideologia è la manifestazione di idee di cose e fatti così come sono pensati da chi ha il potere di mostrarli. Con ciò non si vuole certo dire che la città vera, quella esperita e visitata, non possa emergere, saltuariamente o più di frequente, dalla costruzione complessiva, ma solo che quest'ultima non coincide sempre, anzi non coincide quasi mai con la città "ideologica" che il film punta a costruire. L'ideologia che il film crea e diffonde, è rintracciabile a mio avviso proprio in questa discrepanza, o mancata coincidenza. Ritengo che nella pianificazione urbana, nella retorica politica e nella rappresentazione visiva sussista un'opposizione irriducibile tra la realtà della città (come essa è nei suoi molteplici aspetti) e l'idea della città, ovvero come si immagina/spera che questa sia.

La rappresentazione/descrizione filmica della città implica necessariamente un giudizio. Nel caso di film cosiddetti "indipendenti", questo giudizio può non tenere conto delle pressioni che risultano dai processi di finanziamento e produzione di un film, così come della sua collocazione all'interno del sistema istituzionale e ufficiale, in cui il cinema è funzionale alla trasmissione di un'immagine nazionale. Una rappresentazione completamente autonoma della città attraverso il mezzo filmico non può esistere, perché anche da un regista considerato indipendente (che rappresenta il suo personale immaginario e non quello collettivo) è lecito aspettarsi una forma di articolazione ideologica. Allo stesso modo un regista ufficiale, che esprime una visione "corretta" e non problematica, potrà spesso allontanarsi da questo standard per formulare dei giudizi taglienti sulla società in cui sembra muoversi con tanto agio e libertà (vigilata dalle istituzioni che lo finanziano). Viene qui confermato l'assunto per

cui l'ideologia non riguardi tanto le idee iscritte in un preciso sistema di pensiero, come quello politico, quanto piuttosto l'immaginazione come produzione di immagini, e quindi come attività creativa che spiega la pervasività dell'ideologia in ogni campo dell'esistenza: come ci ricorda Althusser, l'ideologia è necessariamente collegata alla rappresentazione del mondo, perché tale è il meccanismo attraverso cui si manifesta e si impone.

Oltre che di ideologia urbana si dovrebbe parlare anche, o forse soprattutto, di "filosofia" della città, da rintracciare in tutte le espressioni letterarie e visive che hanno manifestato in modo programmatico la volontà di porre l'aspetto lo spazio e lo stile di vita urbano come valore assoluto e come genere a sé stante, ponendo al centro della narrazione la vita stessa della città. Esempi di "filosofia della città" sono le riflessioni di Baudelaire ne *Il Pittore della Vita Moderna*,¹³¹ le stampe ukiyo-e di Hiroshige e Hokusai, e il cinema di Hong Kong, in particolare quello degli anni Novanta, pre e post *handover*.

Per capire i motivi per cui si dovrebbe voler veicolare una determinata visione/proiezione/idea della città, può essere utile fare riferimento ai periodi cruciali per la formazione di una cultura, e quindi di un cinema urbano in paesi come la Cina e il Giappone. Per la Cina, uno di questi coincide con la prima vera rivoluzione culturale che ha come suo centro Shanghai e culmina tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. In quegli anni la necessità di "costruire" un paese-nazione dotato di strutture ma anche di un governo moderno e progressista, trova un cruciale strumento di diffusione e di propaganda nel grande schermo, e registi come Wu Yonggang e Cai Chusheng, di orientamento marxista, lanciano attraverso i loro film un vero e proprio movimento di liberazione della Cina – e della donna cinese – dal retaggio feudale e dal giogo imperialista (nel cinema e nella cultura del tempo la Cina era vista come una donna da salvare).¹³² Il conflitto con il Giappone prima, e la guerra civile dopo (tra comunisti e nazionalisti del *Guomindang*), faranno sì che la fiorente industria culturale si sposti a Hong Kong, già in un certo senso gemellata con Shanghai per la relativa vicinanza e lo status di porto franco. In questo modo verrà "passato il testimone", e mentre il cinema di Hong Kong troverà una collocazione nel cinema internazionale, quello del continente dovrà aspettare gli anni Ottanta dello stesso secolo per farsi conoscere all'estero, e gli anni Novanta – in coincidenza con il piano di riforme economiche lanciato da Deng Xiaoping e la conseguente corsa all'urbanizzazione – per tornare a considerare in modo critico lo spazio urbano, le sue contraddizioni e il suo rapporto problematico con la periferia.

¹³¹ C. Baudelaire (1863), *Il Pittore della Vita Moderna*, Abscondita, Milano, 2004.

¹³² Hansen assume una posizione critica rispetto alla lettura allegorica univoca data da Zhang Yingjing (cfr. p. 41). M. B. Hansen, op. cit., p. 16.

Per quanto riguarda il Giappone, il percorso di Yasujiro Ozu testimonia e al tempo stesso esalta le fasi cruciali dello sviluppo urbanistico di Tokyo e della trasformazione del panorama urbano. Nei suoi film degli anni Trenta (*Sono nato, ma...* del 1932 e *Figlio unico* 1936) si può individuare il consolidamento di quella modernità dapprima importata dagli Stati Uniti, ma in seguito accettata e quasi perfettamente naturalizzata ai fini del nuovo imperativo d'inserimento e competitività nel nascente scenario internazionale (proto-globale). È la modernità della città che cambia adattandosi alle esigenze della nuova popolazione, delle nuove categorie sociali di impiegati, segretarie e casalinghe, che abitano sobborghi ancora (per poco rurali). Una modernità esistenziale e concreta, non ostentata e subito demonizzata come nel coevo film di Chaplin *Tempi Moderni*. Nel Giappone del secondo dopoguerra e di *Tokyo Story*, la nuova modernità è stata imposta dalle bombe atomiche e si presenta come un miscuglio fatale di consumismo, *pruderie* e bisogni indotti. È un paese stordito e confuso, che ancora fatica a far convivere l'eredità del passato (sempre più uno scomodo bagaglio) e la tecnologia occidentale ormai integrata. Così la tanto celebrata (da noi) armonia tra tradizione e modernità viene impietosamente smascherata. In più nella Tokyo di Ozu si aggira lo spettro della speculazione urbana, fenomeno che sarebbe esplosivo con virulenza solo trent'anni dopo: questo sembra rafforzare la personale impressione che la modernità giapponese sia stata in realtà sempre più moderna della nostra, forse perché esistente prima ancora che noi la scopriremmo.

2.1.3 Idee di Pechino

Per andare al cuore del presente studio non può essere sufficiente citare la generica relazione tra cinema e città come luogo in cui il cinema fa la sua comparsa come strumento che meglio veicola la natura dello spazio urbano moderno, i suoi stimoli e gli shock sottoforma di impulsi e stimoli sensoriali (quelli esercitati dalla città sul corpo e la mente del cittadino/spettatore),¹³³ ma occorre individuare il luogo e il modo in cui la città come spazio neutro e come cultura urbana genera immagini. Per Yomi Braester 'filmmaking in the face of power – or rather, in the midst of the power structure – is at the heart of Chinese urbanism'.¹³⁴

Per spiegare perché il cinema urbano è così importante e influente in Cina occorre risalire alle ragioni per cui nella Repubblica Popolare, ma anche a Hong Kong e Taiwan, la

¹³³ Attraendo persone e capitale, per rinnovare questa "relazione" e continuo scambio le città esigono che i loro avvenimenti siano registrati e mostrati in una forma di "sensazionalismo". Cfr. Ben Singer "Modernity, Hyperstimulus, and Popular Sensationalism", in Charney e Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995, pp. 72-99.

¹³⁴ Y. Braester, op. cit., p. 6.

battaglia culturale ha da sempre avuto la città come terreno di scontro. Un altro quesito fondamentale riguarda il modo in cui il cinema si pone in relazione alla politica e alla città, nonché all'urbanistica. Una risposta possibile si può rintracciare nel meccanismo di mobilitazione delle masse attraverso il cinema e l'appello alla loro coscienza politica. Braester avverte che non è la città che determina il cinema, ma è il cinema che attraverso l'articolazione e la confluenza di messaggi ideologici, nella corrispondenza tra progetto politico (nella sua estensione all'impianto urbanistico) e progetto artistico o cultura visiva in generale, determina una riscrittura materiale e "morale" della città, una sua trasfigurazione orientata da un progetto centrale, incentrato a sua volta sulla coincidenza tra immagine dominante della città da veicolare e la sua realtà strutturale e fisica. La città è un crogiuolo di differenze e distrazioni che minacciano la possibilità stessa di esistenza o sopravvivenza di un'idea unitaria e organica di appartenenza culturale e politica.

Come già sottolineato, nella sua possibilità di presentare e evocare modelli, di materializzare un'immagine che anche solo in senso diegetico non può che essere reale, anche il cinema si pone come strumento di controllo e orientamento, cosa che sembra contraddire gli assunti di studiosi della cultura urbana e del cinema (Benjamin e Kracauer tra tutti), i quali partono da un'idea piuttosto astratta e idealizzata – mutuata da Kant – di individuo, che nei loro scritti diventa soggetto moderno, suggestivamente (ma forse troppo ottimisticamente) libero di decidere dove andare, cosa esperire e come interpretare quello che ha esperito.

Gli strumenti analitici mutuati dalla sociologia di cui Braester, servono riconoscere e affrontare l'esistenza di strutture politico-sociali che spieghino l'aspetto della città in relazione ai suoi abitanti e alla necessità di congiungere il potere con una collettività a rischio di diventare una pericolosa astrazione.¹³⁵ Quasi mai l'immaginazione, e il modo in cui lo spettatore diviene recipiente dell'altrui immaginazione, è innocente o priva di uno scopo. In Cina il cinema urbano, con tutte le sue possibili declinazioni, ha presentato, prefigurato, glorificato ma anche messo in crisi il progetto di cambiamento, non importa di chi e in direzione di cosa, dal 1949 a oggi.¹³⁶

Come tutte le capitali anche Pechino è una città ideologica, in quanto sede rappresentativa di un potere che deve essere emanato dalla città stessa, e da lì rilanciato e diffuso in tutto il paese. Questo processo di emanazione concentrica del potere assume una

¹³⁵ *Ivi*, p. 9-10.

¹³⁶ Cfr. Zhang Zhen, (a cura di), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham North Carolina, Duke University Press, 2007.

forza maggiore nella capitale di un paese dove un unico partito, e con esso una classe dirigente cui è garantita continuità nell'esercizio del potere, detengono il monopolio delle attività politiche, quindi virtualmente sul discorso politico. Meno certa appare l'identità di Pechino come metropoli: malgrado la massiccia ristrutturazione di cui è stata oggetto negli ultimi due decenni, mantiene ancora una molteplicità di spazi che nei film qui menzionati la fanno apparire come un agglomerato di villaggi urbani, più che una vera e propria città.

È anche la sua natura di "arcipelago" a far sì che la "capitale del nord", da luogo (vuoto) del potere proprio come Piazza Tian'anmen, diventi essa stessa discorso e soggetto di discorsi, all'interno di correnti artistiche, della letteratura e del cinema, come vedremo in questa sezione.¹³⁷

Se la mancanza di un sistema pluripartitico non si traduce (o non più) in una politica economica monolitica (Wang Hui), così nella rappresentazione filmica Pechino diventa piattaforma per l'articolazione di un discorso ideologico che spesso manifesta una continuità con la linea ufficiale di governo, ma altrettanto frequentemente si distacca da essa per esplorare il corpo vivo e dolorante della città. La continuità è garantita soprattutto per negazione, attraverso la rimozione di eventi storici recenti, ed evitando riferimenti a episodi specifici o anche solo a una storia genericamente concepita: poiché interessa tutti e influisce sulle vite private, la storia è sempre dolorosa e fonte di disagio. Ugualmente, quel "senso del presente" che distrae e anestetizza, si ottiene allontanando l'attenzione da un luogo rappresentativo della città, o spostandone la valenza simbolica: tutti i luoghi sono potenziali monumenti, e in quanto tali possono innescare il ricordo, che a sua volta innesca emozioni non altrettanto facilmente controllabili, contrariamente allo spazio e alla sua rappresentazione. Nelle città che possono essere target di attentati terroristici è vietato fotografare e riprendere luoghi nevralgici come stazioni e luoghi di potere: riprodurre un luogo attraverso la tecnologia significa controllarlo o opporre una forma di controllo alternativo (di norma sovversivo) a quello dominante.

Si vede qui come evitando la specificità storica e spaziale si materializzi l'ideologia nell'accezione data da Althusser, assimilabile al mito barthiano in quanto pura forma semantica sottratta al tempo (Storia) e allo spazio.¹³⁸ Quando questi accorgimenti sono volutamente ignorati e la neutralità infranta a favore del ricorso a fatti e luoghi specifici, la

¹³⁷ Come la *Pizi Wenxue*, la letteratura "degli hooligan" comparsa in Cina tra la seconda metà degli anni Ottanta e la prima degli anni Novanta. Cfr. G. Barmè, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, Columbia University Press, New York, 1999, pp. 62-96.

¹³⁸ L. Althusser, op. cit., pp. 33-36.

possibilità di toccare nervi scoperti del potere – che si dispiega e si esercita sempre nello spazio e in funzione di esso – cresce esponenzialmente. Il ricorso auspicato da Jameson a fatti specifici e collegamenti intertestuali per formare una mappa cognitiva del reale che si sottragga ad appropriazioni ideologiche,¹³⁹ si rivela problematico e soggetto a censure di qualsiasi tipo, in qualsiasi luogo, soprattutto in Cina, dove la norma invariabile è il divieto di fare nomi, tanto più di associarli a fatti storici.¹⁴⁰

Non tutti i film che svelano la copertura anestetica sulla città lo fanno attraverso il ricorso a fatti e luoghi specifici (ancora soprattutto Piazza Tiananmen). Un modo di interrompere la continuità con la rappresentazione generica di un luogo controllato da un potere specifico è il ricorso a un altro tipico di genericità: non quella rappresentata dal modello, di per sé esemplare e ideologico, ma quella banale e squallida di solito trascurata o volutamente ignorata nelle rappresentazioni ufficiali.

Tale è l'operazione compiuta da Jia Zhangke con il primo lungometraggio *Xiao Shan Going Home* (1995), realizzato come progetto finale del corso frequentato all'Accademia del Cinema di Pechino. La Pechino di Jia Zhangke è squallida e grigia come la provincia dalla quale cercano di scappare i personaggi dei suoi film successivi. Xiao Shan, Il protagonista del film, può essere considerato un alter ego del regista, in quanto anch'egli giovane ambizioso in cerca di stimoli e opportunità, trasferitosi a Pechino dalla provincia occidentale dello Shanxi. Come spesso accade a chi viene dalla provincia, Xiao Shan si porta dietro il peso ingombrante delle sue abitudini e dell'alienazione già provata “al paese”, e Pechino, che dovrebbe per lui rappresentare un posto carico di cose da fare e da vedere, si trasfigura al punto da diventare un pallido riflesso della provincia da dimenticare. La periferia è un'ossessione, un morbo che affligge come un'onta luoghi e persone: Xiao Shan è afflitto da questo morbo come lo è la stessa Pechino, il cui centro era ancora negli anni Novanta un enorme agglomerato di piccole abitazioni, spesso in condizioni precarie, dislocate in un fitto dedalo di vicoli che circondano, o meglio assediano luoghi più “tipicamente” urbani fugacemente ripresi da Jia, come il mercato di *Xidan*. La Pechino di Jia diventa ideologica proprio in virtù della sua problematica descrizione come città reale. C'è ben poco nel film che parli della capitale come di un moderno centro urbano, sede centrale del governo di uno dei paesi più grandi della terra; e poco importa se questo, più che da un intento programmatico, derivi dalla scarsità dei mezzi a disposizione dell'allora studente di cinema: quello che emerge è il ritratto di una generazione

¹³⁹ F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, pp. 373-374, 397-398.

¹⁴⁰ Cfr. G. Barmè, op. cit. pp. 1-37.

delusa da una città cupa e fredda (Xiao Shan sembra perennemente intirizzito: il film è girato in poco prima del capodanno cinese, e il titolo allude all'intenzione frustrata del protagonista di tornare a casa per le feste).

Nella trilogia di Jia (*Xiao Wu* del 1998, *Platform* del 2000 e *Unknown Pleasures* del 2002), la città osservata dalla provincia diventa un miraggio e un ideale irraggiungibile, forse perchè inesistente, ma l'afflato dei giovani verso uno stile di vita occidentale che ha come improbabile modello i film di Tarantino, li rende quasi più emancipati dei veri cittadini (fig. 48).

Più o meno negli stessi anni, Zhang Yimou si è posto il problema della città come sfondo e matrice di storie, mostrando una luminosa e frenetica Pechino che incombe sulla gente con i suoi blocchi di condomini (una città nella città) e con i suoi imponenti palazzi che aspirano a essere ipermoderni. *Keep Cool* (1997) rappresenta l'incursione di Zhang nel mondo dei cineasti cinesi di "sesta generazione", per il suo stile spiccatamente documentario e per l'interesse verso le tematiche della vita urbana moderna. La città del regista di *Lanterne Rosse* sembra imitare quella problematica e incoerente dei documentaristi come Wu Wenguang, ma finisce per diventare una parodia dello spazio urbano effettuata attraverso "scorci esemplari"; in modo simile, maschere, quasi "macchiette," diventano i personaggi, della cui recitazione viene esasperato il lato teatrale e performativo. Così dell'operazione di smascheramento ideologico Zhang sembra conservare solo l'apparenza: le inquadrature pennemente instabili derivanti dall'uso esclusivo della macchina a mano e le riprese fatte da ogni possibile angolazione, sono a mio avviso una manifestazione autocompiaciuta di un virtuosismo che rimane sterile perchè non accompagnato da un impianto concettuale corrispondente (fig. 49). Questa scelta stilistica, non sempre felice ma non priva di senso, deriva da un retaggio espressionista (scimmiettando lo stile filmico etichettato come "punk") per cui l'inquadratura "traballante" non deve solo assecondare il movimento frenetico dei personaggi e il ritmo instancabile della città, ma anche trasmettere la sensazione di precarietà e stordimento che questa può generare (fig. 50). Per i motivi elencati, l'operazione rischia di tramutarsi nel suo opposto: la raffigurazione di una città fondamentalmente bonaria, innoqua e divertente, dove persino le forze dell'ordine – nella figura del poliziotto interpretato da Ge You – sono pronte a impartire lezione di morale a sprovveduti cittadini.¹⁴¹ La città di *Keep*

¹⁴¹ L'inizio del film – con una trascinante musica folk-rock che anima un inseguimento a piedi, su un autobus e in bicicletta (fig. 51) – accompagna i titoli di testa: è forse solo una strana coincidenza che il nome del regista compaia nel momento in cui sullo sfondo scorrono le immagini di Tiananmen, la porta della "Pace Celeste"

Cool, da agglomerato di architetture e ambienti, diventa set o sfondo dei rapporti sociali che in essa hanno luogo (questi sì critici, con una forzatura nella rappresentazione delle “nevrosi urbane”), senza troppi interrogativi sulla vera natura dello spazio urbano. Se l’intento dichiarato del regista è quello di mettere in discussione l’assunto per cui la “nuova” modernità cinese e la cultura popolare siano due cose perfettamente compatibili e coerenti, l’esito sembra essere in contraddizione con la proposta iniziale, e fa pensare a una ricomposizione e riconciliazione di istanze.¹⁴²

Che questa sia effettivamente possibile non spetta a me dirlo: rimane il fatto che folk e tecnologia, lungi dal dover andare d’accordo, sono oggi costretti – e di certo non solo in Asia orientale – a una convivenza che genera fratture e crepe del tessuto urbano. Il cinema ama puntare l’occhio su queste crepe, e in esse indugia a lungo.

Gli *hesuipian* sono film commerciali che escono in occasione del Capodanno cinese, godono di enorme popolarità e (non a caso) restituiscono al paese un’immagine accettabile del paese, dove per “accettabile” si intende una rappresentazione che ricomponga in modo “filmicamente” armonioso e gradevole le cesure e i conflitti inevitabili in un paese che si sviluppa con un’accelerazione vertiginosa. Feng Xiaogang, il regista più popolare nella Cina continentale e meno conosciuto all’estero, è considerato il maestro indiscusso del genere.¹⁴³ Per Zhang Rui i film di Feng Xiaogang sono la perfetta espressione dell’ascesa nell’intrattenimento nella Cina popolare post-1989 della cosiddetta “main melody” (*zhu xuanlü*).¹⁴⁴

Vorrei considerare un film di Feng, *Party A, Party B* (1997), come un esempio di ideologia urbana nascosta dietro una facciata – un solido muro fatto di convenzioni borghesi, valori condivisi e buon senso popolare. Un simile ideologia non sfiora la politica se non come struttura apparentemente neutrale e semplicemente esistente, un’istanza ontologica naturalizzata priva di connotazioni specifiche. La politica è evocata dalla città, dallo spazio urbano e da quello dell’interazione sociale, concepiti come riverbero di una presenza

ingresso della Città Proibita, ornata dalla celebre foto del Presidente Mao. Un gesto interpretabile come volontà di porsi dalla parte delle Istituzioni dopo tanti contrasti?

¹⁴² Nel film, Lao Zhang, tipico impiegato intellettuale di mezza età, viene coinvolto da Shuai, giovane venditore di libri maldestro e balbuziente con l’aria da bullo, in un progetto di vendetta nei confronti del suo rivale in amore, una specie di gangster. Lao Zhang vuole solo farsi risarcire il computer distrutto da Xiaoshuai in una rissa con Liu Delong, ma volendo impedire che Shuai compia un gesto inconsulto contro il rivale, finisce lui stesso per mettere in atto il proposito vendicativo (o almeno così Zhang lascia intuire). Dopo qualche anno in carcere, Lao Zhang esce sereno e senza alcun rancore nei confronti di Shuai nel frattempo redentosi, ma tormentato dai sensi di colpa.

¹⁴³ Zhang R., *The Cinema of Feng Xiaogang: commercialization and censorship in Chinese cinema after 1989*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2008, p. 48, 77.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 17.

benevola che non interviene e non si fa vedere, ma che garantisce il compiuto svolgimento di tutte le attività. C'è in questi film una morale intrinseca e un senso di naturale inevitabilità che rendono la politica, proprio come la città, manifestazione di un bene inattaccabile.

La nozione più adatta a descrivere questo tipo di ideologia filmica applicata alla città è forse ancora quella di trasparenza¹⁴⁵: niente è più ideologico e fittizio della trasparenza come mancanza (apparente) di ostacoli mentali e visivi nella ricezione di un oggetto/prodotto che deve essere immediatamente recepito.¹⁴⁶

Nel film in questione gli effetti del cambiamento della società in direzione del consumismo sono presentati in modo apparentemente diretto, ma non senza qualche necessaria ambiguità. Nella nuova società alienante e lievemente aberrante dove tutto si basa sul potere contrattuale, una troupe cinematografica trova il modo di sbarcare il lunario realizzando in forma privata e cinematografica i sogni di persone più o meno comuni. Questo, oltre a implicare la riflessione sul potere quasi ancestrale del cinema come lanterna magica, ma anche il processo identificativo nel salto dalla posizione di spettatore a quella di attore, riconosce al linguaggio filmico la prerogativa tutta moderna del costituirsi come perfetto punto d'intersezione tra business e sogno: non a caso tradotto in italiano il titolo diventa “la fabbrica dei sogni”. Ma c'è qualche problema: il compiacimento mal celato con cui si descrive una Cina moderna e competitiva eppure non incompatibile con uno stile di vita tradizionale (la fratellanza tutta cinese tra colleghi, i rapporti con i vicini, le feste di quartiere, i rapporti con i familiari improntati ai valori confuciani). La città è agente e scenario ideale di questa armoniosa convivenza, perché mentre offre tutti i vantaggi di una metropoli moderna – ipermercati e centri commerciali, alberghi di lusso e bellissime case dotate di tutti i comfort (fig. 52) – conserva ancora luoghi ricchi di storia e natura, come i laghetti artificiali di *Beihai* o i piccoli vicoli (*hutong*) nel cuore del centro storico di Pechino (fig. 53), dove sembra ancora possibile ritagliarsi un angolo di pace, e persino praticare il *qigong* (che però viene scambiato dal protagonista per un tentativo di suicidio).¹⁴⁷ Lo sguardo del regista non è privo di ironia nei confronti delle contraddizioni della modernità nella sua irruzione in un paesaggio

¹⁴⁵ ‘Spaces cannot be adequately explained on the basis either of the mythical image of pure transparency or of its opposite, the myth of the opacity of nature; inasmuch too, as spaces conceal their contents by means of meanings, by means of an absence of meaning or by means of an overload of meaning; and inasmuch, lastly, as spaces sometimes lie just as things lie, even though they are not themselves things’. H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 92.

¹⁴⁶ L'uso del termine “prodotto” fa qui riferimento al modo in cui questi film sono concepiti e “confezionati” per una larghissima distribuzione in tutta la Cina e nel “mondo cinese”.

¹⁴⁷ Anche i mezzi pubblici sono luoghi in cui è possibile avere un'interazione genuina con la gente (fig. 547), salvo poi scoprire che alcuni dei passeggeri non hanno sempre intenzioni amichevoli (sempre il personaggio di You Ge scopre un borseggiatore in flagranza di reato).

materiale e umano ormai irrimediabilmente compromesso, ma la critica non è mai troppo amara, rimanendo anzi superficiale in funzione ad una forma di moralismo demagogico.

Si vede in questo caso come un prodotto *mainstream* progettato e curato nei minimi dettagli, concepito in relativa autonomia per un'audience nazionale che in esso si deve identificare, si regga su sottili equilibri fondati sul rapporto dialettico tra critica demagogica della modernità alienante e accettazione dello status quo, rappresentazione problematica dello spazio sociale e piaggerie para-tecnologiche che sembrano scimmiettare i temi più triti dell'“American way of life”. Il senso più o meno implicito, il corto circuito da riattivare ogni anno quando le famiglie si riuniscono, è che la Cina può avere e di fatto ha la sua modernità fatta di rapporti lavorativi fondati sui contratti (fino a qualche anno fa la grande lacuna del mercato del lavoro in Cina) e telefoni cellulari, in una parola strutture socio-economiche complesse, pur mantenendo integri i suoi valori tradizionali, alla base dei numerosi “lieto fine”, compreso il matrimonio tra i due colleghi, stipulato anche questo come un contratto. La città virtuale è costruita come spazio internazionale e globalizzato (fig. 55), ma anche come eterno idillio.¹⁴⁸ La storia è una pennellata di colore, come lo è la cultura locale.¹⁴⁹ I luoghi moderni richiamano anche situazioni moderne (chiaramente mutate dall'occidente), come le conferenze stampa in anonime sale (fig. 58): lo spazio che porta con sé il tempo.

Nonostante quest'immagine di successo individuale e nazionale veicolata dai lavori di Feng, Zhang Rui nota che le aspirazioni di molti personaggi dei film girati a partire dal nuovo millennio, nel periodo “post-new year films”, finiscono per essere miserabilmente frustrate: ‘All the characters ... are either successful or wealthy. However, their accomplishments and money have not brought them a happy life’.¹⁵⁰ Una morale consolatoria per un pubblico certo non sempre benestante, che accontenta la morale di Stato (e il Marxismo nominale) in una pretestuosa opposizione al capitalismo.

Il film di Wang Xiaoshuai *Beijing Bicycle* (2001), è un esempio di rappresentazione ideologica ambigua della città di Pechino effettuata da un regista considerato “indipendente”. Il film, una coproduzione franco-taiwanese, ha ottenuto il gran premio della giuria al Festival di Berlino e sembra essere stato concepito per raggiungere il pubblico vasto e vario dei festival internazionali. Da qui la necessità di creare un'immagine esemplare – non per questo meno ambigua o problematica – e rappresentativa di tutto quello che nella città si può trovare:

¹⁴⁸ C'è anche un'istruttiva versione dell'orientalismo “alla cinese”, nella farsa del palazzo della principessa araba (fig. 56).

¹⁴⁹ L'evocazione della campagna dove uno dei clienti si ritira in fuga dalla città, riecheggia parodisticamente *Terra gialla* di Chen Kaige (con la fotografia di Zhang Yimou) (fig. 57).

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 138.

grandi viali fiancheggiati da palazzi moderni, centri finanziari e lussuosi alberghi, ma anche la Pechino intima e a misura d'uomo, fin troppo modesta, dei quartieri popolari del centro (la maggior parte dei quali ormai stravolti) nella zona dei laghi artificiali vicini al parco Jingshan.

Una Pechino doppia, come doppia è la struttura del film e lo sviluppo narrativo, che segue le vicende di due ragazzi della stessa età con vite completamente diverse.¹⁵¹ Uno, Gui, è un *waidi*, trasferitosi a Pechino da una provincia interna che viene assunto come *pony express* e dotato di bicicletta, grazie alla quale si immerge nel vorticoso ambiente urbano, “sede” del suo lavoro (fig. 59). Grazie alla sua mobilità Gui possiede una città che non è di nessuno, o solo di chi la può percorrere fisicamente: la conoscenza è potere, così come il tempo è denaro (lo sanno bene i tassisti, che sono i veri padroni delle strade). Xiao Li è invece un ragazzo di Pechino e vive con la famiglia, presenza protettiva e ingombrante che limita la sua libertà e soprattutto il suo desiderio di avere una bicicletta nuova da mostrare ai compagni e alle ragazze. Le strade dei due si incrociano proprio grazie alla bicicletta di Gui, che viene rubata e venduta a Li. La Cina, il mondo e la stessa città sembrano essere da un'altra parte, come la ragazza misteriosa della quale non si sa niente se non che non parla, cambia vestito con la velocità di uno stacco di ripresa e sembra imprigionata nel suo appartamento come sotto un incantesimo.¹⁵² Niente è più lontano dall'essenza della vita urbana: l'edificio che la rinchiude è un castello e la città, non potendo essere vissuta in modo “sereno”, diventa una trappola o si tramuta in provincia. Gui rappresenta la periferia che si trasferisce e si adatta alla città, un'entità precariamente definita da palazzi enormi e impersonali, dalla bella ragazza che vive sola nell'appartamento e viene spiata dal basso, ma soprattutto da una cartina appesa al muro della sede dell'azienda di consegne express (fig. 60).

Diverse scene sono girate in e da un edificio in costruzione: uno di quei palazzi a più piani nel quale saranno forse destinate a vivere famiglie allocate in nuove unità abitative (fig. 61). Che questo processo non sia completamente indolore lo dicono i movimenti di camera, che si spostano dai cantieri ai tetti basi delle case con cortile che contraddistinguono Pechino. Nel film gli spazi descritti sono soprattutto passaggi: corridoi, interstizi tra le case, vicoli scuri, cortili polverosi usati come depositi di cianfrusaglie e terrazze che sovrastano il “villaggio urbano”, la dimensione abitativa dello spazio così rappresentato. Se questi luoghi rimandano alla transizione da una condizione all'altra, e all'attesa che questa comporta (evocata anche dall'incessante ricerca della bicicletta in cui i due protagonisti sono

¹⁵¹ I personaggi principali sono entrambi diciassetenni, il titolo originale del film è infatti *Shiqi sui de danche*, “La bicicletta dei diciassette anni”.

¹⁵² Il personaggio è interpretato dall'attrice Zhou Xun.

impegnati), la Pechino rappresentata da Wang è visualmente incoerente e condannata a uno stato di eterna provvisorietà. Un perenne cantiere, un continuo *work in progress* efficacemente evocato attraverso la polvere che sembra finire addosso al povero Guo, perfetta incarnazione della vittima eroica maltrattata e strapazzata. In evidente contrasto con il suo aspetto sempre più ammaccato e polveroso, sono le smaglianti divise scolastiche di Jian e della sua ragazza: la loro perfezione potrebbe sembrare un'ingenuità registica, e verrebbe da chiedersi come le divise, comprese le leziose cravattine rosse, possano rimanere immacolate in un ambiente così precario dal punto di vista materiale (dove la gente si lava ancora nei cortili delle abitazioni a un piano); ma le divise sono più che altro “segni” metaforici usati per evocare l'ipocrisia di una società che punta tutto sulla perfezione formale per nascondere enormi vuoti morali e strutturali: lo stesso Jian, così perfetto e pulito, è in realtà descritto come un ragazzino avido che non esita a rubacchiare denaro dal padre per impossessarsi della bicicletta di Guo. Alla fine anche lui sembra essere perdonato, e le vere colpe ricadono su invisibili agenti della trasformazione fisica e morale della città.

Non è forse strano che Wang Xiaoshuai, nativo di Shanghai, decida di presentare una Pechino che non è da nessuna parte, se non forse nelle sale del potere, o in quale centro massaggi. Il regista ha spesso evocato la condizione di categorie marginali che popolano i tempi e gli spazi morti delle grandi città cinesi. A chi ha familiarità con i suoi lavori precedenti, *Beijing Bicycle* sembrerà troppo semplice nella sua rappresentazione di due coetanei di estrazione molto differente, contrapposti nel modello di antagonismo sociale così determinato. La bicicletta che per uno rappresenta la fonte di guadagno e sussistenza, per l'altro è solo un passatempo, un trofeo per fare colpo su ragazze e amici.

Alla fine l'aspra competizione sembra venire meno e l'antagonismo scemare, perché emergono con maggiore evidenza le categorie da temere: non i borghesi o i “contadini” (come nel tradizionale schema maoista), ma i prepotenti e i prevaricatori, identificati nei bulli del quartiere e negli sprezzanti quadri che popolano edifici di lusso, passando il loro tempo in amenità di vario genere.¹⁵³

2.2 Tecnoideologia

2.2.1 L'ideologia ottica

¹⁵³ Per il suo veicolare l'idea che il nemico sia in alto, con un linguaggio semplice, diretto e convincente, il film è stato considerato potenzialmente pericoloso e conseguentemente bandito.

‘If everything means something else, then so does technology’.¹⁵⁴

Nel sistema capitalistico, la tecnologia, come tutto il resto, è un oggetto, o meglio un insieme di oggetti. E per Jameson gli oggetti del nostro “object-world” si sono oggi integralmente trasformati in strumenti di comunicazione.¹⁵⁵ In questo sistema il cinema occupa ancora una volta una posizione ambigua, perché come tecnologia-oggetto non può che comunicare, ma come ideologia-visione è in grado di modificare il recipiente della comunicazione, nel momento in cui lo raggiunge:

Cinema light is not opposed to the opacity of architectural matter (of the camera obscura); it is only, like electricity, as unexpected technical measure of its duration, a *new daylight*. And architecture resists the nihilism of the shooting camera as the rampant of a fortress, five hundreds years earlier, resisted the fitful flickerings of artillery before they were destroyed by the shattering development of its projective power.¹⁵⁶

L’ideologia è qui intesa come insieme di valori veicolati da qualsiasi prodotto culturale: è l’ideologia del regista e del sistema di produzione, ma è anche, come anticipato, quella che costituisce una visione.

Nel cinema l’ideologia è veicolata dalla visione che gli è propria, ovvero il sistema di registrazione e riproduzione delle immagini, come avverte Baudry nel suo studio sull’aspetto ideologico della tecnologia filmica e sulla tecnologia stessa come ideologia.¹⁵⁷ Per Jean-Louis Baudry questo impianto punta a riprodurre i meccanismi di formazione della coscienza, e nel fare questo crea una forma di coscienza nuova, che in quanto tale viene integrata come sistema di pensiero.¹⁵⁸ La visione tecnologica riprodotta – sempre da un punto di vista e da un’angolazione, che in questo modo s’impone, sostituendosi alla nostra – è una forma di ideologia pervasiva ed efficace, ma il suo funzionamento è molto più complesso e gli effetti non riscontrabili unicamente nel momento della riproduzione – quando all’immagine fotografica è data una continuità che ne esorcizza la monolicità – ma soprattutto quando la visione viene diffusa e diventa parte di un immaginario, ovvero una forma di immaginazione condivisa e “standardizzata”.

¹⁵⁴ F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*, cit., p. 11.

¹⁵⁵ ‘...this now takes the place of older surrealist metamorphoses, the oneiric city, the domestic space of the incredible shrinking man, or the horror of the organic of so much science fiction, where brushing against an inanimate object suddenly feels like being touched by someone’s hand’. *Ibidem*.

¹⁵⁶ P. Virilio, *War and cinema: the logistics of perception*, Verso, London New York, 1989, p. 13.

¹⁵⁷ J. Baudry “Ideological Effects of the Cinematographic Apparatus”, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, P. Rosen (a cura di), Columbia University Press, New York, 1986, pp. 281-298.

¹⁵⁸ L’autore mutua questo concetto dalla fenomenologia di Husserl.

Anche la tecnologia è una pratica e un discorso, in quanto tale collegata all'ideologia e al cinema. Come discorso la tecnologia coincide con l'ideologia e occasionalmente diventa mito, perché abbandona i riferimenti alla sua funzione-contenuto – l'apparato tecnologico strettamente inteso – per diventare puro segno e veicolare una visione del mondo dominante. Come pratica la tecnologia, tutto quello che implica la presenza di un dispositivo e la sua messa in funzione: dunque è cinema, fotografia, ma è anche la città nella sua totalità.

La celebre proposta di Virilio per cui “Cinema isn't I see, It's I Fly”,¹⁵⁹ è un modo suggestivo di valutare le implicazioni tecnologiche del cinema urbano. Il cinema come tecnologia si sviluppa eminentemente nello spazio urbano, perché la città è colma di possibili oggetti filmici. Nell'articolazione delle sue architetture, la città è concepita come set, e non c'è potenzialmente alcuna differenza tra anonimi cittadini e le comparse di un film, come Truffaut ha mostrato. La città si offre al cinema e al tempo stesso lo sfida, spingendolo al progresso tecnologico: per la possibilità di sperimentazione di prospettive e immagini stesse. La relazione che collega il cinema e la città attraverso la tecnologia è di tipo metacritico e ipertestuale: il cinema parla di città come tecnologia, e al tempo stesso viene da essa alimentato e validato (nel suo potere di rappresentazione e in un secondo tempo aggregazione). L'ideologia entra in gioco con l'intuizione avuta dai despotti dell'era mediatica che il cinema – insieme all'illusione riflessiva che crea all'interno del contesto urbano – potesse svolgere una funzione narcotizzante, allontanando fatalmente dalla realtà.¹⁶⁰ È noto il collegamento – molto più che una semplice suggestione – che Paul Virilio attua tra guerra e cinema. La città è sotto perenne assedio filmico e diventa ostaggio, attraverso la manipolazione del tempo e dello spazio (sia quello urbano che quello di rappresentazione-riproduzione):

...the streets themselves have now become a permanent film-set for army cameras or the tourist-reporters of global civil war. The West, after adjusting from the political illusions of the theatre-city (Athens, Rome, Venice) to those of the cinema-city (Hollywood, Cinecittà, Nuremberg), has now plunged into the transpolitical pan-cinema of the nuclear age, into an entirely cinematic vision of the world. Those American TV channels which broadcast news footage around the clock –

¹⁵⁹ P. Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, cit, pp. 15-39.

¹⁶⁰ ‘... in Western Europe and the Soviet Union, a new breed of military and revolutionary leader was beginning to have a ... charismatic effect on the masses. These men were heralds of the *transpolitical* era: since real power was now shared between the logistics of weaponry and of sound and images, between war cabinets and propaganda departments, as Abel Ferry already feared in 1914, parliamentary power has disappeared. “Propaganda is my best weapon”, declared Mussolini ... Hitler, who closely observed the crowds flocking to celebrate the black masses of cinema, declared on day in 1938: “The masses need illusion – but not only in theatres or cinemas. They’ve had all they can take of the serious things in life”’. *Ivi*, p. 53.

without script or comment – have understood this point very well. Because in fact this isn't really news footage any longer, but *the raw material of vision*, the most trustworthy kind possible. The extraordinary commercialization of audiovisual technology is responding to the same demand. For videos and walkmans are reality and appearance in kit form: we use them not to watch films or listen to music, but to add vision and soundtracks, to make us directors of our own reality.¹⁶¹

L'ideologia, come teorizza Baudry, è nella visione, il cui meccanismo è riprodotto nel cinema da strumenti ottici artificiali. Ma la visione "naturale" che l'obiettivo punta a riprodurre è solo un'illusione, una convenzione, alla stessa stregua delle regole prospettiche che hanno informato l'arte occidentale a partire dal Rinascimento.

Contestando fermamente lo storicismo idealista attribuito a Bazin e Mitry, e fondato sulla nozione di "origine" (delle tecnologie cinematografiche), Comolli applica un 'approccio materialista della storia del cinema', nel quale le caratteristiche e le convenzioni della tecnologia filmica come la profondità di campo, ritenute connaturate al cinema, sono in realtà determinate dalla direzione presa dalla stessa tecnologia a seguito di particolari contingenze storiche. L'intento di Comolli è quello riportare alla luce quelle "aree" che l'approccio idealista ha represso, e 'quell'insieme di determinanti economici, politici e ideologici che scuotono qualsiasi nozione di "evoluzione estetica del cinema"' (e con essa ogni pretesa di completa autonomia del processo estetico). A questo scopo lo studioso ricorre alle implicazioni teoriche della profondità di campo, 'designata come uno dei fattori per condurre un'analisi operativa delle connessioni tra tecnica filmica e le sue determinations/connotazioni economiche e ideologiche'.¹⁶² Essenziale qui è l'esposizione teorica delle infinite modulazioni e ripetizioni del discorso filmico come comunicazione, rappresentazione, e senso univoco. La tecnologia filmica, come l'ideologia e seguendo quest'ultima, è frutto di una costruzione e di scelte precise, non certo di un'evoluzione naturale a partire da un'origine più o meno mitologica; sono queste per Comolli le innumerevoli realizzazioni del cinema come strumento ideologico, vettore e disseminatore di rappresentazioni, anche attraverso la simulazione di realtà, quel "senso del presente" e la trasparenza di cui parlano Lefebvre e Bhabha.¹⁶³

¹⁶¹ 'Carl Dreyer... would strive to create an *artificial* unity of time by means of a *real* unity of place, thereby illustrating Walter Benjamin's observation about a kind of cinema which was able to "present an object for simultaneous collective experience, as it was possible for architecture at all times". This "at all times" of architecture dominated the early twentieth-century cinema, particularly in Europe.' *Ivi*, p. 66.

¹⁶² Jean-Louis Comolli (1971), "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Parts Three and Four)", in P. Rosen (a cura di), op. cit., p. 423.

¹⁶³ Cfr. p. 34, 66.

Un confronto con la visione “orientale” e le implicazioni ideologiche nelle differenze riscontrabili, può portare a chiedersi se i cineasti cinesi che si sono cimentati con il paesaggio-come-mito e con la sua riproduzione, siano riusciti a creare un tipo di visione alternativa a quella imposta dal cinema come tecnologia (occidentale). In *Terra Gialla* (1985), la fotografia di Zhang Yimou e i suoi campi medi di figure umane ridotte a presenze incidentali (come gli animali trascinati su e giù per le colline di loess), avvicina il cinema alla pittura di paesaggio tradizionale. In modo simile, *Still Life* di Jia Zhangke evoca i principi della pittura di paesaggio cinese, con la sua visione simultanea (sintetica e non analitica), e la progressione temporale del rotolo, che si svolge lentamente da destra a sinistra. Così facendo al potere politico si sostituisce quello filmico, in virtù del quale il regista riesce a incanalare l’energia del paesaggio attraverso le immagini in movimento: da soggettiva la visione ridiventa così universale.¹⁶⁴

Tornando alla città, questa è tecnologica nella misura in cui deve offrire servizi e deve essere “usata” nel modo più efficiente al minore costo, ma soprattutto nel modo in cui viene raccontata. Senza la narrativa tecno-urbana che le viene associata, Tokyo non sarebbe la stessa città, come non lo sarebbero Hong Kong o Singapore. Si noti che il fattore tecnologico non è affatto incompatibile con quello umano, ma nei film che prenderemo in considerazione la tecnologia di qualsiasi tipo – soprattutto quella legata alle comunicazioni – richiede una costruzione specifica della narrativa e dei personaggi, continuamente incaricati di esorcizzare con la loro presenza il rischio di spersonalizzazione, quasi una minaccia di estinzione (già vista nelle fantascienza, da *Alphaville* a *Blade Runner*).

Nel film *Terrorizer* (Edward Yang, 1986), cui Jameson dedica un’ampia e articolata trattazione, la tecnologia è quella fotografica, che permette in controllo assoluto (o quasi) della città, ma che niente può per evitare che vengano compiuti dei crimini. Come sottolinea Jameson, la pervasività tecnologica sottoforma di lenti e obiettivi determina un passaggio dall’azione alla visione, per cui non è più possibile emettere un giudizio su una realtà che esiste solo per essere duplicata o sul comportamento delle persone, ridotte a comparse: dei fatti si può solo essere testimoni. A una conclusione molto simile arriva Wenders col suo *The End of Violence*, che come il film taiwanese si presta a essere usato come puntuale rappresentazione del meccanismo di controllo – e delle sue lacune – descritto da Foucault in

¹⁶⁴ Cfr. p. 154-155.

Discipline and Punishment, soprattutto in riferimento al Panopticon di Bentham.¹⁶⁵ Con la tecnologia torna con maggiore forza l'idea della città visibile e controllabile da parte a parte.

Jameson parla del film di Edward Yang come esempio di cinema postmoderno che si appropria delle caratteristiche di quello classico – promessa di onniscienza, meccanismo di immedesimazione – per superarle con uno svuotamento della narrativa classica, e con l'attenzione al dispiegamento contingente della realtà nei dettagli indessicali e nell'apparato estetico della messa in scena e del set. L'evocazione dell'elemento meta-filmico (Jameson fa riferimento a *Blow-up* e *Passion*), viene ripresa in una prova stilistica dove in apparenza non viene giustificato niente: né il senso di una presunta identità taiwanese e del significato della sua modernità rispetto all'Occidente o alla Cina (e al coevo cinema del continente, che Jameson nota essere radicalmente diverso), né tantomeno il senso delle azioni dei personaggi e la loro morale. Dire che non ci sono buoni né cattivi sarebbe fin troppo banale, e lo studioso americano scomoda perfino Manzoni a questo proposito, ma le azioni sono relegate all'eterno presente della contingenza fotografica, che proprio come in *Blow up* equivale al momento il cui il pulsante dello scatto viene schiacciato e il grilletto premuto.

La tecnologia costringe a un presente estetico reiterato, e priva della possibilità di trarre conclusioni che sopravvivano all'evento che le genera. *Terrorizer* è per Jameson un film urbano, in cui si cerca di ricostruire la città di Taipei attraverso tasselli di un puzzle,¹⁶⁶ ognuno dei quali racchiude un'allusione a Taiwan come entità politica e geografica (l'isola, isolata), e come nazione in perenne crisi d'identità, perché non ricade in nessuno dei "blocchi" geopolitici se non nel generico Pacific Rim sotto l'influenza degli Stati Uniti e del Giappone. Nell'impossibilità di essere collocata e collocarsi, la Taiwan filmica si aggrappa allo spazio come nozione pura che riproduce una narrativa modernista basata sull'uso della metafora: interni come gabbie (le stesse in cui sono rinchiusi i cani di cui si sentono i latrati), esterni che evocano un'umanità perennemente squalificata e in crisi, vicoli bui e sporchi, quartieri disumanizzati per la presenza di macabri monumenti al ciclo industriale (il gasometro), abitazioni accalcate che sembrano sul punto di collassare l'una sull'altra. La Taiwan ipermoderna che pure la fotografia patinata e "fredda" si presterebbe a presentare, non sembra trovare spazio in questa ricostruzione. I personaggi, come lo spazio, sono indefiniti e in preda a una crisi cronica che impedisce qualsiasi immedesimazione o simpatia per loro: la crisi morale e psicologica che li attanaglia è in ultimo quella dello spazio-paese. La donna,

¹⁶⁵ Cfr. p. 90.

¹⁶⁶ Come la scena il cui il fotografo ricomponere l'immagine della ragazza che ha fotografato per caso, attraverso tante immagini fotografiche più piccole.

ancora una volta, diventa il perno della scomoda intersezione tra moderno e postmoderno, oriente e occidente, soggetto e oggetto.

Come già evidenziato, un film è una tecnologia in sé, ma quando articola un discorso o una rappresentazione della tecnologia, attiva un meccanismo metacritico che può risultare in una nuova visione dell'apparato tecno-informativo urbano, in relazione alla cultura preesistente o in contemporanea evoluzione.

In molte aree dell'Asia, la presenza di religioni animistiche e di superstizioni profondamente radicate, unita all'applicazione di tecnologie avanzate, ha determinato la comparsa di un rapporto peculiare con la tecnologia,¹⁶⁷ convogliato in versioni altrettanto uniche, come la *cyberculture*, che in Giappone ha trovato nei fumetti e nell'animazione – un altro tipo di tecnologia – lo strumento ideale di diffusione, e la cui peculiarità è quella di mettere insieme miti antichissimi (nonché epoche storiche pre-tecnologiche, come l'Ottocento nel filone *steampunk*) e tecnologie avanzate, persino avveniristiche.

Il film di animazione di Oshi Mamoru *Ghost in the Shell* (1995), è un esempio di commistione di generi e stilemi, ma anche di appropriazione del tessuto urbano come organismo e centrale nervosa, luogo di passaggio e di smistamento di informazioni, ancora una volta accostabile (come nel cinema di Shanghai degli anni Trenta) alla figura femminile della protagonista, il maggiore e cyborg Kusanagi. Quella che effettua Oshii è una forma di “sinizzazione” della fantascienza, non solo per l'ambientazione del film a Hong Kong, ma anche, soprattutto, per la fusione delle tradizioni e superstizioni asiatiche con la cultura *cyber* urbana.¹⁶⁸ Hong Kong rappresenta l'ambientazione ideale per *Ghost in the Shell*: il set della metropoli è anzi cruciale, perché i suoi segni sono esteriorizzati, insistentemente visibili e reali, anche se, o specialmente se, incomprensibili per i nuovi arrivati. Oshii evoca così la città “informativa” e informatica, che a Hong Kong è insieme palese e latente, e messa in primo piano come “forma architettonica”.

Cities are important not only as places to live and work, but also as systems that organize and move information. They contain – and are – files and archives, amalgamations of everyday and

¹⁶⁷ In cui subentra una forma di umanizzazione e personalizzazione per cui, come ricorda Renata Pisu, i giapponesi si inchinano di fronte ai bancomat. Cfr. R. Pisu, *Alle Radici del Sole*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 2000, p. 186.

¹⁶⁸ ‘Oshii’s contribution to the Sinicization of science fiction is its marriage of Asian superstition with urban cyberculture ... Here a given environment comes alive, working as a sentient being, and bearing meanings usually disclosed by characters. It is a post-industrial urban correlative, taking many functions normally performed by human actors: motivation, event, action, drama... story itself. In an animated feature, this environmental sentience is particularly marked’. Darrell William Davis, “Technology and (Chinese) Ethnicity”, in J. Tweedie, Y. Braester, op. cit., p. 139.

esoteric items, embodiment of technocratic modes of being and knowing ... We find here a captivating ethnographic dimension: databanks structured as architectural form.¹⁶⁹

La tecnologia cellulare e quella digitale ben si prestano a essere integrate nell'ideologia urbana, perché pratiche, efficienti, leggere, pervasive e soprattutto vendibili. *City of Violence* è l'inno di questa rinuncia al controllo in nome di un'estetica tecnologica totale e pervasiva.¹⁷⁰ La ricorrenza dei marchi cui è associata, insieme alla loro forza iconica, garantisce a questa estetica una presenza centrale nei film "urbani" di molte aree dell'Asia Orientale, soprattutto la Cina. In *Cellphone* (2004), di Feng Xiaogang,¹⁷¹ il cellulare è collocato al centro del discorso filmico come segno dei tempi da condannare o assolvere, riattivando in questo modo un epico scontro bene-male. Il film, esempio impeccabile di *product placement*,¹⁷² propone un'altra atavica dicotomia tra campagna (passato) e città (presente): se lo spazio rurale sembra definito e coerente (spazio nel vero senso della parola), la città è assente, sostituita o ricreata dalla rete virtuale delle "cellule", e di essa si scorgono solo luoghi neutri o di passaggio, come parcheggi, ingressi, viali troppo verdi.

Anche in questo caso, è l'evocazione del benessere materiale e di uno stile di vita da pubblicità che determina la città, creandone l'illusione. C'è una retorica invadente nella critica allo stile di vita contemporaneo, e al suo ricorso al cellulare come valvola di sfogo e rimedio di tutti i mali; una forma di ipocrisia che però libera il film, e con esso il pubblico, dalla necessità di coerenza.

2.2.2 La mappa come tecnologia

Lefebvre si chiede significativamente dove, come, da chi e a quale scopo le informazioni siano immagazzinate e processate, e come la tecnologia informatica venga usata e per chi. Perché 'sappiamo abbastanza da poter sospettare l'esistenza di uno spazio distintivo della scienza [e all'apparato] dell'informazione, ma non abbastanza per descrivere questo spazio, e ancora meno per rivendicare familiarità con esso'.¹⁷³

La mappa viene usata colmare questo vuoto informativo, fornendo uno schema della città tecnologica (che occasionalmente diventa segno filmico), e diviene alla luce di questa

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 142-144.

¹⁷⁰ In questo affine al film di Andrew Lau e Alan Mak *Infernal Affairs* (2002), che prevedendo la presenza costante di telefoni cellulari ha come principale sponsor la Motorola.

¹⁷¹ Cfr. Zhang R, op. cit., pp. 135-138.

¹⁷² Anche in questo caso lo sponsor è la Motorola, insieme a China Mobile.

¹⁷³ H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 86.

funzione una forma di tecnologia in sé. Nel loro voler schematizzare lo spazio e ordinarlo in funzione di percorsi prestabiliti, mappe e cartine costituiscono una specie di inganno, comprese quelle che segnalano attrazioni turistiche.¹⁷⁴ Nella loro uniformità grafica, le mappe rendono monotoni anche i luoghi reali, come fa il turismo come pratica.¹⁷⁵

Le mappe sono virtualmente infinite e possono sovrapporsi nella rappresentazione di spazi diversi, ma quello che tutte veicolano è una sintesi di come lo spazio viene letto in un tempo visivo istantaneo.¹⁷⁶ Come codice interpretativo dello spazio, la mappa non si limita a rappresentare, ma attua una trasfigurazione dell'oggetto rappresentato, esattamente come il cinema:

It is not only the codes – the map's legend, the conventional signs of map-making and map-reading – that are liable to change, but also the objects represented, the lens through which they are viewed, and the scale used. The idea that a small number of maps or even single (and singular) map might be sufficient can only apply in a specialized area of study whose own self-affirmation depends on isolation from its context.¹⁷⁷

La mappa è una tecnologia solo apparentemente semplice, ma in realtà sofisticata, perchè mentre riproduce al tempo stesso rappresenta (con uno scarto concettuale) e proietta (con uno scarto materiale). Strumento e al tempo stesso parte di un discorso, essa si configura come dispositivo: una riproduzione dello spazio che consente il controllo visivo, e che anche senza immediate applicazioni pratiche – come quelle militari – determina un cambiamento nel modo di rapportarsi allo spazio, inducendo l'osservatore a pensare in termini di distanza da un luogo a un'altro, implicando una forma di movimento potenziale, uno spostamento in nuce: la sua finalità è proprio quella di coadiuvare e legittimare il movimento.

La mappa riproduce e allude a una duplice visione: una materiale (la città vista da un'altezza indefinita), e una concettuale/ideologica (come interpretazione dello spazio che

¹⁷⁴ 'If the maps and guides are to be believed, a veritable feast of authenticity awaits the tourist. The conventional signs used on these documents constitute a code even more deceptive than the things themselves, for they are at one more remove from reality ... consider an ordinary map of roads and other communications ... What such a map reveal, its meaning – not, perhaps, to the most ingenuous inspection, but certainly to an intelligent perusal with even minimal preparation – is at once clear and hard to decipher'. *Ivi*, p. 84.

¹⁷⁵ 'Tourism, human circulation considered as consumption, a by-product of the circulation of commodities, is fundamentally nothing more than the leisure of going to see what has become banal. The economic organization of visits to different places is already in itself the guarantee of their equivalence. The same modernization that removed time from the voyage also removed from it the reality of space'. G. Debord, *op. cit.*, 168.

¹⁷⁶ 'How many maps, in the descriptive or geographical sense, might be needed to deal exhaustively with a given space, to code and decode all its meanings and contents? It is doubtful whether a finite number can ever be given in answer to this sort of question. What we are most likely confronted with here is a sort of instant finity, a situation of a Mondrian painting'. *Ivi*, pp. 85-86.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

contiene in sé una funzione specifica); per metonimia diventa la città stessa, indice (semplificazione derivante all'originale) e allegoria dello spazio urbano.

La mappa cui Benedict Anderson allude è molto diversa da quella di Jameson, schema cognitivo e rete autonoma di connessioni che scardinano il mistero dietro cui il potere si nasconde, conferendo nello stesso momento una nuova forma di potere individuale. Non è nemmeno quella di Borges, che fa diventare tutto mappa e catalogo, capovolgendo il modo in cui si esperisce il mondo (da empirico-induttivo a scientifico-deduttivo).¹⁷⁸ Per Anderson la mappa è uno strumento tecnologico che coadiuva l'esercizio del potere, la sua applicazione ed estensione, in modo concomitante e complementare al concetto di "nazione", come lo sono il censo e i musei.¹⁷⁹ Tra le altre cose, Anderson sottolinea la funzione normativa della mappa, che riproduce solo in apparenza la realtà territoriale e politica, indicando piuttosto come quest'ultima dovrebbe essere, aspetto che sembra ricomporre il collegamento mappa-città-film:

Triangulation by triangulation, war by war, treaty by treaty, the alignment of map and power proceeded. In the apt words of Thongchai: In terms of most communication theories and common sense, a map is a scientific abstraction of reality. A map merely represents something which already exists objectively "there." in the history I have described, this relationship was reversed. A map anticipated spatial reality, not vice versa. in other words, a map was a model for, rather than a model of, what it purported to represent.... It had become a real instrument to concretize projections on the earth's surface. A map was now necessary for the new administrative mechanisms and for the troops to back up their claims.... The discourse of mapping was the paradigm which both administrative and military operations worked within and served.¹⁸⁰

Giuliana Bruno fa della mappa una modalità conoscitiva strettamente connessa all'emotività e ai sensi, un'esperienza sentimentale e sensuale che nel cinema urbano trova il suo trionfo, la perfetta cristallizzazione di quella "mappa amorosa" che ogni cittadino crea in funzione dei suoi interessi e percorsi quotidiani.¹⁸¹

¹⁷⁸ J. L. Borges, "Del rigore della scienza", in *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2005. Citato in J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, (Trad. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor), University of Michigan Press, 1994, p. 65.

¹⁷⁹ 'Few things bring this grammar into more visible relief than three institutions of power which, although invented before the mid nineteenth century, changed their form and function as the colonized zones entered the age of mechanical reproduction. These three institutions were the census, the map, and the museum: together, they profoundly shaped the way in which the colonial state imagined its dominion – the nature of the human beings it ruled, the geography of its domain, and the legitimacy of its ancestry'. B. Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London, 1991, p. 17.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 17-18.

¹⁸¹ 'Urban culture – an atlas of the flesh – thrives on the transitorial space of intersubjectivity. In the city, as when traveling with film, one does not end where the body or the walls end. As Georg Simmel filmically wrote

A frame for cultural mappings, film is *modern cartography*. It is a mobile map – a map of differences, a production of socio-sexual fragments and cross-cultural travel. A voyage of identities in *transito*, and a complex tour of identifications, film's siteseeing is an actual means of exploration – a housing and a tour of one's narrative and geography.

Tutte queste definizioni avvicinano la mappa al film. La mappa è infatti fotografica: non si limita a riprodurre, ma “cattura” (lo spazio e il movimento) come una fotografia cattura la luce. Per Bruno un film è la cornice di una mappatura culturale: ‘film is modern cartography. It is a mobile map’.¹⁸² Un'altra caratteristica che collega la mappa al cinema e alla città filmica è la sua infinita riproducibilità.¹⁸³

Beijing Bicycle articola in modo dialettico la distinzione tra la mappa come fredda “tecnologia” funzionale alla conquista dello spazio, e come insieme di luoghi familiari uniti dalle traiettorie dei personaggi, che definiscono una personale cartografia. Un'inquadratura all'inizio del film mostra una mappa di Pechino, alle spalle del giovane pony express Gui (fig. 62). Il ragazzo è atterrito dal monito impartito: memorizzare la cartina. Solo a patto di avere il perfetto dominio di tutti i luoghi riprodotti sulla carta si potrà avere il controllo della “vera” città.

2.2.3 Il controllo nello spazio-film

Uno degli aspetti più rilevanti dell'ideologia urbana supportata ed esaltata dalla tecnologia è il bisogno di controllo, con la conseguente simultaneità e ubiquità dello sguardo che questo richiede. Per poter esistere un luogo non ha solo bisogno di essere individuato e riconosciuto, ma soprattutto dominato, cosa che implica il dominio su tutto quello che è compreso in esso.¹⁸⁴

in 1903, in the metropolis, "a person does not end with limits of his physical body.... In the same way, the city exists only in the totality of effects which transcend their immediate sphere. The city is clearly laid out as social body. Laid bare as passage, it would eventually become "the naked city", adjoining cinema again by way of Situationist cartography, in the form of a psycho-geography – a map of *derive* (...) An amorous map, this site bears the motion of emotion. Metropolis, the mother-city likened to film, exists as "*transport*." It is *emotional* cartography, a site of both inhabitation and voyage, a locus of the voyage of inhabitation. The space of cinema "moves" such cartographical rewriting. Layers of cultural space, densities of hybrid histories, visions of *transiti* are housed by film's spatial practice of cognition. A means of travel-dwelling, cinema designs the (im)mobility of cultural voyages, traversals, and transitions. Its narrativized space offers tracking shots to traveling cultures and vehicles for psycho-spatial journeys'. G. Bruno, op. cit.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ 'Repetition has everywhere defeated uniqueness', H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 75.

¹⁸⁴ From a historical perspective, the “Enlightenment project” deals with the fear of what is not immediately visible, as in Horkheimer and Adorno: “Nothing at all may remain outside because the mere idea of outsideness

L'applicazione fatta da Foucault del tema del panottico di Bentham è stata largamente usata in riferimento all'azione disciplinante dello sguardo. Il dispositivo panottico prevede uno spazio chiuso e segmentato, osservato in ogni punto, in cui gli individui sono inseriti in un luogo fisso, ogni minimo movimento è monitorato, tutti gli eventi registrati, in cui un lavoro (in)interrotto di scrittura collega il centro alla periferia, il potere non è distribuito ma esercitato da un'unica figura gerarchica, e in cui ogni individuo è costantemente tracciato, esaminato e collocato tra gli altri esseri umani, i malati e i morti: tutto questo rappresenta un modello compatto di meccanismi disciplinari.¹⁸⁵ Eppure l'atto del guardare che si trova alla base dell'azione di controllo, non sempre porta al risultato previsto, perché non sempre 'l'illuminazione completa e l'occhio di un supervisore catturano le cose meglio dell'oscurità, che in ultimo protegge'.¹⁸⁶ Quello che viene chiamato "società" non è un vuoto da guardare e controllare a piacimento: non è mai completamente innocente né completamente colpevole, e lo sguardo può essere un'arma pericolosa per chi lo subisce e per chi lo esercita.¹⁸⁷

Se per il filosofo francese le strutture di controllo civile e penale riflettono il meccanismo di potere e l'ideologia di stato centralizzata,¹⁸⁸ per Soja non c'è dubbio che ogni città sia una città carceraria, un insieme di nodi di sorveglianza designati per imporre un particolare modello di condotta e aderenza alla disciplina sui suoi abitanti, con limiti di sorveglianza imputabili alla scala e alla complessità del sistema politico che va oltre la città per coinvolgere lo stato.¹⁸⁹

Per William J. Mitchell, il bisogno di sorveglianza nello spazio urbano determina un ulteriore strato di relazioni sociali elettronicamente mediate. Ovunque sia condotto, il

is the very source of fear". C. Strathausen, "Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov", in M. Shiel, T. Fitzmaurice (a cura di), *Screening the City*, Verso, London New York, 2003, p.15.

¹⁸⁵ 'The Panopticon is a machine for dissociating the see/being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without even seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen. It is an important mechanism, for it automatizes and disindividualizes power'. M. Foucault, *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison*, London: Penguin, 1975, p. 202.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 200.

¹⁸⁷ L. Mulvey (1975), "Visual pleasure and narrative cinema", In *The sexual object: a Screen reader in sexuality*, Routledge, 1992, London.

¹⁸⁸ Da qui la relazione più volte evidenziata tra conoscenza (di quello che avviene) e potere (di intervenire in base a quanto visto e conosciuto).

¹⁸⁹ '...one must not assume that urban incarceration operates simply and directly along the extended visual lines of Bentham's Panopticon or that its disciplinary technology and heterotologies remain constant over time. Too much happens in the city for this to be true. In the modern world, the primary scale of surveillance and adherence, of citizenship and politics, shifted dramatically from the city to the state, recentering the locus of power outside the direct gaze of the citadels and into a more invisible process of "normalization" that pervades patriotic allegiance and representative rather than participatory democracy (...) The discourses on power and knowledge in the constitution of society continued to acknowledge that things took place in cities (an unavoidable though inconsequential coincidence) but were not (or no longer) of cities, directly imbricated in the urban'. E. W. Soja, "Heterotologies: A Remembrance of Other Space in the Citadel-LA", cit., p. 29.

monitoraggio elettronico aggiunge quelle che vengono chiamate “relazioni sociali quaternarie” – quelle esistenti tra l’osservato e l’osservatore anonimo.¹⁹⁰

Queste variabili, che appartengono al regno dell’immaginazione, possono manifestarsi attraverso linguaggio filmico: si torna qui alla vocazione espressa dal cinema all’esplorazione, materializzazione e narrazione delle strutture alla base dell’interazione sociale, del potere e dell’influenza reciproca di questi elementi all’interno del complesso e stratificato spazio urbano. Allo stesso modo, lo sguardo cinematografico sulle cose e sugli spazi non è mai innocuo, restituendo una visione alterata del “familiare”, che deve diventare estraneo per essere reinserito nella “familiarità filmica”: i processi mimetici sui quali il cinema si fonda sono centrali nella valutazione del “reale filmico”. Nel cinema contemporaneo la città diventa il terreno per l’individuazione di nuove connessioni tra sguardo, controllo e potere.¹⁹¹

Tornando agli strumenti che per Anderson coadiuvano l’esercizio del potere – il censo, la mappa e il museo – questi sono collocati in una griglia, uno schema di semplificazione visiva che da un lato facilita il controllo dello stato coloniale (in un certo senso tutti gli stati sono colonizzati dal potere), dall’altro permette che l’illusione del qui e dell’ora – l’aver a disposizione immediata ciò che è compreso nella griglia – diventi concreta.¹⁹² Quello che la griglia determina, in nome della necessità di controllo, è la catalogazione numerica di tutto ciò che è compreso in essa. Si viene così a formare un’altra mappa di coordinate i cui punti diventano occasionalmente potenziali target dotati di un numero seriale.¹⁹³

¹⁹⁰ ‘... as vigilant civil libertarians have been quick to point out, we could well end up imprisoning ourselves in a vast electronic Panopticon’. William J. Mitchell, “The Teleserviced City” (from *E-topia: Urban Life, Jim – But Not as we Know it*), in R. T. LeGates, F. Stout (a cura di), op. cit., pp. 499.

¹⁹¹ ‘As far as cinema is concerned, there is no “reality of space” existing beyond all challenge of the kind to which Bazin gave priority in his realist theory of film (...) ‘As Heath puts it with regard to cinema, it is the view of a “detached, untroubled eye ... an eye free from the body, outside process, purely looking’ ... In fact, both forms of representation make knowledge a matter of seeing, on the assumption that seeing itself is unproblematic ... the primary relation to the world is conceived of as one involving a view, rather than agency (...) Thus in representation there is always detachment or severance; severance, above all, of gaze from what is gazed at, subject and object. But the subject/object distinction is not value-free, and excludes other distinctions’. A. Gibson, *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996, p. 86.

¹⁹² ‘Interlinked with one another, then, the census, the map and the museum illuminate the late colonial states style of thinking about its domain. The “warp” of this thinking was a totalizing classificatory grid, which could be applied with endless flexibility to anything under the states real or contemplated control: peoples, regions, religions, languages, products, monuments, and so forth. The effect of the grid was always to be able to my of anything that it was this, not that; it belonged here, not there. It was bounded, determinate, and therefore – in principle – countable’. B. Anderson, op. cit., p. 36.

¹⁹³ ‘...image, as powerful as Bentham’s Panopticon, of total surveyability. For the colonial state did not merely aspire to create, under its control, a human landscape of perfect visibility; the condition of this “visibility” was that everyone, everything, had (as it were) a serial number. This style of imagining did not come out of thin air. It was the product of the technologies of navigation, astronomy, horology, surveying, photography and print, to say nothing of the deep driving power of capitalism’. *Ivi*, pp. 36-37.

La tecnologia permette e induce le necessità di controllo: aspetti dello spazio urbano moderno che sembrano nutrirsi e giustificarsi a vicenda. Per evidenti motivi, mai come a partire dal secolo scorso la tecnologia è stata collegata al controllo delle persone all'interno dello spazio urbano: controllo che è osservazione e catalogazione delle abitudini dei cittadini come potenziali criminali e consumatori realizzati. Con gli stessi semplici e capillari mezzi si garantisce la conoscenza di quello che tutti fanno in qualsiasi momento.

L'artista cinese Ai Weiwei ha fissato una videocamera in diversi punti della città, realizzando filmati lunghi poco più di un'ora (*Beijing, The Second Ring* 2005; *January 14 - February 11, 2005*) (fig. 63), per registrare in modo fedele e neutrale la statica dinamicità della città ideologica, seguendo le orme del cinema di Andy Warhol. Il risultato è un documento sul movimento della città, sulle impercettibili variazioni che secondo dopo secondo restituiscono l'impressione di isolamento e al tempo stesso assedio – da parte degli uomini e in modo diverso, ma non meno pervasivo, delle autorità. Il distacco delle riprese impersonali, che richiamano i filmati delle telecamere a circuito chiuso, è assicurato dalla posizione della videocamera – collocata in alto, forse fissata ad un cavalcavia (fig. 64) – che non soffermandosi su niente di specifico riesce a comprendere tutto e del tutto registrare l'organizzazione e la disposizione ideologica, l'esteriorità fatta di traiettorie predefinite, forme e colori predisposti per dare alla città l'abito che le conviene, e l'adeguato brand che la renda fonte di profitto e oggetto di scambio commerciale.

La peculiarità dell'esperimento di Ai Weiwei consiste anche nel far scoprire cosa succede nel momento in cui ai filmati di una telecamera a circuito chiuso puntata su porzioni anonime – per questo significative – della città, si conferisce una valenza artistico-culturale derivante dall'assegnazione di un pubblico e di un'adeguata cornice concettuale. La fissità ostinata delle immagini statiche di strade trafficate e ingressi di *danwei*, "unità" abitative e lavorative come aziende, scuole e ospedali, produce un incantamento ipnotico che ricorda gli esiti del cinema strutturalista, non incompatibile con le domande che sorgono di conseguenza: se il dove si sa, perché e chi? Le unità cui si è appena fatto riferimento sono moduli spaziali recintati, potenzialmente autosufficienti, separati dall'ambiente urbano circostante da un muro con uno o più ingressi sorvegliati a tutte le ore, e sono il modello spaziale abitativo e lavorativo per eccellenza, dove il controllo è esercitato in modo così capillare e perfetto da essere ancora più invisibile delle telecamere CCTV.¹⁹⁴ Complementare ai lavori video in questione, e parte dello stesso progetto, è l'installazione composta da una grande telecamera a

¹⁹⁴ Per una descrizione di queste strutture rimando a p. 136.

circuito chiuso scolpita nel marmo (dal titolo *Surveillance Camera*): inoperativa dal punto di vista meccanico ed elettronico, ma attiva da quella semantico.¹⁹⁵

Uno degli interventi più efficaci del cinema, è la possibilità di evocare il controllo cui si è quotidianamente sottoposti, non tanto tramite la fedele riproduzione e duplicazione dei suoi sistemi, quanto attraverso gli effetti che questo ha sulle persone, nella loro trasposizione narrativa. Il film *Chilsu and Mansu* cui si è fatto riferimento nel precedente capitolo, mostra gli effetti sulla società e sui destini individuali dell'amministrazione militare formalmente in vigore nella Corea del Sud fino al 1988. Il controllo non è sempre solo una funzione meccanica dello sguardo, ma anche una complessa rete sociale composta da abitudini, norme comportamentali ascrivibili a una tradizione morale e religiosa, e articolazioni di un potere dispotico che si serve del capitalismo per tenere a bada la popolazione attraverso il consumo o il miraggio del consumo (che i cartelloni evocano e promettono). In *Chilsu and Mansu* il vero controllo è quello l'America esercita attraverso gli sguardi vuoti e respingenti delle stelle di Hollywood che fanno capolino dai giganti cartelloni appesi.

Nel più recente film di Park Chan-wook *Old Boy* (2003), una serie di devastanti effetti a catena da cui scaturisce il racconto, sono innescati da forme diverse di controllo: quello sociale apparentemente innocuo, esercitato da tutti a tutte le età, che determina o accresce un disagio psichico potenzialmente patologico;¹⁹⁶ oppure quello carcerario, applicato attraverso la moderna tecnologia audio-visiva, compresa quella cellulare.¹⁹⁷

Come abbiamo largamente mostrato, il controllo ideologico inteso come presentazione di uno stile di vita funzionale al mantenimento dello status quo, può essere veicolato dal cinema, nella forma di proposta di pensieri accompagnati e presentati da un set adeguato, oppure ostacolato attraverso l'esposizione degli esiti più grotteschi, e l'adozione di un'estetica decadente e "depressa".

Singapore Dreaming (Woo Yen Yen, Colin Goh, 2006) mostra come l'ansia non nasca solo dalla presenza ma anche dalla mancanza di controllo, inteso come stile di vita per cui l'individuo, come un bambino, è continuamente monitorato, e dove ogni sua azione è accompagnata dall'occhio vigile di chi lo segue per garantirne (sulla carta) la sicurezza e il

¹⁹⁵ 'Here Ai evokes themes of paranoia and voyeurism and the omnipotence of a 'policing' authoritative force. It underscores his own particular response to constant surveillance'. Dal comunicato stampa della mostra *Ai Weiwei*, 13/05-16/07, Lisson Gallery, Londra http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2011-05-13_ai-weiwei/

¹⁹⁶ La vita di Lee Woo-jin è segnata dall'ossessivo desiderio di vendetta nei confronti dell'ex compagno di classe – il protagonista del film Dae-su – che durante il liceo aveva diffuso un pettegolezzo sulla relazione incestuosa di Lee con la sorella, che per lo stesso motivo si toglierà la vita.

¹⁹⁷ A seguito di ripetute sedute ipnotiche, lo squillo del cellulare innesca in Dae-su comportamenti aberranti.

benessere (fig. 65). Così di fronte all'atto di un misterioso deturpatore del decoro nell'ascensore del palazzo, la famiglia Loh si rammarica del fatto di vivere in un condominio modesto, mentre in uno più prestigioso le telecamere a circuito chiuso impedirebbero "incidenti" del genere (fig. 66). Un controllo cercato e voluto, protezione dalle incognite del caos che un sistema politico infallibile, e la deriva consumistica di una ferrea applicazione del capitalismo, non possono tollerare.¹⁹⁸

Il film di Zhang Yuan *East Palace, West Palace* (1996) mostra l'incontro tra coloro ai quali il potere viene delegato senza troppe spiegazioni – le forze dell'ordine – e alcuni omosessuali di Pechino, che subendo un controllo continuo, trovano come ragione di vita la ricerca di modi per eluderlo, nella colonizzazione di spazi (i bagni pubblici ai lati a Est e Ovest dell'ingresso della Città Proibita) e tempi morti (la notte).

2.3 La città vista da dentro: corpo violato e distopia

Mantenendo il collegamento tra il territorio come entità geo-politica e il modo in cui lo spazio viene collettivamente immaginato e descritto, vorrei qui proporre un'altra associazione tra segno filmico e spazio urbano.

Il Giappone si è dimostrato e continua a dimostrarsi un luogo-cultura assediato dai segni di due traumi seminali: l'ingresso delle potenze straniere nel 1853 e l'annientamento atomico di Hiroshima e Nagasaki. Che questi segni siano effettivamente presenti o siano solo il frutto di una suggestione interpretativa, quello che è dimostrabile è il trattamento peculiare dello spazio all'interno dell'universo filmico storico. In molti film di quella che viene considerata un'avanguardia cinematografica, la città è concettualmente e materialmente post-atomica, come lo sono gli esseri umani, che essendo scampati alla tragedia vivono una condizione di morte eterna, diluita o perennemente riattivata: la morte non ha più senso perchè è ovunque, trasfigurata. L'essenza stessa della morte cambia, come cambia la città in funzione di essa, uno spazio adattato a diverse esigenze, un teatro brechtiano: una città che è uno scacchiere ricomposto o scomposto di funzioni, ora teatro, appunto, ora rifugio, gabbia o ancora trappola per topi. Una simile resa dello spazio urbano si è dimostrata estremamente longeva e persistente, tanto da poter indurre a parlare di "modo giapponese" di rappresentazione dello spazio filmico, in particolare urbano, già di per sè frammentato in blocchi abitativi – i *cho* di

¹⁹⁸ Problema questo comune a molti paesi asiatici ancora impegnati nella transizione postcoloniale, cui hanno reagito stabilendo un governo dai poteri forti (molte volte sostenuti in questo dalle stesse potenze coloniali).

cui parla anche Barthes.¹⁹⁹ Da Kurosawa a Kitano, la città è sempre fortemente ideologica, di un'ideologia superimposta e subita che rende i cittadini vittime e carnefici allo stesso tempo.

Nei primi film di Takeshi “Beat” Kitano, tra cui *Violent Cop* (1989) o *Hanabi (Fiori di Fuoco)*, 1993), la città considerata nel particolare cede raramente il posto a visioni panoramiche della stessa, che non sembrano comunque mai suggerire esplicitamente qualcosa sullo spazio. L'ideologia urbana, per Kitano come per coloro che lo hanno preceduto, è strettamente legata ai fenomeni sociali che riguardano e ricadono sullo spazio, non tanto come effetto di scelte politiche quando di una rete inestricabile di pressioni: dalla connivenza tra potere economico (reale) della Yakuza e quello di rappresentanza (ufficiale) degli organi di stato e forze dell'ordine, a quella esercitata dall'Occidente e da uno stile di vita imposto ma non sempre facilmente adattabile, come si vede nelle vicende tragicomiche di *Getting Any?* (1995). La città ideologica di Kitano è violenta e lirica di un lirismo sopravvissuto negli interstizi, nelle pause silenziose, quasi avanzato, come lo sono i suoi personaggi.

Nel film di Akira Kurosawa *Stray Dog* (1949), dramma psicologico del protagonista – un poliziotto che cerca disperatamente di fermare una serie di omicidi compiuti con la pistola rubatagli su un tram – sembrano trovare un adeguato scenario nelle strade secondarie di Tokyo (che l'investigatore percorre incessantemente camuffato da senzatetto) e nella loro umanità malmessa, letteralmente sopravvissuta (fig. 67, 68). Con sapienza registica, Kurosawa divide la città ideologica in due, e quello che ottiene è un riflesso della profonda crisi del senso di appartenenza al paese, che da nazione sovrana diventa territorio occupato nell'immediato secondo dopoguerra. Si assiste da un lato alla necessità di seguire il cambiamento di mode e stili di vita imposti dall'esterno e interiorizzati, con le abitudini sociali e il mutamento spaziale che ne deriva (fig. 69); dall'altro alla violenta irruzione della storia nel quadro apparentemente impeccabile di una corsa verso il progresso urbano e tecnologico. L'eterno dissidio di un paese come il Giappone è proprio questa schizofrenia spazio-temporale: la vetrina urbana perfetta, un meccanismo rodato e curato nei minimi dettagli, e un'umanità perennemente scampata o sull'orlo di una catastrofe, anche naturale (con i terremoti e gli tsunami).²⁰⁰

Abbiamo visto che una città diventa tale solo se attraversata e controllata dal vigile sguardo (tecno)umano. Nel caso di *Stray Dog*, la città insistentemente sorvegliata, passata al setaccio dal poliziotto e dall'obbiettivo di Kurosawa, è quella traumatizzata del dopoguerra e

¹⁹⁹ R. Barthes, *The Empire of Signs*, cit., p. 108.

²⁰⁰ Per Barber Tokyo è una città ‘largamente innocua, in cui la violenza è sempre imminente, sismicamente, e di continuo sull'orlo della calamità’. S. Barber, op. cit., p. 117.

della disfatta, priva di qualcosa che la caratterizzi veramente: lo spazio urbano è solo un teatro di varia umanità che si aggira per le rovine morali, in quella che si può definire epoca post-umana e postuma: gli ultimi residui di etica tradizionale si possono rintracciare solo in una campagna idealizzata (fig. 70). Immagini della folla accalcata sui mezzi pubblici anticipano quelle attuali a colori, simbolo e mito a buon mercato del nuovo stile di vita giapponese (fig. 71), già globalizzato e (forse) compromesso.

Gates of Flesh (1964) di Suzuki Seijun si apre con queste lapidarie parole: ‘After the war, Tokyo was a jungle. The weak went to the wall. Everyday was a fight for life. Kill or be killed’. Nello scenario post-atomico e post-morale delineato dal cinema giapponese d’avanguardia, dopo la disfatta il corpo femminile si è venduto all’America proprio come il Giappone (indicato al femminile), in un estremo gesto di disperazione e traendone un piacere masochistico. Il film in questione è disseminato di allusioni a questa situazione e ai fatti di guerra (fig. 72).

La sconfitta ha irreparabilmente cambiato il corso delle vite dei personaggi: l’accostamento di questi reietti – la cui disperazione è tale da poter essere raccontata solo come una barzelletta – al paese, è realizzato attraverso il frequente ricorso alla bandiera nazionale e a quella americana, anche in questo caso segni filmici ed eminentemente ideologici in cui converge la portata concettuale del film. Le bandiere sono oggetti astratto sospeso nella sfera dell’immaginazione (attraverso la sovrapposizione con altre immagini) (fig. 73), oppure vessillo di nuove imprese, perfino del delirio autodistruttivo dei personaggi alla fine del film (fig. 74). L’autodistruzione come unica forma di riscatto non è certo una novità nel Giappone militare e civile; in questo caso non è l’onore che spinge i personaggi verso il baratro, ma l’impossibilità di fare altro, di progettare un’esistenza. Il disastro del paese non li ha privati delle loro vite solo per caso: in questa condizione tutto diventa soggetto a casualità: finita la guerra e ritrovatosi senza nulla, il soldato perde fiducia nella patria diventando un allibratore; quattro donne, indicate espressivamente con quattro colori diversi (rosso, giallo, verde, viola) (fig. 75, 76, 77, 78), diventano prostitute per motivi diversi, accomunate anche in questo caso dalla guerra e dal fatto di non poter tornare indietro.

Come già in *Tokyo Drifter*, Suzuki fa un uso consapevole, marcatamente teatrale ed allegorico dei segni di cui il film è costellato: momenti come lo *strip-tease* della prostituta “rossa” sotto la luce di un riflettore (fig. 79) e l’uccisione della mucca mostrata con inevitabile realismo, diventano uno spettacolo come lo è il Giappone. La scena in cui la prostituta-geisha in abiti tradizionali – l’unica che ha voluto mantenere la sua identità culturale e che va per questo punita – viene spogliata, legata per i polsi a una corda sospesa e

bastonata dalle colleghe, rappresenta un altro punto nodale del film: in questa immagine viene evocata la sorte del Giappone, la cui tradizione è sfruttata in nome di un voyeurismo colpevole e di un superficiale gusto per l'esotico, dopo che il suo corpo è stato violato in tutti i modi.

La donna torna qui come corpo-metafora per eccellenza, semanticamente associata al destino di alcuni stati sovrani che hanno subito una traumatica transizione post-bellica o post-coloniale. Il corpo femminile, come quello della città, è ripetutamente tormentato e disgregato: la donna è ancora una volta agente importante di questa visione, perché può subirne l'esclusione o combatterla e riconquistarne una nuova. Nell'episodio del film collettivo *Tokyo!* (2008) girato da Michel Gondry, la ragazza che viene da una città di provincia, non riuscendo a stare al passo col ritmo spietato che Tokyo impone, e fallendo nell'adattarsi alle sue condizioni come invece fa il fidanzato, soccombe alla depressione e al senso di inutilità: sentimenti descritti filmicamente attraverso la sua progressiva, surreale trasformazione in sedia, un oggetto che serve da appoggio agli altri, niente più che un invisibile pezzo dell'arredamento.

La ragazza diventa qui un rivelatore della pressione ideologica esercitata sullo spazio, ma anche da esso; la sua prospettiva di "osservatrice" la isola dalla società circostante²⁰¹:

The girl...is defined by a relation of movement and rest, speed and slowness, by a combination of atoms, an emission of particles: heaccuity [the girl simply is] ... She is an abstract line, or a line of flight. Thus girls do not belong to an age group, sex, order, or kingdom: they slip in everywhere, between orders, acts, ages, sexes ... The girl is like the block of becoming that remains contemporaneous to each opposable term, man, woman, child, adult. It is not the girl who becomes a woman; it is becoming-woman that produces the universal girl.²⁰²

Nel caso di un film come *Baober in Love* (Li Shaohong, 2004), la città "umana" crolla sotto i colpi delle ruspe e si ricostituisce tutto intorno in una foresta di grattacieli, in un processo non meno traumatico della demolizione (fig. 80). Tale circostanza non ha un significato compiuto e autonomo, ma viene presentata nella forma di flashback retroattivi,

²⁰¹ Questions of difference, subjectivity, time and space, all where sucked into a whirl that is the Girl. The girls circulate actively, in a variety of guises, in contemporary visual culture (...) The Girl as something other than an opposite and a negative, can be understood as a *non-sign*, a *non-site* or a *no-thing* that defies the representational logic of the real and the copy based on solid entities and sameness – whether in the in signifying systems of language or images. Taru Elfving "The Girl", in *Fantasized Persons and Taped Conversations*, Kiasma Museums of Contemporary Art, Helsinki and Tate Modern. Tate Modern 30 April to 28 July 2002 (Helsinki: Crystal Eye), pp. 201-211.

²⁰² G. Deleuze, F. Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, Continuum, London, New York, 1987, p. 305.

come una delle tante possibili origini del malessere psichico che affligge Baober, che bambina, urla inascoltata dal cuore della casa scoperchiata, come una novella Dorothy (fig. 81): un evento traumatico come tanti inserito all'interno di una costruzione allegorica trasversale, dove i traumi della protagonista sono i nodi rimossi e irrisolti della Cina, e viceversa. Nel grido muto e primordiale di Baober, per questo ancora più disperato, c'è lo sgomento di chi ha vissuto una simile esperienza: milioni di persone in tutta la Cina.

La fragilità del corpo urbano assediato viene qui fatta coincidere con quella del corpo e della mente femminili. Che il destino di Baober sia indissolubilmente legato a quello della città si evince dalle scene iniziali, in cui viene rievocato in forma di flashback il momento in cui neonata giace abbandonata nella spazzatura nel cuore di Pechino: un destino infelice, come segnalato dall'evoluzione della psicosi della protagonista, che non lascia presagire una risoluzione positiva del "conflitto". Dall'iniziale caleidoscopio di effetti speciali che punteggiano la fantasia della ragazza, si passa a un mondo sempre più cupo e claustrofobico, e la città interiore di Baober, come quella esteriore all'inizio del film, inizia irreparabilmente a crollare.

La manifestazione politica dello spazio urbano e la sua ricaduta su determinate categorie di cittadini, o le strategie di resistenza adottate da questi ultimi, rivelano anche una dialettica interno-esterno a cui Bhabha ha dedicato una parte consistente del suo studio, rifacendosi a Levinas. Per Bhabha l'immagine estetica (quella che si può anche facilmente attribuire al cinema) dischiude un tempo etico di narrazione perché, come scrive Levinas: 'il mondo reale appare nell'immagine come se fosse tra parentesi'. La prospettiva parentetica di Levinas corrisponde anche a una visione etica. Questa si manifesta come 'un'esteriorità dell'interno' come la stessa posizione enunciativa della soggetto storico e narrativo, 'che introduce nel cuore della soggettività un riferimento radicale e anarchico all'altro, che di fatto costituisce l'interiorità del soggetto. Per Levinas l'arte magica del romanzo contemporaneo consiste nel suo modo di 'vedere [e far vedere] l'interiorità da fuori'.²⁰³ La definizione di Levinas 'seeing inwardness from the outside', vale per la narrativa che pone al centro una forma di etica dell'incontro con l'altro (urbano), ma tanto più per il cinema che materializza e traduce questi sguardi in visioni.

A proposito delle figure femminili in *The Terrorizer*, Jameson ritiene che ne rappresentino il centro di gravità, e ribadendo la lettura postmoderna del film sostiene che quest'ultimo può essere considerato un film sui destini delle donne, al punto che le situazioni

²⁰³ H. Bhabha, *The Location of Culture*, cit., p. 22.

individuali dei personaggi femminili sono articolate attraverso la loro presenza nello spazio, cosa che autorizza l'autore a parlare di modernismo temporale e postmodernismo spaziale:

...the women's spaces are essentially spaces of confinement ... a unique feature of the spatiality of this film [is] the insistent relationship it establishes between the individual space and the city as a whole. The women's dramas are thus spatial, not only because they are somehow postmodern ... but also and above all because they are urban, and even more because they are articulated within a particular city. *Terrorizer* is indeed very much a film about urban space in general, and offers something like an anthology of enclosed dwellings, whether apartments or individual rooms. It is these that predominate, and that are reconfirmed by the punctuation of an occasional street scene which always tends to return us to the aerial perspective, the view from above, the glance down from the balcony, and thus implicitly the confinement to the apartment on the upper storey ...²⁰⁴

Il blocco impersonale e spersonalizzante dello spazio (urbano) manipolato a fini ideologici, proprio come avviene nel caso di altre categorie “enormi” e generiche come la “Storia”, può essere scalfito o penetrato attraverso un avvicinamento reale e virtuale alle comunità che questo spazio occupano. Se si lascia che siano loro a gestire uno spazio privato e autonomo, si assisterà all'immediata dissoluzione dell'impianto narrativo ideologico. Il documentario si dimostra sempre efficace a questo scopo, perché strumento più veloce e diretto per mostrare l'irruzione (guidata ma non preordinata) di una situazione all'interno dello spazio di narrazione filmica.

Film come *Bumming in Beijing* di Wu Wenguang (1990) e *Oxhide* (Liu Jiayin, 2005), più che documentare testimoniano l'urgenza di raccontare qualcosa, in un preciso momento storico e in un luogo specifico. Se la narrativa moderna ricrea l'impressione di vedere qualcosa dall'esterno, come se si stesse spiando (presumibilmente perché viene meno l'elemento normativo o la necessità che l'arte e la letteratura “impartiscano lezioni”), questo spiare non serve – o non serve solo – a trarre piaceri proibiti, ma a saziare una sete, anch'essa tutta moderna, di sapere e di informazione.

Come visto nel primo capitolo, il cinema che rinuncia a costruire impianti sintetici della realtà per effettuare un'analisi minuziosa di specifiche situazioni locali è quello che più efficacemente spiega e riproduce il funzionamento della società e di tutto ciò che accade al di

²⁰⁴ 'Taipei is thus mapped and configured as a superimposed set of boxed dwelling spaces in which the characters are all in one way or another confined. The film thereby acknowledges what seems to distinguish it from both traditional and modern Chinese cities on the mainland, as well as from the cultural and historical styles of other cities in East Asia – a rapid construction of buildings along both sides of great linear arteries which are somehow its central formal category'. F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, cit. p. 154.

fuori dell'impianto ideologico ed egemonico. Così nel documentario *Bumming in Beijing: The Last Dreamers*,²⁰⁵ di importanza seminale per la rivoluzione apportata nel modo di filmare le persone in Cina, Wu Wenguang presenta gli intellettuali e artisti di Pechino, esponenti di una generazione di giovani di talento, ambiziosi e desiderosi di cambiamento (personale e collettivo).²⁰⁶ Il documentario mostra i problemi cui giovani trasferitisi a Pechino da regioni più o meno lontane della Cina, vanno incontro per ottenere un alloggio, e con esso una vita dignitosa e riconoscimento sociale (fig. 82).

In modo simile, Liu Jiayin presenta l'esistenza quotidiana della sua famiglia, composta da lei e dai genitori, in uno spazio angusto ma sfruttato in modo commovente, minacciato da un futuro incerto che incombe dall'esterno, causa di angoscia mal celata che occasionalmente esplose in scatti d'ira e accessi di rabbia. In ventitrè piani-sequenza con inquadratura fissa, e pochi momenti salienti della vita quotidiana della famiglia che vive dei proventi del lavoro del padre, artigiano della pelle,²⁰⁷ ci viene presentato un documento inestimabile sulla società cinese nel momento in cui la produzione industriale di larga scala e l'economia corporativista transnazionale dei grandi marchi assediano l'attività degli artigiani, che devono fare i conti con una competizione selvaggia e con la scarsa reperibilità di materia prima di qualità. Momenti banali quali i pasti (fig. 83), gli scherzi, i litigi e le modeste conquiste quotidiane (come pulire una finestra o misurarsi l'altezza) (fig. 84), non sono il pretesto ma la porta che conduce alla comprensione del funzionamento della società a partire dalla sua cellula fondante. Le modalità d'interazione dei membri della famiglia, e l'amorevole attenzione dei genitori per la figlia, sottendono costantemente la politica del figlio unico.

²⁰⁵ Il titolo originale è *Liulang Beijing: Zuihou de Mengxiangzhe*.

²⁰⁶ Per Chris Berry *Bumming in Beijing* colpisce per quattro aspetti fondamentali, che costituiscono anche un metro di paragone con il nuovo cinema "urbano" e una cornice interpretativa che permetta collocare entrambi i fenomeni nel contesto contemporaneo. Il primo dato, come anticipato, è l'assenza decisiva e cruciale dell'esperienza e del ricordo del 1989; secondo, ci si sofferma sulla vita e sulle vicende quotidiane di giovani intellettuali, appartenenti allo stesso mondo di registi indipendenti e operatori del settore; terzo, si abbandona l'approccio formale dei documentari televisivi seriali in favore di uno stile di ripresa più spontaneo e casuale; quarto, la produzione controllata dallo Stato è evitata a favore di quella indipendente. Tutte queste caratteristiche, avverte Berry, cambiano nel tempo: la prima perde il suo significato con il venir meno della possibilità di un effettivo cambiamento politico, la seconda si sposta dall'attenzione verso l'élite colta a quella per la gente ordinaria, la terza effettua un netto passaggio da una maniera più sperimentale ad una che abbraccia il mainstream cui appartiene un genere di documentario basato su una tecnologia "leggera" come quella digitale. La quarta riguarda il crescente coinvolgimento con la televisione, rendendo molto difficile stabilire una netta linea di confine tra produzione indipendente, direzione dello stato e commissione da parte del mercato, una tendenza che segue la più ampia direzione sociale ed economica presa dalla Cina post-socialista, in cui è sempre più difficile stabilire un netto confine tra stato e impresa privata. Cfr. Chris. Berry, "Facing Reality: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism", in *The First Guangzhou Triennial – Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)*, Wu Hung, Wang Huansheng, Feng Boyi (a cura di), Guangdong Museum of Art, Guangzhou, 2002, pp. 121-129.

²⁰⁷ *Niupi* significa "pelle bovina".

In pochi film la città viene esclusa in modo così radicale: quello che si trova al di fuori della casa sembra assediare e comprometterne la serenità, ma durante tutto il film siamo perfino portati a dubitare, ancora una volta, della sua effettiva esistenza.

CAPITOLO 3

LA CITTÀ-FORMA

The city is never enough, yet it is a sign of excess²⁰⁸

Urban planning and the cinema have coalesced in creating new ways to represent lived space and imagine historical time²⁰⁹

3.1 Articolazioni dello spazio

Per una comprensione adeguata della città e del cinema urbano, l'osservazione dello spazio che occupano e costituiscono è fondamentale, come lo è l'analisi dei modi per definirli e narrarli.

In un film, la centralità della città non può fondarsi su supposizioni sulla stessa città, ma deve piuttosto essere riconfigurata secondo la logica della narrazione, nel modo in cui questa è organizzata dal regista/autore. In questo processo la rappresentazione non è di certo sufficiente, né veramente utile: quella che bisogna effettuare è una vera duplicazione della città.²¹⁰ Nel momento in cui viene “duplicata”, la “nuova” città richiede di essere investita di un nuovo significato. Per Henri Lefebvre ‘an already produced space can be decoded, can be read. Such a space implies a process of signification’.²¹¹

Tracciare un profilo della città reale è fondamentale per capire la città filmica. Il terreno che permette la coincidenza delle due entità è la mente: la nostra immagine mentale di ogni città visitata o vissuta è una proiezione filtrata dalla nostra sensibilità, dalle esperienze, dalla presenza di altre persone intorno a noi. Come e più dello sguardo cinematografico, la visione individuale e contingente limita l'accesso all'immagine della città, e lo definisce attraverso scorci e inquadrature.

²⁰⁸ J. Tweedie, Y. Braester, op. cit., p. 14.

²⁰⁹ Y. Braester, op. cit., p. 1.

²¹⁰ ‘At issue here is the tension between *representation*, which always already accords to the logic and order of the Same, and questions of *repetition*, which open on to difference and Otherness. Rather than according to a logic of representation, cinema works alongside the body, and alongside the city’. D. Clarke, *The Cinematic City*, Routledge, London, New York, 1997, p. 7.

²¹¹ H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 17. A proposito della città e di questo processo Lefebvre scrive: ‘I can separate it neither from what it contains nor from what contains it...’ *Ibidem*, p. 102.

In breve la città filmica e il film della città esistono nella mente prima ancora che su uno schermo, ed è per questo motivo che la città, le sue attività e i suoi movimenti sono stati oggetto privilegiato dei primi esperimenti cinematografici.²¹²

La città vive una condizione di perenne ambiguità: come struttura o insieme di strutture essa ha uno status materiale di artefatto, è insomma né più né meno un oggetto creato dall'uomo.²¹³

Nell'analisi di Marx, e quelle successive di Lefebvre e Jameson, l'oggetto materiale è per sua natura ingannevole, perché il suo aspetto compiuto ne nasconde l'origine e il lavoro alla base della sua realizzazione.²¹⁴ Come comunità e insieme di attività, la città trascende i limiti materiali per assumere una propria esistenza autonoma che sfugge al controllo assoluto imposto, e ai continui tentativi di darle un assetto coerente.

Occorre partire dalla premessa che la città non coincide sempre, necessariamente, con lo spazio urbano. Lo spazio urbano è l'attributo fondamentale della città contemporanea, un'entità geopolitica solo apparentemente statica, e di questa definisce le attività; indica inoltre l'interazione fra la città e i suoi abitanti, e le manifestazioni proprie di questa interazione, siano esse materiali (strutture e infrastrutture, rete stradale, agglomerati abitativi etc.) o mentali e culturali. La diversificazione della produzione e del lavoro, e l'ampliamento delle connessioni tra i due fattori – determinati soprattutto dall'ingresso della tecnologia e dalla razionalizzazione della produzione – ha innescato il cambiamento nel modo di definire e percepire la città, nonché la sua sostanza.

Lo studio delle migrazioni e più in generale degli spostamenti di gruppi, famiglie o individui da ma soprattutto verso la città è cruciale per diversi motivi, in primo luogo perché è proprio questo che definisce il fenomeno noto come “urbanizzazione”, fondamentale per capire le società contemporanee nella comparazione critica dell'una con l'altra. Se l'urbanizzazione come fenomeno è in pieno boom nei cosiddetti paesi in via di sviluppo, anche se che non bisogna cedere alla tentazione di spiegare i dati impressionanti relativi all'urbanizzazione in alcuni di questi paesi con la semplice migrazione dalle campagne e da

²¹² Come nel film del 1903 *At the Foot of the Flatiron* di E. A. Weed, girato appunto ai piedi del famoso palazzo di New York in una giornata di vento.

²¹³ ‘These space are *produced*. The “raw material” form which they are produced is nature. They are products of an activity which involves the economic and technical realms but which extends well beyond them, for these are also political products, and strategic spaces’. H. Lefebvre, op. cit., p. 84.

²¹⁴ ‘Things lie, and when, having become commodities, they lie in order to conceal their origin, namely social labour, they tend to set themselves up as absolutes’. *Ivi*, p. 81.

Cfr anche F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., pp. 25-26.

una generica periferia, perché anche l'aumento demografico della popolazione urbana incide in modo notevole, sebbene meno evidente.²¹⁵

Si vede qui come la città si presti a essere definita per negazione, così come i suoi abitanti. È più facile stabilire cosa la città non sia e chi non sia cittadino: così la città, centro per antonomasia, non può essere periferia, e chi viene dalla lì non è un cittadino. Ma tutto questo vale per poco, forse nemmeno sulla carta: scopriamo subito che le città stanno espandendo a dismisura i loro confini, letteralmente inglobando o inghiottendo come balene tutto quello che incontrano sul loro cammino di espansione, che ha diverse cause, tra cui la speculazione edilizia, la necessità di far fronte al sovraffollamento, e da parte della popolazione la ricerca di soluzioni abitative più economiche e condizioni di vita "più umane". Mentre una larga fetta di cittadini arde dal desiderio di dislocarsi, un'altra combatte per urbanizzarsi: questo passaggio fuori-dentro dentro-fuori è forse alla base dei maggiori cambiamenti cui il tessuto e le strutture urbane vanno incontro oggi.²¹⁶

Eames e Goode mettono in guardia dal rischio di confondere vari ambiti di studio e i linguaggi a essi corrispondenti: nozioni come "stile di vita urbano", "urbanismo" e "urbanizzazione" non sono affatto interscambiabili. Ancora più importante è far notare a mio avviso l'indifferenziazione, nell'uso comune, di termini come modernità o modernizzazione e urbanizzazione, e tra quest'ultima e l'industrializzazione del capitale. È vero che la modernità in senso economico-industriale trova nella città il suo centro di maggiore rappresentanza, sede eletta di espressione delle sue contraddizioni, ma alcuni fenomeni ascritti alla città modernamente intesa – come ad esempio la marcata burocratizzazione – sono antecedenti alla rivoluzione industriale e alla comparsa del capitalismo, per cui sebbene non sia improprio parlare della cultura urbana e dell'urbanizzazione sistematica come manifestazioni paradigmatiche della svolta industriale e capitalistica, non bisogna commettere l'ingenuità di attribuire esclusivamente all'epoca moderna o tardo-moderna caratteristiche che sono proprie della città sin quasi dalla sua comparsa.

Non è solo da strutture e infrastrutture, o dalla grandezza e popolosità, che si valuta quest'ultima, ma soprattutto dal modo in cui le sue attività economiche vengono organizzate e gestite. Il mercato – come sapeva bene Marco Polo – è l'attività economica per eccellenza nella città premoderna e non solo: esso riflette e produce l'incontro e lo scambio con altre città o comunità, con l'"altro", contribuendo alla diversificazione e all'ampliamento della

²¹⁵ Cfr. Lewis Mumford, "What is a City?", in R. T. LeGates, F. Stout (a cura di), op. cit., pp. 93-95; Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life", *Ivi*, pp. 98-103.

²¹⁶ Cfr. Ernest W. Burgess, "The Growth of the City: An Introduction to a Research Project", *Ivi*, pp. 158-162.

società e delle sue funzioni.²¹⁷ Lo scambio mercantile è una di quelle funzioni che ha influito sulla forma della città: il mercato si configura come spazio al tempo stesso isolato ma condiviso, perché regolato da leggi funzionali al mantenimento di una (equa) competizione alla base della sua sopravvivenza, rigidamente controllato ma al tempo stesso accessibile a tutti. Il mercato è anche il luogo dove l'eccesso di produzione (surplus) viene ridistribuito sulla base di un valore di scambio simbolico che ha portato alla nascita di quello che viene chiamato denaro.²¹⁸

Ma la città non è, o non è solo, uno specchio dei meccanismi e dei rivolgimenti che toccano l'economia, o del modo in cui gli uomini hanno organizzato le loro attività economiche all'interno di una comunità, e non può essere usata come passepartout per dare una forma e un nome alla modernità e all'industrializzazione. Allo stesso modo non si può far coincidere l'idea della città con le immagini iconiche che spesso le vengono ingenuamente associate. Anche in questo lo spazio urbano si rivela molto più complesso di come viene rappresentato: è nel vicolo cieco della rappresentazione che interviene il cinema, che nel suo definirsi per sé e porsi come linguaggio autonomo, si mostra più agile (sebbene forse non più libero) nel rintracciare casi singoli, momenti ritagliati dall'esperienza complessiva del vivere urbano. Nello schema narrativo di un film, che configura i movimenti urbani, la città diventa totalizzante e compiuta in sé, e al tempo stesso specifica e particolare.

L'essenza materiale di una città rimarrà immutabile finché avremo un corpo e lo useremo per compiere azioni la cui traiettoria è definita dallo spazio che occupa. Una delle prerogative dell'immagine filmica è quella di far scoprire per la prima volta l'importanza e la forza di questi gesti. Finché tutto questo esistera la città rimarrà la stessa: la vera rivoluzione, già in atto da tempo, è l'introduzione di uno spazio virtuale, o meglio non-fisico, nelle attività precipuamente urbane, che seguendo la nozione di stereofonia di Virilio, implica la combinazione di spazi e tempi diversi nello stesso luogo.²¹⁹ Il cinema autenticamente urbano mostra la natura della città di sede temporanea e luogo di passaggio, dove il traffico continuo e l'incessante viavai determinano l'accumulo di sporcizia, ma anche di tracce molto più profonde che sono la sua storia, scritta direttamente sui luoghi e nella memoria impersonale e

²¹⁷ Di forma e funzione della città parlano anche Eames e Goode: 'From our perspective, the functions of urban centers in economic, political, and cultural dominance are primary characteristic of the city. Its form is the result of function. Different functions and different hierarchy of functions led to different forms'. E. Eames, J. Granich Goode, op. cit., p. 37.

²¹⁸ 'Perhaps the most significant change has taken place in relation to the *monetization* (use of money in almost all transactions) of all aspects of life and the growing emphasis upon commercialization.' *Ivi*, p. 32. Cf. G. Simmel, *The Philosophy of Money*, David Frisby (a cura di), Routledge, London New York, 1978, pp. 167-178.

²¹⁹ P. Virilio, *The Information Bomb*, Verso, London New York, 2005, p. 15.

collettiva. Inteso come insieme di sequenze filmiche, il cinema incarna la possibilità di uno spazio che più che parallelo è interno, e come tale si insinua nelle pieghe del tempo e dei tempi urbani. La città non è solo una realtà ma soprattutto un modello di articolazione di rapporti e significati che può essere applicato a diversi ambiti, a patto che questi si prestino a essere definiti e strutturati in modo integrato. Se la sua esistenza è problematica nel presente, lo è ancora di più nel futuro, perché destinata a essere stravolta nelle sue strutture fisiche (Pechino e tante altre città della Cina) e amministrative (Hong Kong).

Il cinema, come la fotografia nell'Ottocento, si è incaricato di catturare questo momento di transizione che nasconde un senso di perdita e l'ansia per il futuro che consegnerà una città irricognoscibile e non più familiare.

3.1.1 La città in Asia

La “città asiatica”, ammesso che esista, resiste ai tentativi di “cattura”, o di soddisfacente descrizione, forse perché al contrario di altre città o metropoli nel mondo non si è alimentata dei discorsi e delle narrazioni fatte su di essa. È proprio con il cinema, e prima ancora con la fotografia, che città dell'Asia come Tokyo, Pechino e Hong Kong, e ancora Bangkok, Manila e Singapore, hanno cominciato a raccontare se stesse. Una delle questioni di maggiore interesse è la relazione tra la città e lo stato in cui essa è inglobata. In alcuni casi l'insediamento urbano e il suo sistema politico statale coincidono. È questo il caso delle cosiddette città-stato, che si manifestano di solito nelle fasi iniziali di società complesse,²²⁰ oppure al culmine, come manifestazioni di una transizione post-coloniale, come nel caso di Singapore. Bangkok, esempio di “città palazzo” dotata di una corte e che ha sviluppato solo in seguito funzioni economiche, difensive e militari, è sorta come sede scelta per la dinastia regnante, quindi con funzioni precipuamente politiche e istituzionali dall'inizio, sede del potere e manifestazione dello stato.

L'impatto delle città dell'Europa occidentale sulle circostanti nazioni-stato è il risultato del peculiare ruolo economico esercitato.²²¹ In Cina le funzioni economiche dei centri urbani erano nella pre-modernità (cinese) senza dubbio minori, e la città rivestiva soprattutto la funzione di quartier generale per l'élite burocratica al potere: uno schema rimasto sostanzialmente immutato fino a pochi decenni fa, e fino a quando le città cinesi hanno resistito al cambiamento economico. Murphey suggerisce che la visione occidentale che

²²⁰ E. Eames, J. Granich Goode, op. cit., p. 84.

²²¹ Ivi, p. 86.

enfaticizza il ruolo della città nello sviluppo economico e nei processi di modernizzazione deve essere messa in discussione proprio sulla base di una prospettiva comparativa. Nel sud-est asiatico la città era vista anche come il centro sacro che permetteva l'ingresso in un "altro mondo"; attività rituali e cerimonie, centrali nelle funzioni religiose, avevano la funzione di integrare e consolidare il legame tra la popolazione urbana e la regione in cui essa si trovava.²²²

Un modo specifico di individuare modelli urbani, che tiene conto del loro livello di sviluppo tecnologico e della posizione che occupano nel tempo e nello spazio, è quello che si basa sulle loro funzioni, all'ampiezza delle zone d'influenza relative e in base alla natura dei rapporti tra la città e il contesto circostante. Questo ci consente di trattare con il livello generico di "evoluzione" e con la collocazione regionale, così come con i particolari processi storici della singola città individuale. Il nucleo di un simile approccio è l'interazione tra la città (la funzione) e le sue zone di influenza (il contesto). Un fenomeno che illustra la creazione di ampie sfere culturali nel mondo moderno è la selezione dei siti per i giochi Olimpici e le esposizioni internazionali. In questi casi, un ente internazionale seleziona una determinata città per l'evento imminente. La città designata attraversa un rapido ma breve periodo di espansione del suo hinterland culturale. La scelta della città è legata a fattori politico-economici e ha un effetto sulla crescita economica, anche se la funzione apparente è quella culturale, in direzione di un'integrazione simbolica internazionale per attirare turisti e spettatori da tutto il mondo. Quello che rende questi eventi particolarmente degni di nota è il fatto che sono manipolati e artificiali: questi hanno in genere un effetto a breve termine sulla città e la sua sfera d'influenza, tranne per quello che riguarda la costruzione di infrastrutture, che le candida ad essere impiegate più frequentemente in circostanze simili.²²³

È indubbio che molte delle caratteristiche attribuite alle città asiatiche, per come esse appaiono oggi o per come si lasciano guardare, sono un'eredità del colonialismo. L'impostazione delle strade, la divisione in quartieri, la presenza di strutture e stili eccentrici rispetto a quelli autoctoni, sono tutti fattori che sopravvivono ancora oggi, non solo come residui di un passato scomodo, ma spesso come segni distintivi che hanno cambiato in modo definitivo l'assetto di una città, e con essa un intero territorio. La considerazione delle strutture e dei luoghi che il colonialismo ha lasciato si prestano a un'analisi "scientifica", ma il fenomeno storico e geografico noto come colonialismo diventa all'interno degli studi

²²² *Ivi*, p. 88.

²²³ *Ivi*, p. 106.

culturali un discorso che genera reazioni emotive da entrambe le “parti”. Un forma di paura e di nostalgia anticipata hanno imprigionato gli abitanti di Hong Kong nel passaggio di sovranità dalla Gran Bretagna alla Cina Popolare.²²⁴ Oggi il panico sembra essere stato spazzato via da una forma di oblio, come se fosse sopraggiunta una rimozione forzata del problema: una volta che i fatti hanno preso il sopravvento, sull’incertezza del futuro si è abbattuto il futuro travestito da presente.

La città attraversa un perpetuo passaggio di sovranità, con la naturalizzazione del potere e dei suoi segni. Una volta che subentra l’attaccamento a un luogo o la rassicurante sensazione di familiarità che questo produce, tutte le considerazioni sulla politica, sull’abiezione del controllo e le iniquità perpetrate vengono meno, in ragione dell’assorbimento dello stesso luogo nel paesaggio esistenziale quotidiano. La questione diventa notevolmente più complessa quando a rimanere non sono solo palazzi o quartieri, ma forme di esercizio del potere e strutture sociali a questo collegate che sembrano condannare i luoghi in questione a un destino di continua ridefinizione.

Singapore può essere presa come caso paradigmatico di luogo “traumatizzato” che continua a lanciare segnali e sembra conferire alla città la sua unicità, vendibile da un punto di vista turistico e commerciale, ma ingombrante e difficilmente gestibile per i cittadini, le autorità e per chi si trova nella difficile posizione di dover raccontare la città (dall’interno o dall’esterno).

La città traumatizzata e fonte di traumi – in questo caso Hong Kong – si manifesta nel *The Accident (Yi Ngoi, 2009)* di Pou-Soi Cheang, in cui una serie di incidenti urbani apparenti, e non esattamente banali, sono architettati da una banda di criminali, che attraverso lo studio e l’analisi della dinamica e degli elementi dello spazio, riesce a manipolare i processi urbani a suo favore e ad agire indisturbata, nell’anonimità che lo spazio urbano garantisce. La città nasconde e mistifica, ma torna ad essere presentata e raccontata come luogo del “sensazionale”, bacino inesauribile di pericoli e stimoli. Ma nella “società dello spettacolo” non sembra esserci più spazio per la casualità, e se questa rimane deve essere controllata e disciplinata, attraverso la riproduzione visiva.²²⁵

Una simile costruzione viene convogliata nella critica di uno spazio urbano incongruo, nel quale vengono investite risorse, tempo ed energie finalizzate alla costruzione di qualcosa

²²⁴ Studiosi quali Akbar Abbas si sono largamente espressi circa la sensazione di sgomento che ha tenuto in scacco gli abitanti di Hong Kong già da molto prima del 1997, anno del suo passaggio ufficiale alla Repubblica Popolare. Cfr. p. 189.

²²⁵ Cfr. G. Debord, op. cit., pp. 2-6.

che non è solo effimero, ma nocivo. Ancora una volta si affaccia la riflessione sull'effettivo uso dello spazio, e di chi ne trae effettivo beneficio.

3.1.2 Modelli urbani postmoderni

Foucault esplicita il conflitto tra tempo e spazio emerso in tutta la sua evidenza nel Ventesimo secolo, ma i suoi commenti sembrano avvertire che lo squilibrio (sopraggiunto) a favore dello spazio forse non indica altro che la sua scoperta, o il suo ritorno come categoria del pensiero, oltre che dato oggettivo.

Abbiamo visto come la ricorrenza delle metafore spaziali rifletta l'ossessione contemporanea per lo spazio. Il Diciannovesimo secolo è caratterizzato per Foucault dall'ossessione per la storia, che ha portato a percepire come dominante la categoria di tempo. Per il filosofo lo spazio tende ancora a essere trattato come fisso, morto, non-dialettico; di contro il tempo viene visto come una risorsa, fonte di ricchezza, vita, dialettica.²²⁶ Se allo spazio si applicasse, come al tempo, la nozione di durata, e come per il tempo se ne iniziassero a esplorare gli angoli meno accessibili, forse la prospettiva propria della critica ermeneutica potrebbe essere "temporaneamente" rivista. Qualcosa di simile in realtà è successo nella seconda metà del Ventesimo secolo con la messa in discussione di nozioni storicamente legate al tempo come "evoluzione" e "progresso", quando in concomitanza con l'applicazione degli esiti del pensiero postmoderno, ci si è rivolti allo spazio come a un vuoto nel quale includere tutto, persino il tempo.

Edward Soja è uno degli studiosi che ha contribuito maggiormente a definire lo spazio urbano riconfigurato, effettuando un'analisi dei "nuovi" modelli di città. Per Soja non si tratta tanto di sostituire il tempo (e la storia) con lo spazio, ma di spazializzare il tempo e la storia, perchè 'the "life-stories" have a geography too'.²²⁷ Se il post-strutturalismo sembra aver

²²⁶ E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London New York, 1989, p. 11.

²²⁷ Soja riconosce tre differenti percorsi di spazializzazione che chiama "post-storicismo," "postfordismo" e "postmodernismo." La prima è radicata nella riformulazione fondamentale della natura e nella concettualizzazione dell'essere sociale, una battaglia essenzialmente ontologica per riequilibrare l'interpretazione dell'interazione tra storia, geografia e società: la riaffermazione dello spazio emerge qui contro lo scenario dello storicismo ontologico, che ha privilegiato la costituzione separata dell'essere nel tempo per almeno tutto il secolo scorso. La seconda spazializzazione è direttamente collegata all'economia politica del mondo materiale, e più precisamente alla "quarta modernizzazione" del capitalismo, la più recente fase di ricostruzione di vasta portata che ha seguito la fine del lungo boom del dopoguerra. La terza spazializzazione si situa in una riconfigurazione culturale e ideologica, una definizione mutante del significato esperienziale della modernità e l'emergere di una nuova cultura (postmoderna) dello spazio e del tempo: essa segue i cambiamenti del modo in cui pensiamo e rispondiamo ai particolarismi – i pericoli e le possibilità – del momento contemporaneo tramite la scienza, l'arte, la filosofia e l'azione politica. Si può intuire qui come lo spazio faccia la differenza (critica), e come attraverso lo svelamento delle conseguenze che la ristrutturazione spaziale ha sulle

messo in un angolo il problema delle categorie di spazio e tempo riducendole a un capriccio dell'immaginazione, affermando che quello che conta è il qui e l'ora e la sua valenza estetica in rapporto al nostro modo di percepirla (in una forma di neokantismo), lo strutturalismo di matrice marxista che hanno abbracciato teorici come Lefebvre, lo stesso Soja, Foucault e Jameson, stabilisce l'importanza dello spazio e della collocazione dei fenomeni in esso come unico modo a disposizione per relativizzare il tempo, e quindi riconsiderare criticamente la storia e il suo monopolio interpretativo. Se la storia è tendenzialmente una, anche se frammentata in narrative, come sostiene Terry Eagleton,²²⁸ lo spazio è molteplice: non soltanto lo spazio geografico tradizionalmente inteso, nè quello esclusivamente fisico o mentale, ma anche lo spazio come eterotopia, moltiplicazione sincronica di tanti spazi concepiti come funzioni e interpretazioni. Sulla base di questa visione, l'asse temporale della storia può essere spezzato in tanti frammenti da ammuchiare insieme (non senza un criterio) e rendere sincronici: è questa la spazializzazione della storia effettuata da Foucault.²²⁹

Per Foucault il ruolo delle eterotopie è o quello di creare uno spazio di illusione che esponga ogni spazio reale, tutti i luoghi in cui si suddivide l'esistenza umana, come ancora più illusori, oppure, al contrario, creare uno spazio che è altro, un altro spazio reale, perfetto, meticoloso e ben organizzato come il nostro è disordinato, raffazzonato e privo di criterio.²³⁰

Linda Lai ricorre allo stesso termine per indicare una modalità di esperienza dei luoghi: 'Heterotopia ... tackles the questions of what we may know about a place, and how one knows. It is not a definitive category but rather an open notion that sets off critical engagement'; in altre parole l'eterotopia è 'uno spazio alieno e allo stesso tempo riconoscibile'.²³¹

Il problema delle città asiatiche oggi è che non riescono a configurarsi come eterotopie, e al tempo stesso non sono che una gigantesca eterotopia per qualcun'altro: il concetto di

persone, si costituisca come la chiave interpretativa per dare un senso politico e teorico alla politica economica in trasformazione nel mondo contemporaneo.²²⁷ Soja parla di un'atrofia dell'immaginazione geografica sulla quale hanno influito le paure di una possibile feticizzazione dello spazio, tra le rivendicazioni di una politica economica radicale ed esplicita dal punto di vista "spaziale", che esprimesse una "nuova" sociologia urbana, una "nuova" geografia economica, "nuove" politiche urbane e una "nuova" teoria della pianificazione. *Ivi*, p. 79.

²²⁸ T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

²²⁹ E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 18.

²³⁰ M. Foucault, "Of Other Spaces", *Heterotopia*, 1967, in

<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html> (ultima visualizzazione: 01/02/2012).

Cfr. E. W. Soja, "Heterotopologies: A Remembrance of Other Space in the Citadel-LA", cit., p. 16.

²³¹ L. Chiu-Han Lai, "Whither the Walker Goes: Spatial Practices and Negative Poetics in 1990s Chinese Urban Cinema", in Zhang Z. (a cura di), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Duke University Press, Durham and London, 2007, pp. 205-237.

simultaneità, che Berger definisce ‘simultaneity and extension of events and possibilities’,²³² può spiegare, o meglio definire, la presenza di uno sviluppo geografico ineguale alla base di questa mancata coincidenza di visioni e funzioni. La simultaneità si traduce spazialmente in accostamento e sovrapposizione, concetti che corrispondenti a loro volta al controllo da parte dell’entità geopolitica su un’altra. Questo significa che attraverso lo spazio e le disegualianze che quest’ultimo rivela, è possibile confrontare diverse visioni di modernità, e le diverse fasi che la modernità – intesa da Marshall Berman come ‘mode of vital experience, a collective sharing of a particularized sense of the self and other, of life’s possibilities and perils’²³³ – ha attraversato in diversi contesti. Come evidenzia Arjun Appadurai, la modernità, alimentata ma anche frammentata dai media e da quelle che vengono chiamate “nuove tecnologie”, si è trasformata da “piano politico” in forma vernacolare; dallo status di progetto e culto (non privo di vittime) che aveva negli anni Cinquanta e Sessanta, è passata a essere una modalità esperienziale e conoscitiva che può anche garantire *agency*, anche se non necessariamente – quasi mai aggiungerei – libertà.²³⁴ Hong Kong è l’esempio forse più compiuto di come il tempo e la preoccupazione per la storia – una storia che sfugge continuamente dallo spazio dell’ex-colonia – siano stati continuamente riscritti dagli accordi bilaterali e esternalizzati nella scenografia architettonica di palazzi appartenenti a stili e epoche differenti che si sovrappongono e coesistono sincronicamente. La sensibilità tutta moderna per lo spazio che Hong Kong manifesta è una tattica di sopravvivenza ed elusione di una storia che non può vederla protagonista: l’articolazione fastosa di uno spazio eccezionale riattualizza il passato e lo consegna a un eterno presente.²³⁵

In *Critica della vita quotidiana*, Henri Lefebvre si è rivolto alle caratteristiche distintive del capitalismo modernizzato consolidatosi al volgere del (Ventesimo) secolo in quella che chiama una ‘società burocratica di consumo controllato’ o monitorato, coreografato dallo stato capitalista, “una pianificazione spaziale” strumentalizzata che strava penetrando sempre più in profondità e sistematicamente nelle pratiche ricorrenti della vita quotidiana. Integrata a temi quali “il diritto alla città”, “l’urbanizzazione delle coscienze” e la “rivoluzione urbana” (richiesta dal livello raggiunto nella trasformazione del capitalismo), si trova l’esplorazione

²³² E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 22.

²³³ *Ivi*, p. 24.

²³⁴ Il “sistema interattivo” del mondo moderno – consapevolezza del mondo come sistema interconnesso di luoghi in contatto e precario equilibrio – è per Appadurai un fatto nuovo. A. Appadurai, op. cit., pp. 9-10, 27.

²³⁵ ‘One of the features of new Hong Kong cinema is its sensitivity to spatial issues, in other words, to dislocations and discontinuities, and its adoption of spatial narratives both to underline and to come to terms with these historical anachronisms and achronisms: space as a means of reading the elusiveness of history’. A. Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, University of Minnesota Press, Minneapolis London, 1997, p. 27.

dello schema del “ripetitivo contro il differenziale”, un’indagine sull’effetto di omogeneizzazione del capitalismo, della sua capacità di cancellare le differenze.²³⁶ Come spiega lo studioso francese, il suo uso dei termini “urban” e “urbanism” si estende ben oltre i confini immediati della città. Considerata in quest’ottica, l’urbanizzazione è una metafora riassuntiva della *spazializzazione* della modernità e della “pianificazione” strategica della vita quotidiana che ha permesso al capitalismo di sopravvivere e di riprodurre con successo le sue relazioni di produzione essenziali.²³⁷

Nel capitalismo contemporaneo, le condizioni che sottendono la sopravvivenza del sistema stesso sono cambiate, con un’importanza sempre maggiore attribuita all’estrazione di surplus relativo attraverso il progresso tecnologico, le trasformazioni nella composizione organica del capitale, la crescente pervasività dello stato e la rete di trasferimenti di surplus associato alla penetrazione del capitale in sfere di produzione non completamente capitalizzate.²³⁸ Questo ha richiesto la costituzione di un sistema totale per garantire e regolare un’agevole riproduzione delle relazioni sociali di produzione, in cui la produzione dello spazio gioca un ruolo fondamentale. È questo avvicendamento tra temporalità e spazialità che ha spinto Lefebvre a suggerire che l’industrializzazione, una volta motore dell’urbanismo, è adesso prodotta da quest’ultimo.²³⁹

A Soja va attribuito il merito di aver elaborato un concetto che riflette una realtà già in atto da tempo: la “postmetropoli”, precipitato e sintomo dei nuovi processi di urbanizzazione e modelli di spazio urbano “espanso” (alla stregua del cinema, che ingloba quello che non è strettamente definibile come tale, la città tende a inglobare tutto quello che non è città), come la “megacity” e le “galassie metropolitane”.²⁴⁰

Lo studioso parte dall’analisi di diversi modelli di sviluppo “urbano” o proto-urbano che hanno definito la formazione di aggregati umani noti come “città”, e dalla constatazione che non esiste un modello assoluto di città, perché lo spazio urbano è soggetto a una continua

²³⁶ H. Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, Verso, London New York, 2002, pp. xxiv, 146.

²³⁷ Con l’affermazione ‘Organization of space is a social product’, Lefebvre ha dimostrato di aver colto che ciò che stava emergendo era una forma di materialismo dialettico al tempo stesso storico e spaziale. E a proposito della definizione di base economica e sovrastruttura chiede: “Can the realities of urbanism be defined as something superstructural, on the surface of the economic base, whether capitalist or socialist? No. The reality of urbanism modifies the relations of production without being sufficient to transform them. Urbanism becomes a force in production, rather like science. *Space and the political organization of space express social relationships but also react back upon them*”. E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit. pp. 79-81.

²³⁸ Internamente, attraverso l’intensificazione, esternamente attraverso lo sviluppo diseguale e l’ “espansione” geografica e l’inglobazione di regioni meno industrializzate nel mondo.

²³⁹ H. Lefebvre, op. cit., p. 88.

²⁴⁰ E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., pp. 234-235.

mutazione, principalmente dovuta al cambiamento nel modo (o nei modi) di produzione. Seguendo Marx, Keith Maisels ritiene che la prima rivoluzione urbana sia contraddistinta dal modo di produzione asiatico o del villaggio-stato,²⁴¹ in cui le città sono relativamente “improduttive”, ‘isole regali in un mare di villaggi contadini’.²⁴² La seconda rivoluzione urbana è collegata alla capacità dei primi agglomerati socio-urbani di essere coordinati e mobilitati in funzione di opere pubbliche che garantissero il mantenimento della produzione, dei mezzi di produzione e della stessa forza lavoro, soprattutto attraverso grandi opere idrauliche: dinamiche di questo tipo caratterizzano soprattutto vasti territori pianeggianti, e la Cina è uno dei casi più esemplari. Una simile mobilitazione è avvenuta in funzione della produzione e del controllo della conoscenza necessaria, nonché della sua applicazione a livello territoriale: da questo meccanismo derivano un modello (o forse un processo) di città più vicina a quella “moderna”, e l’idea di potere legata a questo modello: come suggerisce Foucault, ‘*space is where the discourses about power and knowledge are transformed into actual relations of power*’.²⁴³ La terza rivoluzione urbana ha interessato Europa medievale in concomitanza con la crescente conoscenza di ciò che si trovava “altrove” – la rete “globale” di metropoli coloniali e città mercantili pre-capitalistiche, per poi espandersi nel periodo illuminista, in virtù di un’insorgente consapevolezza collettiva della modernità.²⁴⁴

Si vede qui come le dinamiche di manifestazione di una cultura urbana siano legate a processi di confronto sincronico tra diversi insediamenti e civiltà. La città, e con essa la nozione di modernità e di modernità urbana, nascono sempre dall’incontro con l’altro, spesso a discapito di chi di volta in volta viene definito “altro”. La consapevolezza della modernità in quanto tale è metacritica, perché implica un giudizio sulla modernità stessa. Ma se la modernità è questo, cosa distingue, chiede Soja, quello che succede adesso da quanto succedeva “prima”? E come la conoscenza del nuovo e del diverso viene messa in pratica, nel pensiero e nelle azioni, per realizzare un mondo migliore? Il tentativo di rispondere a queste domande ha generato tutti i movimenti di modernizzazione e i modernismi. Per Berman la coscienza pratica della modernità è prodotta e riprodotta dagli individui e dai movimenti sociali attraverso la specifica interazione tra modernizzazione (intesa come processo) e

²⁴¹ C. Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. 3, Penguin, London, 1993, p. 634.

²⁴² E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 25.

²⁴³ M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, op. cit., pp. 51-52.

²⁴⁴ E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 71.

modernismo (ovvero le diverse risposte culturali, ideologiche e riflessive alla condizione contemporanea).²⁴⁵

La formazione della postmetropoli e la sua natura intrinseca si fondano per Soja sul rapporto dialettico tra passato e presente, modernità e postmodernità.²⁴⁶ Uno dei processi cruciali in questo senso è lo scollamento delle città, almeno in Europa e Nord-America, dal più vasto contesto della circostante cultura territoriale e locale, per cui il paese che un tempo era da queste rappresentato, oggi sembra solo ospitarle:

The contemporary city seems to be increasingly unmoored from its spatial specificity, from the city as a fixed point of collective reference, memory and identity ... we can no longer hope to map the modern metropolis, because we can no longer assume that we know "its extremes, its borders, confines, limits." It is more difficult than ever before to represent the city as a discrete geographical, economic, political, and social unit rooted in its immediate environs and hinterlands. The boundaries of the city are becoming more and more porous, confusing our ability to draw neat lines separating what is inside as opposed to outside the city; between the city and the countryside, suburbia, the non-city; between one metropolitan city-region and another; between the natural and the artificial.

Oltre che indistinti e difficili da stabilire, i confini tra ciò che è città e ciò che non lo è sono sempre più "porosi".²⁴⁷

Il discorso continuamente aperto e riscrivibile sull'urbanismo industriale, come modo di produzione ma anche come ciclo storico soggetto a cambiamenti e variabili, emerge da un più ampio tentativo di capire la logica geografica e la risultante "anatomia" del capitalismo urbano-industriale, con la sua persistente tendenza a produrre e riprodurre sviluppo geograficamente ineguale. In questo sistema la postmetropoli viene trattata con una modalità analitica imperniata sulle dinamiche della produzione sociale e sull'intricata rete di relazioni che compone e comprende divisioni sociali e spaziali del lavoro. Questo permette di parlare di "economia culturale delle città", perché le dinamiche della produzione sociale si sono estese fino a includere non solo beni e servizi ma anche (forse soprattutto) informazioni e intrattenimento.²⁴⁸

La parola chiave di questa rinnovata interazione sembra essere "flessibilità"

²⁴⁵ *Ivi*, p. 72.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 147.

²⁴⁷ 'What was once clearly "elsewhere" to the city is now being drawn into its expanded symbolic zone. An increasing blurriness intercedes between the real and imagines city, making "the city" as much an imaginary or simulated reality as a real place'. *Ivi*, p. 150.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 157-161.

Flexibility pervades the discourse on industrial urbanism. The contemporary literature abounds with references to flexible specialization (sometimes shortened to flexspec), flexible production systems, a capitalist regime of flexible accumulation, an Age of Flexibility, flexible labor-management relations, flexible technologies, even Flex-city or Flexopolis as a synonym for postfordist industrial cityspace. Increasing flexibility is seen as the key ingredient in the propulsive expansion and multiplication of the new technopoles, craft-based industrial districts, and fire stations, and indeed of the entire transition from Fordism to postfordism.²⁴⁹

Il suffisso “post”, applicato a diverse categorie e quindi anche al fordismo come concetto, non costituisce una cesura netta né un’opposizione binaria al suo referente centrale, quanto piuttosto un movimento oltre il regime di accumulazione, e il modo di regolarlo verso un ordine economico diverso. Soja colloca in California – una regione per lui archetipica e al tempo stesso atipica – il modello perfetto di metropoli postfordista regolata dall’imperativo della flessibilità.

Il modello di Cosmopoli riflette la globalizzazione dello spazio-città, segnato dalla globalità della produzione e dalla produzione di globalità, ma anche da interdipendenza economica che contraddice solo in apparenza il nuovo scenario transnazionale.²⁵⁰ Dalla sua comparsa come “discorso”, la globalizzazione ha minacciato la legittimità della nazione-stato, o ha semplicemente sancito la crisi di sovranità effettiva, e di quello spazio mentale di identità territoriale e nazionale che Benedict Anderson nel 1983 ha definito “imagined community”.²⁵¹

In *Modernity at Large*, incentrato su due maggiori “diacritiche” – i media e la migrazione, Appadurai ricorre alla nozione di scenario culturale-economico, dove la parola non indica genericamente una situazione, ma si riferisce ad un paesaggio vero e proprio.²⁵² Il cinema riveste un ruolo cruciale all’interno di questo discorso, perché oltre a (o forse più che) inventare nuovi scenari, si può dire che riordini quelli esistenti e li razionalizzi dal punto di vista tematico-rappresentativo.

La “world-city” è un’ipotesi e passaggio alla cosmopoli, termine che si riferisce alla città-regione globalizzata e culturalmente eterogenea. Ma si può dire che qualcosa del genere

²⁴⁹ *Ivi*, p. 171.

²⁵⁰ ‘It is precisely this ordered configuration of international relations, which has lasted in relatively stable form since the late nineteenth century, that is currently being substantially restructured in what some have called an era of flexible accumulation and ‘disorganized’ capitalism.’ *Ivi*, p. 193.

²⁵¹ B. Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London, 1991, pp. 202-203.

²⁵² ‘The suffix scape... allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes, shapes that characterize international capital as deeply as they do international clothing styles’. E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 210.

esista nella realtà, o si tratta soltanto di una proiezione “perfettibile” di processi attualmente in corso?²⁵³

Il neologismo più diffuso e accettato per caratterizzare la trasformazione della metropoli moderna è “megacity” – megacittà. La parola è da mettere in relazione con l’enorme popolazione di alcuni dei più grandi agglomerati urbani al mondo, ma anche con loro struttura socio-spaziale sempre più discontinua, frammentata, policentrica, quasi caleidoscopica. Castells descrive queste megacittà globali come principali veicoli e “costellazioni” dell’aspetto che l’urbanizzazione ha assunto nel terzo millennio, più grandi nelle dimensioni e più complesse di quelle del passato.

Uno dei tratti caratteristici della megacittà evidenziato più volte, è la difficoltà nell’individuare i confini e l’effettiva entità della popolazione. Gli esempi più rappresentativi di questo modello non a caso si trovano in Asia, e sono rappresentati in modo esemplare dalle aree di Tokyo-Yokohama, l’area metropolitana di Shanghai e la regione intorno al delta del Fiume delle Perle.²⁵⁴

Soja battezza il nuovo e sfuggente modello urbano con il nome di “esopoli”: il prefisso fa esplicito riferimento alla crescita della città “esterna,” che sta “al di fuori” (ci si potrebbe chiedere di cosa), e suggerisce anche la crescente importanza di forze esogene nel modellare lo spazio urbano nell’era della globalizzazione. In inglese il prefisso diventa *ex*, a sancire la comparsa della *ex*-città e l’emergere di città prive dei tratti tradizionali della “cityness”. “Exopoli” o “Esopoli” è un termine usato anche per indicare una sintesi e una ricombinazione dei molti processi di opposizione e degli argomenti dualistici che hanno delineato il discorso generale sulla forma urbana. La nuova geografia dell’urbanismo postmetropolitano è da vedere dunque come il risultato di un decentramento e al tempo stesso ricentramento, deterritorializzazione e riterritorializzazione, continua espansione e intensificato accentramento urbano attorno a un nucleo, crescente omogeneità ed eterogeneità, integrazione

²⁵³ La “cosmopoli normativa” di (Leonie) Sandercock è ‘Utopia with a difference, a postmodern Utopia that can never be realized, but must always be in the making’ (1998:163), *Ivi*, p. 230.

²⁵⁴ La puntuale analisi delle regioni “mega-urbane” asiatiche condotta da Aprodicio Laquian può essere qui usata per integrare e approfondire quella di Soja: ‘Although Asian mega-urban regions represent a wide range of human settlements, they share a number of common characteristics. First is their wide land area coverage and large population size (...) Moreover, some Asian mega-cities are continuing to grow at higher than the average annual urban growth rate of 2.4 per cent (...) Second, the “fields” of influence of mega-urban regions encompass both urban and rural areas (...) As mega-urban regions expand, they engulf towns and cities in the urban periphery (...) Third and finally, despite the obvious economic and technological inter-relationships among the urban places within the mega-urban region, there is usually no overall political or administrative structure with over-arching authority for comprehensive planning or governance’. A. A. Laquian, *Beyond Metropolis: The Planning and Governance of Asia's Mega-Urban Regions*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, pp. 21-38.

e disintegrazione socio-spaziale. L'esopoli composita può essere metaforicamente descritta come "la città capovolta da dentro a fuori", come nel caso dell'urbanizzazione dei sobborghi e l'emergere della "città esterna". Ma rappresenta anche la città "rovesciata" (da fuori a dentro), in una globalizzazione della "città interna" che porta tutte le periferie del mondo al centro, trascinando quello che era una volta considerato l'"altrove" nella sua zona simbolica. Questo ridefinisce simultaneamente la città esterna e quella interna, mentre rende ognuno di questi termini sempre più difficili da delineare e mappare con chiarezza.²⁵⁵ Il modello di esopoli si pone come approfondimento della megalopoli o megacittà, e può essere usato a posteriori per descrivere e definire situazioni determinate da una complessa interazione tra la specificità industriale (locale) e le dinamiche di urbanizzazione in diverse regioni del mondo.

Il processo di espansione indefinita e per lo più incrollata dei tradizionali confini della città verso l'esterno, il dilagare della città e il suo diluirsi nella periferia, sembra riguardare soprattutto, per omologia, economie che hanno bisogno di espandersi anche attraverso la ridefinizione dello spazio urbano, ed è rintracciabile in paesi come la Cina che con esiti diversi stanno attraversando e hanno attraversato quella fase.

L'ordine urbano contemporaneo non sembra più poter essere definito dal modello convenzionale della "doppia città" stratificata della borghesia e del proletariato, ma si delinea piuttosto come mosaico di classi sociali. Nuovi processi di urbanizzazione generano un'intensificazione delle ineguaglianze socio-economiche. Intrecciata con il miscuglio spaziale dell'esopoli postfordista c'è una socialità ricomposta che è divenuta a sua volta fluida, frammentata, decentrata e riorganizzata in schemi complessi che iniziano solo adesso a essere riconosciuti, capiti e efficacemente studiati: è questa la città "frattale", con il suo mosaico sociale.²⁵⁶ Soja fa derivare la teoria della città frattale dall'osservazione di città americane, New York e Los Angeles in particolare, ma verrebbe da interrogarsi sulla

²⁵⁵ 'In the spatially reconstituted postmetropolis, there is room for optimism and pessimism, nostalgia and exuberance, despair and hope for the future. There are complex utopian and dystopian ramifications for social justice and economic development, and for the amelioration of ethnic, class and gender inequalities. And as a new form of lived space, it is open to a multiplicity of interpretive approaches, challenging all attempts to reduce explanation to narrowed causes and consequences'. E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 251.

²⁵⁶ 'I have chosen the term *fractal city* to describe the restructured social mosaic of the postmetropolis ... the concept of fractals (is) a useful description of the combined and interactive spatiality and sociality of the postmetropolis ... a fractal is anything that contains in its part selfsimilar images of the whole... each piece of the restructured socio-spatial mosaic can be seen as a kind of social hieroglyph representing and revealing all the complex dynamics of the postmetropolitan transition, much as Marx used a simple commodity such as a pin or a pair of shoes to open up a critical discussion of the inner workings of the whole capitalist economy... The theory of fractals has another appealing feature, one which both constrains and enables a deeper understanding of localized geographies'. *Ivi*, pp. 282-283.

possibile applicazione di questo modello (tendenzialmente astratto) a città dell'Asia Orientale e di altre aree non-occidentali.

Tra le caratteristiche della postmetropoli così delineata e delle sue varianti più o meno effettive c'è l'intensificazione del controllo sociale e spaziale.²⁵⁷ Ancora una volta il modello di arcipelago carcerale per eccellenza è Los Angeles, descritta da Soja in termini di fortezza. La città carcerale sembra stranamente convivere, in una paradossale coincidenza di tempi e spazi, con la cultura politica post o meglio neoliberale, che in Cina rappresenta ancora adesso un tema centrale del dibattito intellettuale.²⁵⁸

Infine, prendendo in prestito la definizione di Baudrillard, Soja traccia il profilo delle "Simcities", le "città simulacro" e della simulazione. La ristrutturazione dell'economia postfordista, la globalizzazione intensificata, la rivoluzione della comunicazione e del sistema di informazione, la deterritorializzazione e riterritorializzazione delle culture e dell'identità, la ricomposizione della forma urbana e delle strutture sociali, e molte altre forze che hanno plasmato la transizione verso la postmetropoli, hanno sensibilmente riconfigurato il nostro immaginario urbano. Quello in cui siamo entrati è un nuovo "iperspazio" urbano di città invisibili, reti elettroniche, comunità virtuali, geografie del luoghi inesistenti, mondi artificiali generati al computer.²⁵⁹

Baudrillard sviluppa la sua critica alla società dei simulacri attraverso quelle che chiama le 'fasi consecutive dell'immagine'.²⁶⁰ La prima è resa metaforicamente dallo specchio, "riflesso di una realtà basilare" (rintracciabile nell'approccio empirico del metodo scientifico e nel pensiero razionale). Una seconda fase è evocata dalla maschera, perché l'immagine "maschera e distorce la realtà", da qui la necessità di demistificare. La terza fase, emersa sulla scia delle altre alla fine del Ventesimo secolo, sfocia in una nuova epistemologia critica che

²⁵⁷ Mike Davis a proposito dell' "ecologia della paura": 'borrowing from Foucault, the postmetropolis is represented as a collection of carceral cities, an arcipelago of "normalized enclosures" and fortified spaces that both voluntarily and involuntarily barricade individuals and communities in visible and not-so-visible urban islands, overseen by restructured forms of public and private power and authority'. (da *City of Quartz*, 1990) *Ivi*, p. 299.

²⁵⁸ Cfr. R. Visser, *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetic in Postsocialist China*, Duke University Press, Durham & London, 2010.

²⁵⁹ 'The city exists as a series of doubles; it has official and hidden cultures, it is a real place and a site of imagination. Its elaborate network of streets, housing public buildings, transport systems, park and shops is paralleled by a complex of attitudes, habits, customs, expectancies, and hopes that reside in us as urban subjects. We discover that urban "reality" is not single but multiple, that inside the city there is always another city'. Da I. Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience* (1986), in E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., pp. 324-325.

²⁶⁰ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, cit., p. 6.

trova nel simulacro la sua metafora.²⁶¹ Baudrillard aggiunge una quarta fase, in cui l'immagine 'non ha relazione alcuna con alcuna realtà, è in ultimo il suo proprio simulacro'.

Quello che Soja usa per definire e nominare l'ultima categoria o stadio di ricostituzione (virtuale) dello spazio urbano è il popolare videogioco *SimCity*, che invita gli utenti ad abbandonare la ricerca della città ideale – inutile e perfino dannosa – per costruire la propria. La pianificazione urbana “privata”, individuale e *on demand*, è l'ultima frontiera dell'utopia, ma abbandonando qualsiasi ambizione etica finisce per (o rischia di) diventare reale.²⁶²

Lo spazio “disneyficato” e la città che diventa un parco tematico sembrano essere perfettamente applicabili alla sfera territoriale e socio-culturale americana, anche sulla scia del viaggio vero o immaginario di Baudrillard in *America*,²⁶³ ma l'aspetto normativo e autoritario di un simile progetto – che distrae i cittadini rendendoli bambini, in quanto tali più controllabili e riconducibili all'ordine e alla disciplina – sta diventando prerogativa di paesi come la Cina, che approfittando delle nuove iniezioni di capitale e della corsa all'investimento da parte di imprese private e società immobiliari, nonché dell'illimitata disponibilità di manodopera a basso costo, hanno dato forma a queste *simcity*, con la costruzione di giganteschi complessi residenziali di lusso a tema,²⁶⁴ dimostrando che se una città vera non esiste, o non soddisfa le esigenze (nuove e nuovamente indotte) di chi la abita, la si può sempre mettere in piedi in poco tempo.

Quello che mi ripropongo di fare in questa sede è articolare una risposta alla domanda circa l'esistenza effettiva di realtà urbana, seppure multipla.

Jia Zhangke ha dimostrato un'eccezionale sensibilità per le manipolazioni cui lo spazio nelle sue varie accezioni e declinazioni è andato incontro in Cina a partire dalla fine degli anni Ottanta, e in due film in particolare – *24 City* (2008) e *The World* (2004) – ha analizzato il modo in cui lo spazio viene alterato, costruito o “prodotto”, determinando un cambiamento nella percezione e nella coscienza. Nel primo film, il parco tematico alla periferia di Pechino è oggetto e sfondo di una riflessione sul rapporto tra spazio concettuale e spazio fisico, e tutte

²⁶¹ 'Here the image begins to mask “the *absence* of a basic reality,” indicative of a transition from simple dissimulation (feigning not to have what one really has, the lies or deceptions that arise from the surface appearance of things) to the increasing “liquidation of all referential,” the substitution of signs and simulations of the real *for the real itself*. This process of simulacra threatens the very existence of a difference (and hence our ability to differentiate) between the true and the false, the real and the imaginary, the signifier and the signified'. E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, cit., p. 329.

²⁶² 'The process of replacing reality has, among many other effect, disneyworlded the postmetropolis ... the “New American City” is being increasingly recomposed into “Variations on a Theme Park,” divertingly packaged hyperreal worlds of simulated cultures, urban communities, lifestyles, and consumer preferences'. *Ivi*, p. 341.

²⁶³ J. Baudrillard, *America*, SE, 2009.

²⁶⁴ Caso paradigmatico è la riproduzione della Reggia di Versailles a nord di Pechino.

le sue possibili combinazioni. Nello spazio “prodotto”, quella che viene venduta insieme agli scorci, alle prospettive e ai panorami, è l’idea di una conoscenza a portata di mano, l’idea che il mondo sia abbastanza piccolo da poter essere rinchiuso entro la recinzione di un parco, da qualche parte nel territorio desolato e cementificato dell’immensa aria suburbana della capitale.

In modo diverso ma con simili risultati, *24 City* documenta lo smantellamento di una fabbrica che ha dato lavoro a migliaia di operai – le cui testimonianze reali nel film si mischiano a quelle fittizie – per fare spazio a un nuovo centro commerciale: anche qui si vede come la nozione di città sia indissolubilmente legata alle sue funzioni, e come la mobilitazione di capitale possa alterare l’assetto in modo radicale e definitivo, spazzando via storie e significati accumulati nel tempo, depositi di memoria che nessuno può permettersi di custodire

3.1.3 *L’asia urbana e la comunità*

Con il suo morbo di “assenza” la città può contagiare intere categorie umane, persone negate, categorie sociali condannate all’invisibilità: gli *yimin* e *mingong* cinesi,²⁶⁵ ma anche i senzatetto di Tokyo descritti da Marker (fig. 85).

Le condizioni politiche alla base dell’assetto economico (e quelle economiche alla base dell’assetto politico), sono ineguali e variano di paese in paese, disparità che dipende molto anche da problemi di controllo e effettiva sovranità sul territorio/nazione. Un simile squilibrio ha determinato, soprattutto nelle fasi cruciali di transizione da un potere o un governo all’altro, lo spostamento di enormi ondate di popolazione da paesi con un’economia debole verso aree del continente più ricche e stabili, che trovandosi in una fase di crescita delle infrastrutture e dell’industria, necessitano costantemente di mano d’opera.²⁶⁶ L’innalzamento del livello di scolarizzazione ha portato le nuove classi colte e benestanti a impiegarsi o ambire a posizioni lavorative di maggior prestigio, lasciando enormi falle nel terziario, tappate con l’ingresso di lavoratori provenienti da altri paesi.²⁶⁷

²⁶⁵ La prima parola significa “gente estranee”, la seconda “lavoratore”.

²⁶⁶ ‘The import of large numbers of foreign workers into the “newly industrialized economies” of Pacific Asia began from the mid-1980s when the labor force in these economies began to decline in number. Mostly drawn from Southeast Asia, and more recently China, the majority of workers have gravitated to metropolitan regions, filling in not only the “3-D” (dirty, dangerous, and difficult) occupations in constructing and manufacturing but also entering as domestic workers for middle-class households’. L. Huang e M. Douglass, “Foreign workers ad spaces for community life: Taipei’s Little Philippines”, in A. Daniere, M. Douglass (a cura di), op. cit., p. 51.

²⁶⁷ Soprattutto lavoratrici, nel caso dei servizi come l’assistenza domestica o cura dei malati e degli anziani.

Nel loro studio sulle comunità di lavoratori filippini a Taiwan, Liling Huang e Mike Douglas fanno notare che questi gruppi si possono a stento definire vere comunità: mancando di uno status civico e economico che li qualifichi come membri della società ospite, e avendo pochissimo tempo libero da dedicare ad attività non-lavorative, questi gruppi provano a creare surrogati di comunità che ruotano intorno alla condivisione di attività ricreative in luoghi pubblici temporaneamente occupati per la socializzazione, che avviene normalmente la domenica – l'unico giorno di riposo. Gli autori citano la nozione di "iperspazio" coniata da Jameson,²⁶⁸ uno spazio inesistente definito di volta in volta da un uso contingente e limitato, perchè non controllabile. Su queste premesse tutta la città è un iperspazio, un serie di momenti fisici che acquisiscono un senso solo nel momento in cui vengono socialmente connotati.²⁶⁹ Luoghi come stazioni e centri commerciali sono ideali a questo scopo, perchè più facili da raggiungere, accessibili a tutti purchè consumatori, e non soggetti a forme di restrizione derivanti dallo status sociale.²⁷⁰ È avvilente constatare ancora una volta come nel rinnovato assetto del capitalismo e del liberismo, l'identità e i diritti civili si ottengano soprattutto, se non esclusivamente, passando per la cassa – ovvero spendendo.

I bassifondi di Bangkok sono uno spazio iperreale che sembra contraddire la crescita pubblicizzata dell'economia nazionale e l'apparente riduzione del dislivello tra cittadini poveri e ricchi. Daniere e NaRanong evidenziano che l'ingresso nel mercato internazionale e le dinamiche del sistema globale di investimenti hanno invece aumentato il dislivello, rendendolo ancora più insidioso perchè non controllabile da parte dei poteri locali.²⁷¹

²⁶⁸ F. Jameson, *The cultural turn: selected writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London New York, 1998, p. 11-15.

²⁶⁹ I film *Swallowtail Butterfly* (1996) di Iwai Shunji, e *All Under the Moon* di Yoichi Sai (1993), descrivono la vita degli immigrati in Giappone, in particolare quelli provenienti dalla Cina e dalle Filippine.

²⁷⁰ 'Shops, parks, and sidewalks provide the spaces for social encounters among foreign workers. Some occupy the same corners of parks and railway stations for their Sunday gathering. Commercial areas also turn into enclaves for foreign workers in Sunday. In the intensity of convergence of workers at specific urban locations on a single day per week, or even less frequently, spaces for shopping, dining, and other commercial transactions such as sending remittances abroad become intertwined with those for social encounters. The clustering of commercial services can even revitalize old urban centers by catering to a new clientele that is drawn there by the thousands every weekend. This often contrasts sharply with the common and biased portrayal of the presence of migrant workers as an invasion of local society. Rather than being invaders, they generate a periodic economy that the city would not otherwise have'. L. Huang e M. Douglass, op. cit., p. 52.

²⁷¹ 'The uneven impact of the rapid growth experienced by ... cities (in Southeast Asia) has been fuelled by rapid globalization and liberalization. Lee (2006: 312) has put it extremely well: "To ensure that the mega-cities continue to be well placed in the global network of transactions, policies whether explicit or implicit, encourage private sector or public sector investments in and around mega-cities. This sets up a further cycle of global investments because of the improved facilities and infrastructures. The consequences of a global-induced growth is a pattern of urbanization that is substantially dictated by external forces rather than local factors. This generates urban problems often beyond the nation's ability to control or manage". The net result is that, in many large Asian cities, inequality has increased in the past decade, which is at odds with the region's "historically

La crescita economica e la relativa stabilità politica (malgrado i frequenti colpi di stato) sono dati da collocare e validare in uno scacchiere geopolitico molto più ampio, ma all'interno del paese il processo di affermazione di una democrazia partecipativa che coinvolga tutte le fasce della popolazione e tenga conto delle loro necessità, comprese quelle relative alle abitazioni e in generale alla qualità degli spazi occupati, è ancora soggetto a notevoli interferenze e limitazioni. La presenza implicita di una casta che opera sulla base di una solida rete di alleanze e connivenze, esclude dal discorso nazionale tutti coloro che non cadono in una di quelle classi emergenti (i nuovi borghesi e perfino gli intellettuali benestanti), che hanno potuto godere degli effetti della crescita economica. Chi non si è accaparrato la sua fetta di torta, perchè non invitato alla festa, fa molta fatica a ritagliarsi uno spazio fisico per un'esistenza dignitosa. I ghetti e i bassifondi sono terre di nessuno occupate soprattutto da stranieri o da persone giunte alla spicciolata dalla periferie in cerca di impiego: caratteristica di questi "quartieri" sorti in modo del tutto casuale e senza una minima regolamentazione, è appunto l'assenza di coerenza visiva, l'arbitrarietà delle costruzioni messe in piedi pochissimo tempo, con la conseguente precarietà di strutture e una tecnologia ridotta ai minimi termini nella realizzazione di infrastrutture primarie come la rete stradale, il sistema fognario e lo smaltimento dei rifiuti. Come altri paesi qui considerati, anche il governo thailandese ha per decenni dato importanza alla realizzazione di imponenti opere pubbliche che più che essere realmente utili a tutti, hanno avuto la funzione di creare un'"impressione di modernità", mostrare la strada intrapresa dal paese verso uno sviluppo che lo possa far competere con altri paesi dell'area e con i maggiori stati occidentali. Il risultato è che una grandissima fetta della popolazione, quella che non ha accesso all'educazione superiore o a entrate medio-alte, si è ritrovata priva di spazi per riunirsi, fondamentali per la formazione di coscienza civica e di un'effettiva partecipazione. Luoghi di passaggio e non luoghi meno eleganti delle sale d'attesa descritte da Marc Augé – lande desolate invase dai rifiuti, avanzi delle speculazioni immobiliari, ballardiane isole pedonali e bordi di strade e autostrade (per metà verdi e per metà grigio cemento) – sono spesso utilizzati come surrogati di piazze e parchi.²⁷²

stable levels of inequality'. Amrita Daniere, Anchana NaRanong, "Tangible and Intangible civic spaces in Bangkok's slums", in A. Daniere, M. Douglass (a cura di), op. cit., p. 72.

²⁷² Spazi civici virtuali sono state le stazioni radio private, diffusesi dopo la liberalizzazione del sistema delle telecomunicazioni, prima soggetto al controllo della classe dirigente. Questi luoghi concettuali d'incontro della comunità sono però ancora occasionalmente soggette a controlli e a una forma di censura politica, e comunque non sono che una magra consolazione a condizioni di esistenza lontane dagli "standard" applicati dove risplendono le luci dei centri urbani. *Ivi*, p. 83.

La nozione di “spazio civico” è fondamentale per comprendere le dinamiche che hanno portato all’espropriazione di spazi e funzioni da parte dei governi ai danni alla popolazione urbana e dei privati. Quella che si è verificata in molti casi è la sottrazione di “governance” – la capacità e la possibilità di gestire luoghi e attività. A entrare in gioco in questo processo non è solo la sovranità di un paese o di un’entità statale nella gestione del territorio, ma anche la sua connivenza con gruppi economici che conducono speculazioni nel mercato immobiliare. Fenomeni di questo tipo si sono calcificati anche attraverso l’esercizio di un potere politico autoritario, divenuto tale per la necessità di consolidamento dopo vicissitudini storiche che hanno portato al limite del collasso.

Il caso di Singapore è fra i più paradigmatici: da territorio al tempo stesso sostenuto e stretto nella morsa delle entità nazionali circostanti, ha acquistato con l’indipendenza raggiunta nel 1965 uno status di sovranità che esigeva solidità politica a discapito di quella civile e sociale. Le attività che prima del 1965 erano gestite autonomamente dalle varie comunità definite in base all’appartenenza etnica e religiosa, dopo quella data sono progressivamente passate nelle mani della gestione statale. Un simile passaggio riflette anche l’influenza di processi politico-economici di scala mondiale, la ridefinizione di assetti geopolitici che sulla scia della fantomatica globalizzazione hanno portato Singapore a prediligere un orientamento nettamente anglofilo, oltre che anglofono. In questo caso si capisce bene come uno stato forte orientato a uno sviluppo moderno in senso occidentale finisca per privare la sua popolazione delle sue prerogative originali, derivanti dalla cultura o dalla sfera linguistica di origine, con la conseguente necessità di organizzare la vita sociale e le istituzioni in modo autonomo e funzionale alla diversità di background, comprese le scuole o i luoghi di culto.²⁷³

²⁷³ ‘An important intervention that globalization has brought upon local civic spaces is that the new capitalist “public” spaces (e.g., malls) are not really civic spaces, as these are privately owned and are, therefore, subjected to a variety of regulatory measures (...) In the post-World War II period, Singapore had strong local community ties. The Chinese and Indian migrant communities of the nineteenth century had already swelled to critical mass proportions. More important, with the later arrival of women, a process of family formation was well in place, adding natural population growth in the twentieth century to the largely immigrant population of the nineteenth century (...) With rapid economic development and a national education system emphasizing English, younger Singaporeans no longer look to clan associations for identity and help (...) With State assumption of community functions within public housing estates, there is a stronger mobilization effort from the top for various community project. However, while the work gets done, the texture of social relationship is different. The capacity of civic spaces, at the neighbourhood level, to generate action other than those prescribed within limits remains to be seen. In the contemporary period, places, as Morley and Robins remind us, “are no longer the clear supports of our identity.” The social supports which create civic spaces are weakened’. K. C. Ho, “Communities in retreat: Civic spaces and state-society relations in globalizing Singapore”, in A. Daniere, M. Douglass (a cura di), op. cit., pp. 20-29.

Il Giappone è un altro caso esemplare: con la fine della Seconda Guerra Mondiale, la progressa identità nazionale del paese si è dovuta confrontare con le difficoltà di un processo di democratizzazione innaturale perchè imposto dall'esterno, e con la necessità di ristabilire l'autorità sulla popolazione. La tendenza a privilegiare una linea politica di accentramento e controllo di tutti i settori si è espressa soprattutto nella capitale, Tokyo, attraverso imponenti opere pubbliche. La priorità data ai grandi investimenti nelle infrastrutture e nei complessi commerciali a discapito dei quartieri residenziali, ha determinato un abbassamento della qualità della vita a Tokyo e in altre grandi città del territorio. Un fenomeno come questo, diffuso in tutto il mondo, è amplificato in Giappone dai costi esorbitanti del terreno. Scoraggiati dalle difficoltà burocratiche, i cittadini si sono visti privati della possibilità di intervenire attivamente nei processi decisionali relativi al territorio e alle strutture abitative. Quello che è successo in Giappone si può paragonare alla successiva politica di *gentrification* adottata in Cina, dove il costo relativamente basso dei terreni non ha forse consentito enormi speculazioni, ma dove lo Stato ha comprato per sé la possibilità di rifarsi un volto attraverso la trasformazione delle abitazioni private e dei quartieri residenziali.

Caratteristiche della gestione del territorio in Giappone negli anni del boom immobiliare sono state un sistema di controllo e relativa pianificazione urbana altamente centralizzati, la promozione dello sviluppo economico a discapito di altri obiettivi (come la qualità di vita nella città), e una società civile relativamente debole dal punto di vista istituzionale, poco capace di rivestire un ruolo significativo nello sfidare il monopolio decisionale dello stato o nel definire e promuovere politiche o approcci istituzionali alternativi.²⁷⁴ Per Sorensen, Koizumi e Miyamoto, lo sviluppo della società civile in Giappone nel dopoguerra è un fenomeno contraddittorio: anche se la democratizzazione successiva al conflitto è stata un'imposizione delle forze di occupazione, essa ha avuto un significativo appoggio domestico, e l'immediato dopoguerra ha visto una crescita significativa dei sindacati, e forme di opposizione come la libera stampa e la libertà di dimostrare in luoghi pubblici; alla fine degli anni Cinquanta si è poi assistito alla vasta mobilitazione dei cittadini contro il rinnovamento dell'alleanza militare con gli Stati Uniti, e negli anni Sessanta e Settanta allo sviluppo diffuso di movimenti di protesta. Dall'altra parte – come sembra

²⁷⁴ La bassa priorità data alle strutture residenziali si evince chiaramente dai modelli di spesa, che prevedevano investimenti minimi per strutture come parchi pubblici, marciapiedi, biblioteche e centri per la comunità, mentre larghe somme venivano impiegate nella realizzazione di infrastrutture legate alla produzione, come lo sviluppo di terreni e acque industriali, ferrovie, porti, aeroporti, autostrade e ponti. Cfr. André Sorensen, Hideki Koizumi e Ai Miyamoto, "*Machizukuri*, civil society and community space in Japan", in A. Daniere, M. Douglass (a cura di), op. cit., p. 35.

avvenire oggi in Cina – la classe dirigente e i burocrati del governo si sono dimostrati profondamente sospettosi verso una società civile variegata e indipendente, considerata potenzialmente nociva per il progetto di sviluppo sul quale dovevano essere concentrate tutte le energie del paese.²⁷⁵ Una reazione alla patologica carenza di spazi e iniziative civiche è stata la recente comparsa dei *machizukuri* (letteralmente “fare la città”), comunità che riuniscono membri attivi di vari quartieri per conquistare un potere effettivo nell’influenzare le decisioni riguardanti la loro vita e quella dei loro membri.²⁷⁶

In questo quadro, il ruolo dell’architetto, oltre che progettare edifici, e quello ben più difficile di mediare tra materia inerte e ciò che vive e cambia, siano esse le singole persone o l’intera città. In un progetto simile è fondamentale la nozione di visibilità. L’alternanza visibilità/invisibilità genera una dialettica: la visibilità fisica delle strutture si traduce nell’invisibilità sociale delle persone al loro interno, l’impossibilità di partecipare al discorso pubblico della e sulla città.²⁷⁷

Il colpo d’occhio dei centri urbani cinesi sembra essere ancora dominato da uno stile monumentale di matrice sovietica, ma molte innovazioni stilistiche sono state apportate per rinfrescare e aggiornare lo stesso stile, ormai avviato a cadere nella sezione “memorabilia”. Nell’ottica degli interventi effettuati sul corpo della Cina, quest’architettura, se non adeguatamente rincontestualizzata, rischia di relegare le città alle dinamiche di organizzazione dello spazio urbano che contraddistinguevano i blocchi durante la Guerra Fredda. Oggi, alla monumentalità del cemento con funzioni di rappresentanza è stato aggiunto uno stile informale apparentemente innocuo e giocoso, fatto di materiali più leggeri dal punto di vista tattile e visivo, ma non meno invasivi all’interno dello spazio urbano. Ma qual è il messaggio che si lancia alla popolazione in questo modo? La Repubblica Popolare è forse in procinto di essere trasformata da questi interventi, o lo è già stata, in un immenso parco giochi per bambini? La metamorfosi delle strutture e delle dinamiche sociali sopraggiunta con la fine

²⁷⁵ La società civile, caotica e difficile da gestire, rappresentava una potenziale minaccia per la continuità del controllo burocratico e del dominio sull’informazione, il potere decisionale e l’allocazione di risorse. *Ivi*, pp. 37-38.

²⁷⁶ Dal momento che il sistema giapponese di pianificazione giapponese ha un controllo così debole sullo sviluppo, una delle maggiori preoccupazioni dei gruppi *machizukuri* è la prevenzione di cambiamenti catastrofici nei quartieri. Prevenire la trasformazione di quartieri di case basse in proprietà di larga scala è stato un tema chiave nei movimenti di comunità giapponesi dal periodo del primo boom condominiale negli anni Settanta a oggi. *Ivi*, pp. 47-49.

²⁷⁷ Siamo tutti potenzialmente condannati a questo tipo di invisibilità, perché l’unica traccia “pubblica” che resta di noi è quella attestante i nostri acquisti, i consumi e l’uso di determinati servizi. Anche lo spazio virtuale e telematico dei circuiti di pagamento e altre operazioni informatiche segnala un’assenza, l’annullamento dei cittadini come attanti nell’arena della politica, e la rimozione del dialogo come possibilità di vedere e essere visti (si è ormai solo rintracciati e non riconosciuti come soggetti).

del collettivismo di stampo maoista, ha reso oggi la Cina il luogo dove si sono materializzati in modo esemplare i timori espressi da Henri Lefebvre e Edward Soja a proposito della produzione dello spazio nella città capitalista (o post-socialista).

Il massiccio programma di riforme lanciato da Deng Xiaoping dopo la morte di Mao Zedong (1976) e la campagna delle quattro modernizzazioni negli anni Ottanta,²⁷⁸ hanno spazzato via le ultime tracce del collettivismo, anche se molti blocchi di appartamenti di cinque o sei piani in stile sovietico rimangono nei centri urbani a rievocare un passato problematico. Le nuove unità abitative, accostate o sovrapposte alle vecchie, hanno portato alla costituzione di infinite conclavi, città nelle città, veri e propri villaggi urbani che hanno segnato in modo permanente l'identità dello spazio urbano, aggravandone la congenita mancanza di organicità.

Un modo per costruire la città che manca – ma anche, come suggerisce Lefebvre, per creare l'illusione di un maggiore spazio vitale a disposizione²⁷⁹ – è articolare lo spazio in tante unità, che in Cina sono oggi chiamate *shequ* (quartieri recintati), una nuova versione di quelle che una volta erano le *danwei*, unità che racchiudevano insieme vita sociale e lavoro. La *shequ* è contraddistinta da una notevole autonomia nella gestione dei suoi abitanti e delle loro attività, senza eliminare però la funzione essenziale delle vecchie *danwei*: veicolare le linee guida del partito attraverso attività di pubblico interesse, e rafforzarne il potere con l'infiltrazione graduale della sua etica e dei suoi fondamenti tramite la gestione e il coinvolgimento dei membri della comunità. Lo smantellamento del sistema collettivo e con esso della vecchia *danwei* totalizzante, così come la massiccia privatizzazione delle abitazioni iniziata negli anni Novanta, hanno determinato un trauma e lasciato un vuoto difficile da colmare. Il frazionamento implicito nella divisione in quartieri di piccola o media grandezza (che però possono arrivare a includere fino a diecimila famiglie), e il perseguimento di obiettivi e politiche mirate, sembrano aver disperso il senso di appartenenza alla comunità più che amplificarlo, e rischiano di rinchiudere i soggetti civili coinvolti in una forma di particolarismo. Anche la razionalizzazione della città attraverso la mobilitazione delle sue cellule sembra inibirne l'effettiva esistenza.

Tra gli esperimenti urbani condotti per creare nuove forme organizzative finalizzate a fornire migliori infrastrutture sociali, il più importante è il programma di costruzione della comunità (*shequ jianshe*), che il Ministero degli Affari Civili (MOCA) ha promosso dalla

²⁷⁸ Lanciata da Deng nel 1978, la riforma prevedeva la modernizzazione di quattro settori fondamentali: agricoltura, scienza, tecnologia e industria.

²⁷⁹ H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 90.

metà degli anni Novanta. La necessità di sviluppare un sistema di *welfare* più completo che sostituisca quello frammentato basato sul posto di lavoro, ha spinto il ministero ad avanzare differenti modelli di comunità in via sperimentale.²⁸⁰ Ma l'organizzazione virtuosa delle *shequ*, con i suoi appelli al senso di responsabilità civica, e la pianificazione di obiettivi da raggiungere, sono in realtà un modo di perpetrare la collettivizzazione attraverso l'unica cosa ancora collettivizzabile: la coscienza delle persone. Questa avviene attraverso una tecnica già ampiamente collaudata con grande successo durante il maoismo: la mobilitazione delle masse. Anche il “discorso” ambientalista, come l'appello al mantenimento del verde urbano e a un consumo cosciente e sostenibile, con pratiche connesse quali il riciclo dei rifiuti e un sistema di smaltimento più razionale, piuttosto che essere integrato in una pratica effettiva di *governance* – che implichi un reale dialogo tra le comunità di cittadini e l'autorità municipale e nazionale – rimane ancora a un livello piuttosto superficiale di “abbellimento” dei quartieri, funzionale più dal punto di vista estetico che civico.²⁸¹

Anche la trasformazione delle città in un centro di consumo si è tradotta in un'estetizzazione del tessuto urbano, con la proliferazione di progetti finalizzati alla creazione di elaborati travestimenti che minacciano di ridurre lo spazio a un paesaggio destinato a essere visivamente “consumato”. Broudehoux fa notare che nell'esperienza urbana contemporanea, la centralità delle pratiche legate al consumo ha portato a trascurare altri aspetti vitali nella gestione della città, in primo luogo la rappresentazione (e ri-presentazione) individuale e collettiva nell'arena pubblica. L'ideologia neo-liberista, associata al calo delle entrate, ha determinato la privatizzazione di molti spazi pubblici, e il crescente coinvolgimento del settore privato nella fornitura e gestione dei servizi. L'abbellimento dell'ambiente urbano e i miglioramenti apportati a livello civico sono serviti per creare “riserve” per i ricchi, mentre la popolazione meno benestante è andata incontro a un crescente impoverimento. La nuova

²⁸⁰ ‘The party has acted to replace one form of collectivity with another... Rather than allowing people to interact individually with government and the market, the government has created new organizations to take over the collective aspects of work and service provision that had been provided by the workplace (...) With increased burdens inherited through decentralization and new vulnerable populations to deal with in urban areas, most local governments lack the financial capacity to provide the same level of public services provided in the past. Service provision can be maintained only by rethinking the role of the state and its relationship to the market and institutions in civil society’. Tony Saich, “The Changing Role of Urban Government”, in S. Yusuf, T. Saich (a cura di), *China Urbanizes: Consequences Strategies, and Policies*, The World Bank, Washington, 2008, pp. 200-202.

²⁸¹ Eppure la velocità con cui il concetto di “verde per la comunità” è stato abbracciato dalle autorità ufficiali a tutti i livelli di gestione, suggerisce che c'è in ballo molto più dell'aggiunta di qualche albero o di cassonetti per la raccolta differenziata nei vari quartieri: le ragioni dell'interesse dello Stato per il verde della comunità sono attribuibili anche (o soprattutto) a fattori esterni, inclusa l'influenza del discorso ecologico a livello internazionale e la crescente importanza attribuita alle questioni riguardanti la qualità di vita nelle città. Cfr. Alana Boland, Jiangang Zhu, “Boundaries and belonging in Guangzhou - Changing the nature of residential space in urban China”, in A. Daniere, M. Douglass (a cura di), op. cit., p. 134.

divisione gerarchica dello spazio così determinata non può che ripercuotersi sulla sfera pubblica: mentre lo spazio urbano si privatizza, gli spazi del consumo divengono accessibili solo ai pochi che si possono permettere di “consumare”, ma anche produrre.²⁸² La rapida commercializzazione delle abitazioni ha introdotto un nuovo insieme di relazioni economiche e un vocabolario a esse associato (con nozioni come “mutuo” o “sviluppatore di proprietà”), ma ha anche trasformato la natura della vita comunitaria nella Cina urbana, o urbanizzata.²⁸³

Se il quadro di crescente privatizzazione si combina a forme di esclusione sociale direttamente proporzionali, il ridimensionamento delle funzioni del Governo ha anche significato un nuovo impegno, per lo Stato, a interpellare la società civile come partner fondamentale, cosa che ha determinato nuove opportunità per le organizzazioni sociali di perseguire i loro obiettivi. Questa negoziazione non comporta soltanto una reazione al controllo statale ma anche, strategicamente, ai suoi bisogni. Alcuni dei fattori che si celano dietro l’espansione del ruolo del settore sociale in Cina riflettono da vicino le condizioni economiche e ideologiche che hanno fatto dell’auto-governo una soluzione popolare per i deficit e i limiti che lo stato ha mostrato altrove. Per Rose, la finalità degli edifici statali di comunità (“state-led community building”) va ben oltre il miglioramento dell’efficienza a livello locale, ma è parte di un più ampio progetto di rafforzamento dalla base della struttura organizzativa del Partito Comunista Cinese. In modo simile, all’indomani del declino del sistema dell’unità di lavoro, le funzioni del *welfare* sono state trasferite allo *shequ*. Le attività collegate agli edifici di comunità sono così caricate di un significato politico, dal momento che il partito vede in essi un’opportunità di mantenere la sua presenza e asserire la sua legittimità all’interno del nuovo “corpo sociale” emerso all’indomani delle riforme.²⁸⁴

Ning Ying, regista di Pechino, affida al mezzo filmico la realizzazione di un diario visivo nel quale conservare memorie di una città che, mentre lei girava, affrontava già una programmata dissoluzione, uno smantellamento pianificato delle sue strutture tradizionali che avrebbe portato, sulla carta, alla rilocalizzazione di milioni di abitanti in nuove unità abitative, di fatto alla fine di uno stile di vita e con esso di un’epoca e della sua cultura.

For Fun (1993), il primo capitolo della trilogia, si sofferma in modo apparentemente fugace sulla fase iniziale di smantellamento delle strutture di quartiere, compresi i centri ricreativi e i luoghi destinati ad accogliere categorie sociali (un tempo) rispettate come gli anziani, che le nuove politiche economiche hanno fatto diventare un inutile fardello. Il film si

²⁸² A. Broudehoux, *The Making and Selling of Post-Mao Beijing*, Routledge, New York, London, 2004, p. 5.

²⁸³ *Ivi*, p. 136.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 137.

sofferma sul profilo psicologico del signor Han, l'anziano e arcigno custode di un teatro d'opera tradizionale. Una volta in pensione, e ormai libero (a malincuore) dalle mansioni quotidiane, l'uomo tenta di mettere in piedi un piccolo circolo per gli appassionati d'opera del quartiere, ma la sua iniziativa, partita sotto i migliori auspici, naufraga per l'incapacità del pensionato di adeguarsi alla nuova società, e per l'avanzata inesorabile di attività commerciali come Karaoke Bar, che con la benedizione di Deng Xiaoping e il suo slogan "arricchirsi è glorioso", iniziano a diffondersi occupando spazi un tempo destinati alla comunità.

Il secondo capitolo della trilogia, *On the beat* (1995), coglie un momento cruciale del processo di ammodernamento a tappeto della capitale, quando la seconda fase – la più radicale – del piano di riforme, lanciata nel 1992, aveva cominciato a essere attuata a partire dalle infrastrutture. Quello che la regista mette in evidenza con uno stile di ripresa molto vicino al documentario, sono le conseguenze immediate di questo piano e dei cambiamenti che questo ha portato nello spazio, nella vita quotidiana delle persone e nell'opinione pubblica.

Come nota Yomi Braester,²⁸⁵ Ning costruisce un preziosi documenti filmici che evidenziano in modo esemplare la dialettica tra discorso politico, pianificazione e gestione delle unità abitative, mostrando come la comunità e le sue cellule rappresentative a livello locale (di quartiere) siano determinanti, ma solo nella fase esecutiva, attraverso un rigido, implacabile sistema verticale che non lascia autonomia, se non quella di una perfetta adesione. Dal film non emerge alcuna accusa o condanna semplicistica, ma una conoscenza profonda del sistema politico cinese e del modo in cui questo si attua nella gestione dello spazio urbano e delle comunità.

La pervasività normativa dei principi direttivi e la mobilitazione delle masse attraverso una capillare organizzazione sociale sono dinamiche ancora in atto nella Pechino del doporiforma. Il sistema di registrazione *hukou*,²⁸⁶ ormai naturalizzato, si rivela un'arma preziosa che facilita la mappatura sociale del quartiere, una vera e propria schedatura di ogni abitante in funzione dell'applicazione e adempimento di politiche nominalmente volte al mantenimento del decoro urbano e dell'ordine sociale, ma di fatto finalizzate a ottenere il plauso degli organi di gestione municipale come l'ufficio per la sicurezza pubblica, e quindi del Partito. Non c'è aspetto dell'esistenza individuale e di comunità che non venga strettamente sorvegliato: le responsabili di quartiere del distretto occidentale – i "sette cigni",

²⁸⁵ Y. Braester, op. cit., pp. 262-265.

²⁸⁶ Cfr. p. 132.

come si autoproclamano – archiviano dati sui mezzi di contraccezione usati dalle coppie, e controllano le gravidanze, occasionalmente esortando giovani donne ad abortire.²⁸⁷ Persino la presenza di cani randagi (nell'anno del cane), diventa un fenomeno di rilevanza pubblica da arginare in modo drastico: da simbolo di benessere, gli animali diventano sintomo della lotta alla sporcizia e alle infestazioni epidemiche, anch'essa esito di direttive giunte dall'alto. In questo quadro complessivo, è difficile stabilire dove finisca la lungimiranza nella gestione della comunità e dove inizi la paranoia; o forse, nell'abitudine alla sorveglianza reciproca ereditata dal maoismo, si è innestata la necessità della nuova gestione semi-privatizzata di far quadrare il bilancio e giustificare le spese. Le categorie che mettono in atto le direttive del partito a livello locale – poliziotti, comitati di quartiere e operai – sembrano sinceramente convinte della bontà di queste (nonostante il suono di un poliziotto davanti al telegiornale non faccia pensare a un profondo coinvolgimento), ma non sembrano porsi troppi interrogativi sul loro senso (fig. 86). La portata del cambiamento e delle sue conseguenze materiali sull'esistenza dei cittadini direttamente coinvolti dal "discorso ideologico" sembra sfuggire, perchè così massiccio da sembrare ineluttabile, ma soprattutto perchè riguardante un fenomeno in corso in quel momento, e quindi impossibile da afferrare in tutte le sue implicazioni.

È questo uno di quei casi in cui lo spettatore si pone a fianco del narratore e condivide con lui l'onniscienza dei fatti o almeno una certa consapevolezza della loro portata. Il valore di una simile operazione sta nel suo approccio articolato e nella capacità di problematizzare le contingenze di un contesto culturale nel quale collocare i cambiamenti. Il scenario delineato, o meglio evocato nello specifico, è quello della pervasività del discorso politico all'interno della società cinese, e più precisamente nella gestione municipale di Pechino. Uno dei problemi che la narrazione apparentemente impersonale e distaccata evidenzia è lo sfasamento temporale e storico tra la necessità di adesione della Cina al "progetto di modernità" e le condizioni di vita di chi queste imposizioni subisce dall'alto, fino a ieri improntate al sistema collettivista (atemporale proprio perchè ideologico), che diventa nostalgico folklore, evocato nel film dalle canzoni rivoluzionarie e dai nomi delle persone nate in quell'epoca, con qualche residuo feudale in progressivo decadimento, come la casa abbandonata del principe nel cuore del quartiere pattugliato, divenuta rifugio di una cane rabbioso.

²⁸⁷ A proposito delle politiche di pianificazione familiare cfr. N. A. Chance, *China's Urban Villagers: Changing Life in a Beijing Suburb*, Holt, Rinehart and Winston, The Dryden Press, 1991.

La città vecchia vista dall'alto, con i suoi tetti grigi, i cortili quadrati e le mura basse che proteggono negando l'accesso dello sguardo, viene assediata e controllata da lontano da imponenti palazzi bianchi schierati uno accanto lungo la linea dell'orizzonte (fig. 87); come la modernità cinese filtrata dallo sguardo occidentale e dall'interpretazione che questo propone, anche quella presenza spettrale che minaccia e protegge mantiene valenze profondamente contraddittorie, riproposte dagli slogan politici e dall'opinione degli attanti dell'arena urbana, che ripetono diligentemente il messaggio delle autorità, interiorizzandolo: è un bene che le vecchie strutture fatiscenti e ricettacolo di malattie vengano demolite, per permettere il rilocalamento della popolazione in edifici nuovi e dotati di tutti in comfort. Una simile visione è però immediatamente contraddetta da altre costatazioni: nel quartiere di case basse e cortili tutti si conoscono e possono per questo controllarsi reciprocamente; è impossibile invece sapere cosa succede nelle palazzine a più piani, dove ogni appartamento è un'unità modulare che isola dall'esterno. Fenomeni vecchi e nuovi coesistono in modo problematico nei processi di transizione materiale e concettuale: tra questi i comitati di quartiere, e la concomitante demolizione programmatica di case tradizionali con cortile (fig. 88). La rilocalazione delle settecentomila persone nei nuovi "apartment blocks" (fig. 88 bis) è vista dalla polizia di quartiere come un fatto positivo, perché riduce il numero di dispute nelle quali intervenire: di fatto rende gli stessi problemi solo meno evidenti.

In nessun luogo come a Pechino è stato possibile verificare con altrettanta efficacia come l'assetto urbano e le politiche a esso collegate si ripercuotano immediatamente e drammaticamente sull'esistenza del singolo individuo e sulla sua percezione della realtà.

Il terzo film della trilogia, *I love Beijing*, è stato girato nel 2000, e testimonia un altro momento specifico della storia della città che non ritornerà più. Se lo spazio urbano si ripercuote e influenza la vita dei suoi abitanti, anche le persone rappresentate in quel frangente non torneranno più nelle stesse modalità. La Pechino di *I love Beijing* è quella dei primi anni 2000, dei cantieri aperti giorno e notte, della frenetica costruzione di nuovi complessi architettonici. Il protagonista, Dezen – un tassista, il navigatore per eccellenza della città – attraversa la città da parte a parte, percorrendone le circonvallazioni concentriche e costeggiando i cantieri. I crateri che deturpano la città creano uno scenario apocalittico: in realtà sono il colossale preparativo per una festa continuamente posticipata. Dezen è talmente abituato alle sue corse quotidiane, frenetiche, da una parte all'altra della città, che non sembra notare, né tantomeno farsi turbare troppo da questo sconvolgimento. È l'occhio dello spettatore che si posa sullo scenario sconvolto, temporaneamente congelato nella logica del cantiere e in attesa di ritrovare una forma.

Il malessere urbano torna ancora una volta (come già in Antonioni) sottoforma di rapporti umani compromessi, precari e continuamente minacciati dall'instabilità strutturale ormai cronicizzata. Gli interni non sono meno precari, e parlano della necessità delle persone, soprattutto i *waidi* – gli immigrati dalle campagne provenienti da zone periferiche del paese – di trovare un appoggio che consenta loro di prendere dalla città tutto quello che possono.²⁸⁸

3.2 Il modello di sviluppo urbano e l'Utopia

Utopia represents a broadening [or narrowing?] of aspirations in terms of human fulfilment.²⁸⁹

L'urbanizzazione in Cina, prima ancora che un effetto è stata un progetto, perchè la spinta a (ri)popolare le città è stata parte del più ampio piano di ricostituzione dell'economia nazionale, e dell'istituzione di un'economia fondata sui presupposti del mercato e del ciclo di produzione e consumo.²⁹⁰ La maggiore incognita non riguarda le sorti del potere politico e del governo che questo potere detiene, ma la direzione che potrà prendere una popolazione sterminata, specialmente nella sua tendenza alla crescita.

Diverse misure sono state adottate, all'indomani dell'apertura economica e sociale, per controllare il flusso della popolazione dalle campagne alla città e la conseguente crescita demografica. Una di queste è stata l'introduzione dello *hukou* (il sistema di registrazione della residenza in uso in Cina): un certificato che definendo in modo rigoroso la residenza ufficiale degli individui all'interno delle città, di fatto ne limita la libertà di movimento e influisce sul loro status civile, stabilendo una netta distinzione tra residenti urbani e non-urbani.²⁹¹

L'urbanizzazione è vista come la migliore soluzione a lungo termine al problema della disuguaglianza nei servizi, che riflette in primo luogo la differenza tra spazio rurale e spazio urbano. Negli ultimi anni, la classe dirigente in Cina ha cercato di frenare l'espansione delle grandi città incoraggiando la crescita di quelle piccole: in questo quadro è la municipalità a dover fornire la maggior parte dei fondi promessi dal governo centrale. Questa nuova autonomia si è spesso tradotta in fenomeni di corruzione endemica e capillare, soprattutto

²⁸⁸ Queste persone subiscono lo stravolgimento dello spazio urbano ma ne sono anche i primi agenti. L'esercito invisibile qui descritto, viene dirottato verso specifici lavori, a seconda del sesso e dell'età: giovani donne sono assunte come cameriere (tali sono alcune delle ragazze che frequenta il tassista), mentre la grande maggioranza di uomini è impiegata nei cantieri.

²⁸⁹ Lu D., *Remaking Chinese Urban Form: Modernity, Scarcity and Space, 1949-2005*, Routledge, London and New York, 2006, p. 106.

²⁹⁰ Shahid Yusuf, Kaoru Nabeshima, "Optimizing Urban Development", in S. Yusuf, T. Saich (a cura di), op. cit., pp. 4-9.

²⁹¹ "China's hukou system became law in 1958, when the National People's Congress passed its "Regulations on Household Registration in the People's Republic of China". Cindy Fan, "Migration, Hukou, and the City", *Ivi*, p. 66.

nell'appropriazione di fondi. La preoccupazione per il bilancio delle entrate è esacerbata dal fatto che, nonostante la decentralizzazione fiscale, il governo centrale ha mantenuto il controllo sull'agenda politica, mentre le città ai livelli di prefettura e contea devono coprire tutte le spese per la sicurezza sociale e il *welfare*.²⁹²

La necessità di manodopera per i grandi progetti urbani intrapresi dopo l'introduzione delle riforme economiche, ha allentato l'applicazione delle leggi relative all'*hukou*, permettendo una maggiore mobilità della popolazione interessata: questo ha scatenato vere e proprie ondate migratorie che, sebbene disciplinate, non sono prive di conseguenze negative.²⁹³ I lavoratori vivono in dormitori creati all'interno degli stessi cantieri, restando di fatto invisibili, salvo nei momenti di transizione da un lavoro all'altro e da un cantiere all'altro, quando possono ritrovarsi in zone della città più o meno periferiche, in condizioni abitative precarie.

Nonostante questi fenomeni siano legati più a necessità contingenti che a un'attenta pianificazione, parlare di utopia nelle strategie di pianificazione urbana e nella gestione delle comunità di quartiere non è affatto improprio, soprattutto nel più ampio quadro della storia contemporanea cinese, in cui il lancio di compagnie e la mobilitazione delle masse sono stati ritenuti strumenti essenziali per la realizzazione di una società ideale, o per il miglioramento di una società perfettibile, nella migliore tradizione marxista-leninista.

La Cina ha una lunga tradizione di pianificazione urbana.²⁹⁴ A partire dalle Guerre dell'Oppio e successivamente con l'epoca repubblicana, la città cinese entra in contatto con il modello di città occidentale. Con la fondazione della Repubblica Popolare, il cambiamento dello spazio, da casuale e contingente, diviene parte di un piano nazionale attentamente predisposto.²⁹⁵ La città maoista sviluppò una morfologia simile a un puzzle di unità di lavoro

²⁹² Persino nelle maggiori città, i governi locali incontrano serie difficoltà nel far fronte alle spese amministrative. Pechino, Shanghai (ognuna delle quali sostiene l'89% di queste spese) e altre maggiori municipalità devono sostenere il loro bisogni attraverso le loro stesse entrate. Cfr, Patrick Honohan, "Finance for Urban Center", *Ivi*, p. 185-186.

²⁹³ Non è del tutto vero ad esempio, come sostengono alcuni, che in Cina non siano comparsi ghetti o quartieri degradati legati a questa migrazione interna.

²⁹⁴ Dalle prime testimonianze storiche risalenti alla dinastia Zhou (dall'undicesimo secolo al 256 a.C.), si apprende che le capitali imperiali e i principali centri amministrativi presentavano una pianta che prevedeva imponenti mura erette intorno al perimetro di un quadrato, con due assi principali nord-sud est-ovest e una griglia di strade parallele a questi assi che si incrociavano formando perpendicolari. All'interno delle mura la città era suddivisa in pochi grandi quartieri contraddistinti da una netta separazione delle varie funzioni; nel tardo impero questo schema entra in crisi, a seguito dell'intensificazione dell'economia di mercato e dell'urbanizzazione, e la morfologia della città si complica per la commistione di quartieri abitativi e commerciali. Cfr. Lu D., op. cit., pp. 13-14.

²⁹⁵ 'After the founding of Republic in 1949, most factories, schools and government offices were organized into a state production unit administrative system; the work unit was the basic unit of this system'. Cindy Fan, "Migration, Hukou, and the City", in S. Yusuf, T. Saich (a cura di), op. cit., p. 47.

– "archetipi" della nuova società – autocontenute e spazialmente delimitate che circondavano il nucleo originario della città.²⁹⁶ Una simile organizzazione contrasta nettamente con quella delle moderne città capitaliste, dove lo spazio urbano è contraddistinto dalla divisione dell'uso del suolo in distretti commerciali, industriali e residenziali. Poiché l'industrializzazione era la macchina che guidava la crescita urbana nella città maoista, l'organizzazione della produzione giocava un ruolo cruciale nel modellarne lo scheletro: il capitale e il surplus erano controllati e distribuiti attraverso canali verticali nel sistema di pianificazione socialista. Lo stato centrale distribuiva risorse attraverso i ministeri in accordo con i piani nazionali, mentre le unità di lavoro giravano allo stato la maggiorparte del loro surplus. In quanto tali, i piani per l'economia e le politiche statali venivano implementati attraverso le singole unità di lavoro senza particolari interferenze del governo locale. Il sistema di distribuzione verticale e la struttura di proprietà così "dispersa" portavano a uno schema di crescita urbana privo di coordinazione.²⁹⁷

La linea tradizionale di pianificazione dei quartieri residenziali derivava dal repertorio occidentale e sovietico,²⁹⁸ ma la nozione di quartiere non è stata meccanicamente importata e adattata alle esigenze della Cina o alla forma che li ha assunto il processo di urbanizzazione: la necessità di organizzare lo spazio urbano è comune a tutte le civiltà, quella che cambia è la capacità di differenziazione economica espressa da una società. Va da sé che Stati Uniti e Inghilterra sono stati all'avanguardia da questo punto di vista, perché impegnati, sin dall'inizio del Diciannovesimo secolo, nel processo di industrializzazione che ha reso pressante il problema delle condizioni di vita dei lavoratori. A partire dal Ventesimo secolo diventa imperativo affrontare il problema dell'interazione e concettualizzazione della società e dello spazio attraverso l'organizzazione delle città in quartieri residenziali che permettessero da un lato l'ottimizzazione della produzione, dall'altro il miglioramento delle condizioni di vita e dell'ambiente circostante tramite piani di riforme sociali.²⁹⁹

La nozione di "zona residenziale" entra in Cina con la dominazione giapponese e con i primi esperimenti urbani nello stato fantoccio della Manciuria. Già allora il sistema noto come

²⁹⁶ 'As individual work units integrated many essential urban functions within their own territories, the functional roles of business districts were greatly reduced'. *Ivi*, p. 49-52.

²⁹⁷ Nella condizione di scarsità, lo stato cinese ha scelto di privilegiare la produzione sul consumo per accumulare capitale per l'industrializzazione. Questa politica si è velocemente tradotta in una nuova concettualizzazione dello spazio urbano e della costruzione. Cfr. Lu D., op. cit. p. 14.

²⁹⁸ Nello specifico, lo schema del microdistretto (in cinese xiaoqu e mikrorayon in russo) è stato introdotto in Cina nel 1956 e si è imposto come modello residenziale dominante nei primi anni Sessanta. Tuttavia, a causa delle risorse limitate e della debolezza nella pianificazione, i pianificatori non sono riusciti a compiere passi significativi nella realizzazione del modello prima del 1978. *Ivi*, p.15.

²⁹⁹ Elaborati da studiosi e urbanisti come Ebenezer Howard, Clarence Perry e Lewis Mumford.

baojia, basato sulla registrazione di un determinato numero di nuclei familiari riuniti nello stesso distretto, aveva introdotto il problema della gestione delle unità abitative. La fondazione della Repubblica Popolare nel 1949, ha avvicinato la Cina al modello sovietico già ampiamente collaudato: il primo sistema preso in considerazione è stato quello del “superblock” (*dajiefang*), che riuniva insieme blocchi di palazzi a quattro o sei piani in un’unica struttura. In conseguenza del lancio del primo piano quinquennale (1953-57), che prevedeva la realizzazione degli obiettivi attraverso un assetto produttivo rivoluzionato, il modello del superblock, troppo rigido e costoso, fu abbandonato in favore del “microdistretto”, ufficialmente introdotto in Cina nel 1956. Il microdistretto era un quartiere recintato e concepito come una piccola città che poteva avere dai cinque ai quindicimila abitanti, virtualmente autosufficiente. Un simile schema poteva adattarsi con successo all’idea emergente della comune, ed essere applicato nelle campagne per promuovere una migliore organizzazione dello spazio e una razionalizzazione delle attività e della produzione. In realtà il microdistretto sembrava mantenere le prerogative del quartiere tradizionalmente concepito, sia in Occidente che nella Repubblica Sovietica, in questo senso contrapposto alla nozione di superblocco.

È stato notato che se l’unità abitativa occidentale dava l’illusione di annullare le differenze di classe attraverso una condivisione degli spazi fisici e sociali, il microdistretto di impronta sovietica, così come introdotto in Cina, consente un coinvolgimento della sua popolazione attraverso la condivisione e distribuzione di risorse e un’efficace organizzazione delle attività. Il modello del microdistretto è stato traghettato con successo nella Cina post-maoista che si apriva al mercato, e si è adattato alla gestione privatizzata delle unità abitative ribattezzate *shequ*. Strutture così organizzate e controllate finiscono tuttavia per determinare una chiusura verso l’esterno potenzialmente dannosa per i processi di integrazione sociale auspicati. Ma più che stabilire dove e quando i vari modelli di quartiere sono stati introdotti per la prima volta, è importante analizzare in quale momento storico e in che contesto sociale sono stati applicati. La pianificazione urbana diventa così una forma di “vernacolare” che ogni società adatta alle proprie esigenze, più che un linguaggio rigido che si impone dall’alto verso il basso, da un contesto all’altro:

According to Said, the travel of theories and ideas occurs in four major stage. First, there is “the point of origin”: the location at which the idea first entered discourse. Second, there is “a passage through the pressure of various contexts” as the idea moves. Third, there is a set of conditions

which allows the introduction or toleration of the transplanted idea. Forth, the now fully or partly accomodated idea occupies “a new position in a new time and place”.³⁰⁰

Il microdistretto presenta molte similitudini con quella che può essere considerata la struttura più importante della società cinese, la cellula che ha caratterizzato la fase culminante del maoismo e che continua a informare l’assetto sociale e lo spazio urbano: l’unità di lavoro o *danwei*.

Diversamente dal microdistretto – *xiaoqu* o *shequ* – che pur essendo concepito come uno spazio autonomo rimane essenzialmente un quartiere strutturato in base alla funzione residenziale, i cui abitanti sono accomunati quasi esclusivamente dalla condivisione degli spazi abitativi, la *danwei* ha come centro la sede lavorativa, e pur essendo socialmente completa riunisce nella stessa struttura persone che condividono “lavoro e casa”, costituendosi come una città nella città, se non addirittura come un’alternativa alla città.³⁰¹

Dal punto di vista strutturale, la *danwei* è composta da palazzine basse, economiche e veloci da realizzare: ciò ha comportato un livello di densità dello spazio urbano molto basso in Cina, soprattutto nelle grandi città del nord, allargatesi arrivando a inglobare quella ero considerato remota periferia. Questa caratteristica contraddice un aspetto distintivo dei grandi centri urbani industriali (come descritti da Simmel), ovvero l’alta densità, che aumenta progressivamente con l’avvicinarsi al centro. Caratteristica della città socialista – come si evince con chiarezza dal confronto tra Berlino Est e Berlino Ovest – è invece la presenza di complessi monumentali che occupano il cuore della città, e possono essere definiti come uno “spazio di mobilitazione della coscienza politica collettiva”.³⁰²

La preminenza che l’unità di lavoro ha assunto nel tempo, raggiungendo il culmine durante la Rivoluzione Culturale, riflette il fallimento del potere statale (centralizzato e verticale) nella gestione delle risorse e soprattutto nella distribuzione di surplus. L’enfasi posta dallo stato cinese sulla produzione e l’investimento in strutture produttive a discapito di quelle residenziali ha portato conseguenze negative ancora presenti nella società del post-riforma, e a numerosi paradossi, primo fra i quali la privatizzazione delle risorse all’interno di un sistema basato sulla collettivizzazione delle strutture e dei servizi.³⁰³ Con l’ingresso nella

³⁰⁰ *Ivi*, p. 19.

³⁰¹ ‘Large work units, especially universities and and work units in remote or suburban rural areas, have such elaborate social service system that they resemble a miniature city’. *Ivi*, p. 53.

³⁰² *Ivi*, p. 69.

³⁰³ Il capitale concesso dallo stato all’industria, da investire nell’acquisto di materie prime e nell’ampliamento delle strutture, è stato spesso dirottato verso la realizzazione di strutture abitative, per venire incontro alle richieste dei lavoratori e combattere la carenza di abitazioni. Questo reindirizzamento, formalmente illecito, ha

fase più caotica del periodo maoista, lo stato ha di fatto implicitamente rinunciato alla gestione diretta di tutte le attività non strettamente produttive, e le ha affidate alle unità di lavoro, che si sono costituite come il maggiore organo di gestione della società urbana. Questo ha determinato la coincidenza di produzione e consumo, con una conseguente pervasività della sfera politico-ideologica (soprattutto nella funzione amministrativa) in tutte le attività. Anche la responsabilità per il *welfare* è stata affidata alla *danwei*, con una delega di poteri che si configura come una vera e propria privatizzazione: questo ha fatto sì che l'unità di lavoro passasse da unità di produzione a unità di consumo collettivo, divenendo così un "contenitore di potere" che garantiva la costruzione e il mantenimento dell'ordine socialista.³⁰⁴ Una simile organizzazione dello spazio fisico e sociale ha portato una sempre maggiore frammentazione del già precario sistema di *welfare*. Con i processi di produzione e consumo concentrati e gestiti dalla stessa amministrazione, anche il ricavo di surplus si è rivelato sempre più difficile da ottenere.³⁰⁵

Il tema chiave nella scena urbana del post-riforma è appunto la "commercializzazione". Questo cambiamento implacabile si è verificato virtualmente in ogni aspetto della vita urbana cinese, andando dalla mercificazione del lavoro alla privatizzazione delle risorse produttive e infine alla commercializzazione dello stesso spazio urbano.³⁰⁶ Nella stessa fase l'unità di lavoro è stata "rinnovata", e gli effetti delle riforme fino alla metà degli anni Novanta ne hanno per alcuni veri rafforzato il ruolo: la decentralizzazione fiscale ad esempio, ha conferito all'unità di lavoro un'accresciuta autonomia per quanto concerne le decisioni sugli investimenti e sull'allocazione delle risorse.

Un'analisi dell'aspetto attuale delle città cinesi deve tenere in considerazione tre fattori principali: lo stato, il mercato e lo spazio, e come conseguenza della loro interazione, il passaggio dall'industrializzazione statale all'intensiva urbanizzazione nata da una gestione municipale autonoma. In questo quadro, lo spazio è molto più che un contenitore per collocare

determinato la comparsa di molte costruzioni illegali, perché non autorizzate. Il primo piano regolatore di Pechino, lanciato nel 1953, identificava le quattro funzioni principali dello spazio urbano – residenza, lavoro, attività ricreative e traffico – e prevedeva la distribuzione dei quartieri residenziali nella zona compresa tra il centro storico e la periferia suburbana dove era collocato il maggior numero di industrie, il tutto arginato da una serie di raccordi anulari concentrici. Ma già all'indomani del lancio, il dipartimento per la pianificazione si rese conto che una simile organizzazione dello spazio urbano avrebbe richiesto una mobilitazione di forze, professionali ed economiche, ben al di là delle effettive possibilità.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ 'In his book *The Urban Question* (1977), Manuel Castells offer an insightful account of the rise of collective consumption in capitalist society. He argues that, although the capitalist system must secure the adequate reproduction of labour power as a prerequisite of continued production, individual capitalist producers find it less profitable to invest in crucial consumption facilities such as housing, schools and health facilities'. *Ivi*, p. 80.

³⁰⁶ Wu F., Xu J., A. Gar-On Yeh, *Urban Development in Post-Reform China – State, market, and space*, Routledge, London and New York, 2007, p. 4.

i cambiamenti socio-economici; piuttosto, la produzione di spazio è divenuta parte integrante di un'accumulazione complessiva in questa fase di transizione.³⁰⁷ Comportando la riorganizzazione delle aree amministrative e la creazione di nuovi distretti per gli affari, centri commerciali e la rilocalizzazione dei residenti urbani, con l'esclusione della popolazione immigrata, la ristrutturazione spaziale in Cina gioca un ruolo attivo nella trasformazione del paesaggio politico-economico: questo perché lo spazio è sia il risultato che il mezzo del cambiamento dei rapporti fra stato e mercato.³⁰⁸

La *danwei* ha a che fare con l'ambizione di realizzare una perfetta città in miniatura, un'utopia dove gli abitanti convivano armoniosamente e diano il proprio contributo alla causa del comune benessere. Una simile impostazione complessiva, e la rete di controllo stabilita al suo interno tramite l'osservazione reciproca, riflettono un modo di articolare il potere attraverso la costituzione di unità compiute in sé, microsocietà ideali che rendono la città un luogo razionale e comprensibile, ma che di fatto la annullano in tante piccole isole di potere e interessi particolari. La *danwei* è forse l'esempio più compiuto di eterotopia foucaultiana, con in più un'ambiziosa spinta utopica che sancisce la superiorità dello spazio sul tempo nell'attuale società cinese, dove il retaggio di povertà morale e scarsità materiale rendono desiderabile la rimozione della storia attraverso un'alterazione di processi tradizionalmente collegati al tempo e alla durata, come il ricordo e il funzionamento della memoria. La demolizione di tutto ciò che viene percepito come vecchio, e quindi poco funzionale o del tutto inutile, cancella il tempo prima ancora dello spazio, che è l'unica cosa che rimane in piedi in questo processo.

Il modernismo architettonico "internazionale" adottato per i grandiosi progetti di rivoluzione sociale è indissolubilmente legato alla nozione di utopia, intesa come materializzazione di un paradiso del consumo, libero da alienazione e sfruttamento capitalistico. Questa è anche l'utopia cinese, che si è dovuta confrontare con la condizione reale di scarsità, calamità naturali e disorganizzazione: 'Chinese socialist development [was] a project to articulate an alternative modernity that had much in common with modernist

³⁰⁷ 'Such a change involves reconceptualization of the city as the means to overcome constraints on accumulation through: (1) prioritizing this scale for intensive accumulation, e.g. by increasing the level of urbanization and allowing rural to urban migration, and subjecting the rural counties to the leadership of the central city, thus extracting resources for the city; (2) commodifying urban space through land-leasing and commodity housing; and (3) adopting global-oriented production through foreign investment and joint venture'.

Ivi, p. 5.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 17.

programmes in other parts of the world... Third World modernist ... the “utopianization” of modernity’.³⁰⁹

Nello stesso spirito Lewis Mumford ha dichiarato: ‘The first utopia was the city itself’.³¹⁰

3.2.1 Povertà e pianificazione dello spazio

Le riconfigurazioni spaziali sono comuni nelle società in transizione. La relazione complessa e spesso conflittuale tra scarsità e sistema socialista hanno dato vita a specifiche strategie spaziali, che hanno alla fine determinato la comparsa di quella forma unica che è l’unità di lavoro.

Affermazioni riguardanti la sostanziale riduzione della povertà in Cina a seguito delle riforme economiche e dell’urbanizzazione fanno riferimento a dati dimostrabili, ma non irreversibili.³¹¹ Nel 2003 si è registrata per la prima volta dal 1978 un’inversione di tendenza, con livelli di povertà di nuovo in crescita. La questione si complica quando si provi a contestare il significato e l’applicazione dei termini in gioco: sarebbe ad esempio necessario chiarire cosa si intenda per povertà, stabilirne il dove e il quando, e come il termine cambi a seconda del contesto preso in esame; perchè se nelle campagne o nelle zone interne del paese la povertà indica soprattutto condizioni materiali oggettive relative al reddito pro-capite e a uno stile di vita meno orientato al consumo, in città la condizione di povertà è assodata dallo scarto più o meno accentuato con lo stile di vita urbano, orientato alla garanzia di una spesa minima che consenta di mantenere il ciclo economico di produzione-consumo. Sulla carta, l’essere “povero” è incompatibile con l’essere “cittadino”, e di fatti una grande percentuale di poveri urbani è composta da migranti non in possesso di *hukou*, per questo esclusi dalla maggiorparte dei servizi e dei piani previdenziali previsti per la popolazione residente. I poveri “urbani” rappresentano ufficialmente solo l’1% dei poveri di tutto il paese, ma la percentuale arriva all’11-12% se si considerano i lavoratori migranti privi di *hukou*, in quanto

³⁰⁹ ‘As Bloch has described, the Not Yet in a Third World context was a combination of absence and anterior presence, longing and potential satisfaction, and anguish of scarcity and hope of fulfilment. Yet unlike most modern Western utopias that serve as critiques on industrial modernity, the latter was the dominant objective of Third World utopias. An all-encompassing project of modernization was not only at the top of national agenda but also the collective, state-controlled dream. If utopia is the “expression of the desire for a better way of being and living” (Levitas, 1990), industrial modernity was turned into this better way of being in Third World countries’. Lu D., op. cit., pp. 102-103.

³¹⁰ *Ivi*, p. 111.

³¹¹ John G. Taylor, “Poverty and Vulnerability”, in S. Yusuf, T. Saich (a cura di), op. cit., p. 91.

tali nemmeno registrabili.³¹² Quello che il governo deve costantemente arginare, insieme alla crescita della popolazione urbana, è il deterioramento dello standard di vita e l'abbassamento sotto la soglia della povertà di una parte consistente della popolazione, con la conseguente comparsa di sacche anonime e autogestite, al di fuori di qualsiasi giurisdizione. Esiste di fatto un consistente numero di individui privi di documenti che si aggirano più o meno indisturbati su buona parte del territorio: questi individui, reali come la città che non si vede e non si trova, sono ugualmente invisibili e si nascondono nelle pieghe della città "esposta". Come queste persone, anche la povertà è un fantasma demonizzato che però si annida negli interstizi, in quella zona neutra non toccata dalle politiche di sviluppo.

Aldilà di analisi dettagliate, il modo migliore per capire la Cina e le trasformazioni del tessuto sociale e urbano cui il paese è andato incontro dalla seconda metà del Ventesimo secolo, è provare a interpretare il significato della modernità che il paese sta costruendo per sé. Il rischio di un simile tentativo è quello di riproporre una nozione preconfezionata e rigida di modernità, per molti coincidente con il capitalismo di impronta occidentale; se invece per modernità si intende il processo con cui un paese rintraccia e stabilisce un modello efficace di sovranità, non ci sarà più bisogno di stabilirne l'origine, ma si ritornerà su un terreno puramente storico, dove i fatti giustificano la scelta di percorsi e politiche specifiche.

Per Duanfang Lu, nel contesto della Cina post-1949, 'modernity is turned into the nation's new identity, something that directs a people's imagination about who they are, where they are now, and what they should collectively aspire to be'.³¹³ La modernità, che presuppone la costruzione di una nuova identità nazionale, implica anche un confronto con il resto del mondo e con le dinamiche innescate dalle ultime manifestazioni del potere coloniale. È un dato storico che la Cina e le sue realtà territoriali più rappresentative abbiano in un determinato momento, con l'adozione del calendario gregoriano e il conseguente sistema di misurazione del tempo, abbracciato un'idea di tempo "occidentale", che Lu definisce "postcoloniale". Di fatto la Cina non è mai stata completamente assoggettata a una potenza straniera (forse perché geograficamente troppo grande e storicamente complessa), ma

³¹² "Who are the urban poor? China does not have an official urban poverty line for the country as a whole... official definitions of the urban poor exclude most migrants. Since 2000 the government has defined the urban poor as people covered under the Minimum Living Security Standard scheme or *Di Bao* (...). One of the most important groups among the urban poor are the elderly, a group that includes many laid-off workers (dal processo di smantellamento delle imprese statali) ... Alongside the elderly are the disabled, who officially represent 40 percent of the urban poor. Other groups of poor include migrants from rural areas and farmers displaced as a result of changing land use in urban and periurban areas". *Ivi*, pp. 92-93.

³¹³ Lu D., op. cit., p. 6.

piuttosto frammentata in tanti territori sotto il controllo delle potenze occidentali.³¹⁴ Il complesso di umiliazione nazionale derivante è stata una potente arma usata per mobilitare l'opinione pubblica in favore di una campagna politica o di un intero nuovo assetto nazionale, come nel caso della fondazione della Repubblica.³¹⁵ Lu suggerisce che il concetto di “scarsità” ha informato buona parte della modernità cinese:

Social scarcity was created with major changes taking places in human needs as an integral part of China's modernization ... A new desiring population was produced: workers came to expect that every aspects of their lives would be taken care of by the state, while peasants, living amid scarcity, envisioned a life of abundance. The disparity between expectation and reality only intensified the feeling of scarcity ... In fact, the sense of being lacking was so powerful that the Chinese state quickly conceptualized the nation as one of scarcity.³¹⁶

Per spiegare il concetto di scarsità, la studiosa cita Mao sul vantaggio di governare un popolo povero, per questo più volenteroso e pronto al cambiamento, e in ultimo ad accettare tutto.³¹⁷ La richiesta di modernità da parte della Cina ha dunque creato una scarsità perpetua, non solo nella realtà sociale ma soprattutto nell'immaginazione (e immaginario) nazionale.³¹⁸

La pianificazione rigida sotto lo stato maoista è poco più che un mito: è sotto il capitalismo (“alla cinese”) che il sistema di organizzazione dello spazio diventa implacabile, perchè contraddistinto dalla diffusione capillare delle direttive centrali attraverso una rete di organi provinciali e municipali, e soprattutto perchè improntato sulla necessità di far quadrare il bilancio ottimizzando gli investimenti. Il vecchio collegamento tra la nozione di scarsità e tendenza nazionale al risparmio, tramite l'accumulo di capitale e surplus ricavato dall'agricoltura, con l'enfasi posta di conseguenza sulla produzione e non sul consumo, è oggi simmetricamente ribaltato.³¹⁹

³¹⁴ Lu muove una critica alla teoria postcolonialista di Bhabha, incentrata sull'ambiguità e ibridità nazionale, che porta un paese “assoggettato” a percepirsi come ‘meno di uno e al tempo stesso doppio’: la perpetrazione di simile schema interpretativo rischia di creare un circolo vizioso nel discorso “dominatore” e “dominato” dal quale è impossibile uscire, mentre è forse più utile “storicizzare” questa ibridità nel tentativo di capire l'opposizione e la dominazione in un determinato tempo e spazio. Lo stesso tipo di analisi si può e si deve applicare alle pratiche di formazione dello spazio.

³¹⁵ *Ivi*, pp. 4-5.

³¹⁶ *Ivi*, p. 9.

³¹⁷ ‘Hence when the Chinese socialist state set out to build a modern industrial society, it found scarcity looming formidably along its road. To be sure, scarcity, the condition of not having enough, is not a natural given; instead, it is a constructed notion whose meaning shift from across time and space’. *Ivi*, p. 7.

³¹⁸ ‘China's quest for modernity, therefore, created a perpetual scarcity not only as a social reality but also as a national imagination’. *Ivi*, p. 10.

³¹⁹ Come raggiungere la modernizzazione con risorse limitate è un problema comune a tutte le nazioni del “Terzo Mondo”. Diversamente dai paesi al centro del sistema capitalistico mondiale, il capitale necessario

Il già citato film-documentario *Bumming in Beijing: The Last Dreamers*,³²⁰ è stato girato nel delicato momento a cavallo tra gli Ottanta e Novanta, quando la scarsità era in Cina una realtà che si materializzava nei mucchi di cavoli ai bordi delle strade, e incombeva sulla popolazione come una tara genetica (fig. 89). In questo quadro, Wu Wenguang rivolge l'obiettivo verso un peculiare gruppo di "poveri" urbani (e inurbati) provenienti da regioni periferiche della Cina, come lo Yunnan, di cui lo stesso Wu è nativo. Le persone in questione sono giovani artisti e intellettuali che il regista ha conosciuto e con i quali ha condiviso esperienze e aspirazioni. Sebbene si tratti gente dotata di talento e apprezzata, il suo status nella capitale cinese è precario come quello dei lavoratori stagionali e tutte le altre categorie di *waidiren*, le "persone che vengono da fuori". I giovani, alcuni dei quali riusciranno a trovare fortuna in patria e all'estero, raccontano senza mediazioni le loro difficoltà (fig. 90), l'instabilità dovuta al mancato possesso dell'*hukou* – la registrazione di residenza essenziale per avere diritto ad un'abitazione a Pechino – la sensazione di emarginazione e precarietà, e la fame, denunciata dall'ammissione al ricorso alla pratica del cosiddetto "ceng fan" – il pellegrinaggio da amici e conoscenti in cerca di un pasto.

Dall'essere una serie di numeri e cifre statistiche, la povertà diventa concreta nel film, e conoscibile: in questo modo, ancora una volta, il cinema mette in scena un'assenza.

3.2.2 La città-periferia

Alla sua introduzione in Cina, il sistema *hukou* prevedeva la distinzione tra abitanti delle campagne e cittadini. Fino alla metà degli anni Ottanta questa distinzione rimase molto rigida, rendendo difficile l'accesso alla città.

L'applicazione delle riforme negli ultimi due decenni, e la necessità di nuova forza lavoro per le città in costruzione, hanno provocato un notevole allentamento delle limitazioni imposte, determinando un massiccio riversamento di lavoratori dalle campagne alla città, grazie a permessi di soggiorno temporanei che permettevano agli operai provenienti dalle zone rurali interne di stabilirsi nelle città anche per periodi di tempo prolungati.³²¹

In Cina, la distinzione tra popolazione cosiddetta "fluttuante" e i veri e propri migranti, è una questione annosa e ancora confusa. Per popolazione fluttuante – *liudong renkou* – si

all'industrializzazione in un paese "periferico" (rispetto a questo sistema) deve necessariamente derivare dall'interno piuttosto che da altri paesi periferici. Questo schema non si applica più da tempo alla Cina popolare, che nell'ultimo decennio ha avviato un'intensiva "cooperazione" con alcuni stati dell'Africa centrale – Nigeria e Sudan in particolare – per l'estrazione di materie prime.

³²⁰ Cfr. p. 100.

³²¹ 'In 1997, the State Council approved a pilot scheme to grant urban *hukou* to rural migrants who held stable jobs and had resided in selected towns and small cities for more than two years'. *Ivi*, p. 67.

intende formalmente quella che si è allontanata da almeno un anno dalla luogo di registrazione dell'*hukou*, ovvero dalla residenza;³²² i migranti – *qianyi renkou* – sono coloro che si sono trasferiti da una regione, o provincia, all'altra, e che hanno ottenuto un permesso di soggiorno. Dall'altra parte ci sono però anche i migranti con permesso di soggiorno temporaneo, che vengono spesso assimilati alla popolazione fluttuante. Lo spostamento da una provincia all'altra, facilitato anche dal miglioramento dei collegamenti, è cresciuto notevolmente nel decennio dal 1990 al 2000: i "migranti" interessati da questo movimento sono per la maggiorparte giovani, celibi e single; ma dagli anni Ottanta anche la migrazione femminile è cresciuta molto. Si tratta in ogni caso di categorie emarginate:

In China's large cities, the social and economic segregation of rural migrants, the status hierarchy based on geographic origin, and the segmentation of the urban labor market persist. In these cities, most rural migrants occupy the lowest social and occupational rungs and are treated as outsiders rather than being assimilated. Under the dualistic *hukou* structure, rural Chinese are still excluded from the system of entitlements designed only for urbanites. Rural migrants lack access to retirement, health and unemployment benefits, government-sponsored housing schemes, jobs that prioritize urban residents, and the urban education system.³²³

Il lavoro derivante dalla migrazione innalza le entrate delle famiglie nelle zone rurali e ne diversifica le fonti di reddito. In questa situazione si capisce come il governo ritenga auspicabile la mobilità e lo spostamento verso le città. Viene da chiedersi però in quali situazioni versino e quali prospettive abbiano i residenti delle campagne che non possono o non desiderano essere "urbanizzati"; sicuramente la loro condizione è vicina a un'invisibilità sociale cronicizzata.

Il modo apparentemente più efficace, sicuramente il più rapido, per realizzare l'obiettivo comune a molti altri paesi di avvicinare il reddito pro-capite delle campagne a quello delle città, è snaturare "il rurale" avvicinandolo all'"urbano". Il divario tra città e campagna è un dato reale, utilizzato in modo così prolungato ed estensivo da diventare esso stesso parte di una retorica sui problemi cristallizzati da queste narrative. Ma se da un punto di vista geografico e territoriale è ancora difficile porre una netta distinzione tra città e campagna, più facile è forse stabilire cosa non sia campagna: di fatto, il criterio più pratico per valutare l'entità della popolazione urbana è da sempre il calcolo della percentuale della

³²² Nel 2000 è stata registrata una popolazione fluttuante di 144,4 milioni.

³²³ *Ivi*, p. 78.

popolazione non impegnata in attività agricole. Verificare il contrario – ovvero che le zone rurali siano tutto ciò che non si può chiamare città – è molto più difficile.

Da un punto di vista strettamente analitico, la disparità tra le condizioni della popolazione urbana (e urbanizzata) e di quella rurale sono legate a fattori economici che riguardano la produttività, le decisioni sui prezzi e sul mercato, la redistribuzione del lavoro e della forza lavoro. Se la privatizzazione delle campagne sembra aver temporaneamente migliorato le entrate dei contadini e le loro condizioni di vita, la liberalizzazione del mercato attraverso l'adozione di uno standard internazionale nei processi produttivi e nei prezzi (processo bruscamente accelerato dall'ingresso nel WTO nel 2001), ha di nuovo compromesso la stabilità delle attività agricole e quella degli agricoltori. In questo la Cina sembra condividere il destino di altre società la cui economia è sempre stata, o per lo meno è stata per lunghissimo tempo prevalentemente agricola.

Oggi è sempre più difficile stabilire chi sono gli agricoltori, perché l'agricoltura competitiva sul mercato è strutturata come un'impresa che si basa su tecniche di coltivazione avanzate (in funzione dello sfruttamento intensivo dei terreni e dell'ottimizzazione dei raccolti) spesso affidate a gestori esterni. Per poter assorbire forza lavoro ed evitare la comparsa di fasce sociali improduttive, il governo centrale ha adottato misure che hanno favorito lo spostamento della popolazione rurale da aree più remote dell'interno – meno produttive dal punto di vista economico – verso zone dove la presenza di un sistema misto agricoltura-industria (che pende verso l'industria, attività più redditizia), garantisce una più efficace integrazione dei lavoratori.³²⁴ La campagna tradizionalmente intesa, in balia delle fluttuazioni di un mercato internazionale, sembra diventare sempre più l'oggetto di politiche di assistenzialismo più che di incentivazione e riqualificazione. Alla luce di questi fattori, il divario tra territori diventa divario fra categorie storico-ideologiche: modernità e tutto ciò che non lo è (tutto ciò che sfugge alle politiche di modernizzazione); mercato globale e attività locali, ricavo di profitto e dignitosa sopravvivenza; e ancora impiego della forza lavoro (schiavitù mascherata?) e improduttività, che viene associata alla povertà.

Seguendo queste radicali trasformazioni, anche la distribuzione della popolazione è cambiata. Come altre città asiatiche, la città cinese oggi ha tendenzialmente una densità elevata. La crescita urbana è stata in larga parte assorbita, ma la costituzione di mercati immobiliari periferici ha rappresentato uno stimolo alla dispersione della popolazione, e la

³²⁴ *Ivi*, p. 50-51.

suburbanizzazione delle zone rurali ha raggiunto livelli molto alti.³²⁵ La rapida espansione urbana ha invaso e usurpato le zone rurali; i “villaggi urbani” racchiusi all’interno dell’area urbana edificata, sono divenuti enclavi di migranti. Contemporaneamente, regioni urbane e metropolitane policentriche si stanno diffondendo in Cina.³²⁶

Il vero problema legato a questi fenomeni di ridefinizione dello spazio non è tanto stabilire cosa sia, quanto piuttosto cosa *non* sia città, ovvero cosa rimanga rimanga fuori dal suo corpo mastodontico, e come questo possa essere descritto e definito: periferia? Campagna? Periferia industriale/rurale? Tutte queste descrizioni appaiono inadeguate, e la città, con le sue strutture e i suoi meccanismi, sembra oramai essersi impadronita delle sacche tradizionalmente lasciate fuori dal suo “corpo”: con la diffusione delle industrie, dei centri commerciali, la dislocazione di uffici e altre strutture, per non parlare di aeroporti o complessi residenziali, la necessità di ridurre la densità del centro urbano non ha prodotto nient’altro che una sua estensione, un vero e proprio straripamento. L’area metropolitana tende a fondere nozioni contraddittorie sulla base di una continuità territoriale che però non riesce a eliminare le contraddizioni, ma solo a nasconderle nominalmente. È abbastanza chiaro che una tendenza del genere cela forti interessi economici di tipo aggregativo: non è un caso che siano le economie emergenti e in vertiginosa espansione – Cina e India in particolare – a usufruire di questa opzione con maggiore successo. Meno scontato è il fenomeno dell’urbanizzazione delle campagne. Ma se la periferia si “urbanizza”, si può dire che la città si ruralizzi? Eames e Goode ritengono che una definizione del genere sia impropria, e ingannevole l’idea alla base: di fatto la città è molto più pervasiva e influente delle piccole o grandi comunità esterne che in essa si ritrovano, ed è per questo improbabile che nella fase di adattamento siano questi gruppi a modificare la città. Simili meccanismi sono soggetti a troppe variabili per poter essere facilmente circoscritti e analizzati, soprattutto perché riguardano piccole comunità e gli individui che le compongono. Gli studi sulla città manifestano in questo i loro limiti, perché attenendosi rigidamente a dati non sempre indicativi rivelano l’incapacità di ragionare in modo inclusivo sulle diverse possibilità che la città, e ancor di più i suoi abitanti, possono offrire.

³²⁵ ‘Suburban land expansion and decentralization of development are accompanied by population redistribution. Chinese cities since the 1980s have entered a stage of “suburbanization” in which the central area with extremely high population densities have begun to decline’. Wu F., Xu J., A. Gar-On Yeh, op. cit., p. 277.

³²⁶ ‘This formation of urban metropolitan region is, however, driven by both new locational ‘preferences’ and the state’s purposeful redirection of spatial development’. *Ivi*, pp. 299-300.

Alla fine, nonostante le aspirazioni socialiste a eliminare le inequità città-campagna, la locomotiva dello sviluppo urbano è passata accanto a tutto il resto, rimanendo sul suo binario e lasciando un mondo rurale “povero e vuoto” che si estende all’infinito da entrambi i lati.³²⁷

La periferia è molto più che una sbiadita rifrazione di tutte immagini avanzate, degli scarti visivi della città (in piccoli dettagli, un poster, una bevanda, un capo di vestiario, perfino una canzone). Molti dei film considerati articolano la dialettica tra centro e periferia come proiezione l’uno dell’altra; gli interessi dell’una si rifraggono e condizionano le dinamiche e l’aspetto dell’altra, che a sua volta ritorna per reclamare ciò che le spetta. Cosa distingue allora veramente il centro dalla periferia? Ritengo soprattutto la mancanza di “ipocrisia” visiva, di un’organizzazione dello spazio che funga da sostituto del potere e surrogato della comunità, che dia l’illusione della comunione di intenti e di finalità, una progettualità che unisca le istituzioni e i privati nel cammino comune verso la “civiltà”. Una delle leggi costanti dello spazio urbano in tutto il mondo è che la vera periferia, quella che non si preoccupa di somigliare al centro, è per natura squallida e lievemente perturbante: un vuoto “psichico” e strutturale, l’*horror vacui* che deriva dalla mancanza di un progetto, e dalla presenza di agglomerati nati dalla congiuntura casuale di necessità pratiche, priorità economiche e dalla loro interazione con le vestigia della città, le briciole di modernità sparse fuori dalla sua tovaglia.

I film che considereremo qui sembrano seguire e mantenere il dualismo tra periferia e centro: a seconda dei suoi intenti e della libertà espressiva reclamata per sé, un regista potrà articolare il proprio discorso filmico insistendo sulla periferia, non senza un voyeurismo che serve ad esorcizzare il disagio incombente, o celebrare un centro cittadino trionfante, per niente o quasi controverso. Non tutti gli autori aderiscono a un progetto così coerente: molti, soprattutto nella Cina continentale, preferiscono veicolare un visione e un’interpretazione ambigua della città, che attivi un corto circuito semantico che si rinnova autonomamente e automaticamente.

La città è presente nella periferia, ma è vero anche il contrario, perché la periferia popola la città in modo consistente e significativo. Periferia assoluta, intesa come tutto quello che non è città e che è fuori dalla città, legata quindi a una specificità territoriale e locale, ma anche periferia relativa: la visione esteriore dell’altro, marginale rispetto all’io-centro perché marginalizzato, ma che occasionalmente si pone al centro e marginalizza il centro “spodestato”, in un gioco di specchi. Così è Taiwan per la Cina, e la Cina per Taiwan.

³²⁷ Lu D., op. cit., p. 161.

A questo proposito, Yomi Braester parla della pervasività dell'idea di periferia geografica e culturale nel nuovo cinema taiwanese, nel quale l'assenza diventa centrale, attraverso la formazione di ghetti e la conseguente emarginazione, come quella dei soldati della Cina continentale che hanno lottato a fianco a Chiang Kai-shek e lo hanno seguito a Taiwan.³²⁸ Taipei è una città martoriata, odiata e apertamente assente nel nuovo cinema taiwanese: una città che manca perché inadeguata, e destinata a imminente smantellamento delle sue parti, in fase di adeguamento (che spesso sta per distruzione), o perché del tutto nuova, assimilabile a un guscio vuoto, che ha perso il suo contenuto e la sua storia. Hou Hsiao Hsian e Tsai Ming-liang mantengono uno sguardo analitico e – soprattutto Tsai – impietoso sulla carne viva (ancora per poco) della città, cogliendo con acume la continuità tra un vuoto interiore/morale e quello delle architetture.

Il film di Hou Hsiao Hsian *Dust in the Wind* (1987),³²⁹ è un esempio di cinema della memoria che proprio attraverso il ricordo e la riscrittura dei fatti attiva un'analisi in possesso di rilevanza storica. Questo soprattutto perché il film interviene per colmare un vuoto, e per far conoscere eventi dimenticati o rimossi. Inoltre, mentre parla di dinamiche storiche e individuali che altrimenti non troverebbero modo di essere rappresentate, lo spazio filmico articola quello di una nazione come Taiwan, dallo status problematico e dibattuto, nella dialettica città-periferia che definisce.

Le zone intorno a Taiwan mostrate nel film non sono semplicemente “campagna”: la vegetazione semi-tropicale e il paesaggio montuoso pieno di foschia inghiottono personaggi come fanno le gallerie dei treni che li portano avanti e indietro dalla città (fig. 91), e sembrano trasportarli in un'altra dimensione temporale. Si crea così una netta contrapposizione tra tempo rurale (famiglia, doveri, valori, cura del prossimo, lavoro fisico), e tempo urbano (legami sporadici e superficiali, incostanza e caos), che in ultimo destabilizza le vite dei protagonisti, al punto da interrompere il loro rapporto simbiotico e allontanarli, per colpa del dovere cui “la patria” chiama (il servizio militare), ma anche per il lento e progressivo logorio prodotto dalle infinite andate e ritorni dalla città. Condividendo questo viaggio nello spazio e nel tempo, i due protagonisti hanno già “vissuto” una vita insieme, e non possono riviverne

³²⁸ A questi veterani furono assegnate in zone periferiche dell'area di Taipei (veri e propri villaggi), baracche fatiscenti, o spesso solo lotti di terreno sui quali costruire da sé la propria abitazione con mezzi di fortuna: a una prima forma di rimozione, che li identificava come presenze se non indesiderate scomode o comunque inutili, questo gruppo sociale legato al territorio assegnatoli si è visto negare una seconda volta, a partire dagli anni Ottanta con la demilitarizzazione di Taipei e il lancio di imponenti progetti urbanistici mirati alla modernizzazione della struttura della capitale. Cfr. Y. Braester, op. cit., pp. 187-219.

³²⁹ Già citato da Jameson nel saggio su *Terrorizer* e a esso accostato per contrapposizione. Cfr. F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, cit., p. 120.

un'altra. Taiwan è uno spazio concettuale incongruo, che stende una patina malinconica sulle vite degli abitanti. La periferia è anche il luogo dove si possono mantenere radici culturali che affondano nell'antichità, come dimostra la lingua che la gente di provincia parla (un dialetto ma di fatto l'unica vera lingua "nazionale"), i riti ancestrali, le superstizioni: tutto quello che in città viene dimenticato o necessariamente rimosso.³³⁰

In questo modo si delinea l'esistenza e la possibilità di due paesi, uno dentro l'altro, l'uno in conflitto con l'altro. Su questa problematica convivenza pesa il passato, i fatti storici tenuti sotto silenzio, nascosti e lasciati intravedere come se fossero impliciti, ormai assorbiti nel tessuto dello tempo, e nella trama delle vite individuali. Taiwan è un luogo fisicamente e concettualmente "invaso", che sembra dover stritolare in una morsa i suoi abitanti, sia i cittadini che la popolazione delle campagne: permeato da culture diverse, da eserciti, da mode e dai profughi di altri paesi, compresa la Cina.

3.2.3 *Permanenze: lo spazio e il muro*

Nell'inarrestabile marcia verso un progresso che rimane allo stadio di progetto, tutto ciò che viene eliminato perchè considerato inutile retaggio del passato, come la tradizione, ritorna nelle pratiche quotidiane, integrato nella coscienza individuale e collettiva.³³¹ Freud ha chiamato questo processo 'ritorno del rimosso nella progressione storica': un'interpretazione che contrasta con la visione progressiva della storia.³³² Anche l'interpretazione data da Francis Fukuyama del periodo successivo alla dissoluzione dei regimi socialisti, analizzata nel saggio "Fine della Storia", rischia suo malgrado di riaffermare un paradigma unidirezionale delle società contemporanee;³³³ se questo può funzionare a livello teorico, tutte le pratiche umane, in quanto tali, rispondono a meccanismi molto più complessi, integrati nella storia genetica (la memoria) e continuamente riattualizzati nel presente. La lettura freudiana della tradizione può

³³⁰ 'The question of the origins of Taiwan's native people has reemerged in the 1990s as a contentious academic and political issue, and scholars today are more inclined to assert a continuum of native aboriginal and "Taiwanese" identity rather than linkages of either group with the mainland'. In P. Clart, C. B. Jones (a cura di), *Religion in Modern Taiwan – Tradition and Innovation in a Changing Society*, "Gods, Ghosts, and Ancestors", University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 285.

³³¹ 'Experience is indeed a matter of tradition, in collective existence as well as private life. It is less the product of facts firmly anchored in memory than of a convergence in memory of accumulated and frequently unconscious data'. W. Benjamin, "Some motifs in Baudelaire", in *Paris – The Capital of the Nineteenth Century*, Verso, London New York, 1997, p. 110.

³³² Nella visione proposta da Freud il passato ricade sempre sul presente, compete con esso e a tratti si spinge in avanti per modellare il futuro." Lu D., op. cit., p. 127.

³³³ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Avon Books, New York, 1992, pp. xx-xxi.

servire a combattere l'interpretazione univoca del destino delle civiltà, e rendere concettualmente possibile la compresenza di modernità e tradizione, che di fatto caratterizza la contemporaneità e i modi in cui viene definita.

In Cina, le mura come metafora, spazio virtuale e materiale (un pieno che delimita il vuoto), e le diverse applicazioni che permangono nelle pratiche sociali e architettoniche, rappresentano in modo esemplare il ritorno del rimosso e della tradizione stigmatizzata:

This examination of the persistence of the wall as a building typology in China emphasizes 'tradition' in a fast-changing society as constantly constructed and deconstructed in a perpetual flux of historical practices (...) in this ongoing process ... the same tradition may be appropriated, rehistoricized and transplanted. With a capacity to renew itself, tradition may be held back temporarily during periods of political and social change, but rarely does it die off completely. Instead, it tends to reappear in new guises in new contexts.³³⁴

Il muro inteso come recinzione, determina una netta separazione dello spazio da ciò che lo circonda: un'espressione visibile dell'identità di un luogo, e un confine che protegge da incursioni esterne. Prima della fondazione della Repubblica Popolare, il muro era un elemento pervasivo nella cultura e nella mentalità cinese, costitutivo dello spazio urbano a tal punto da essere usato come sinonimo di città (城cheng): città era tutto quello che era circondato da un muro.³³⁵ La Cina stessa diventa, rispetto alla Grande Muraglia, un'unica città contenuta da questa barriera – una struttura inclusiva ma soprattutto esclusiva.³³⁶

Il socialismo maoista ha visto nelle recinzioni urbane un retaggio feudale, simbolo di un potere fondato sulla divisione della società in classi e sullo sfruttamento, tanto da permettere il progressivo smantellamento delle mura che circondavano Pechino, già compromesse dagli anni di guerra civile e progressivamente depredate del loro materiale di costruzione.

Sebbene ufficialmente destituito, il muro è ritornato nelle pratiche architettoniche come modo per delimitare i confini delle proprietà statali e definire più chiaramente l'utilizzazione delle terre, arbitrariamente assegnate dopo la collettivizzazione a chiunque ne reclamasse l'uso, compreso lo Stato.³³⁷ Nell'epoca delle riforme, la recinzione è stata nuovamente applicata a progetti privati di *real estate* come resort o complessi condominiali, ancora una volta per proteggere gli abitanti e escludere tutto quello che è collocato al di fuori di questa

³³⁴ Lu D., op. cit., p. 125.

³³⁵ *Ivi*, p.128.

³³⁶ Cfr. O. Lattimore, *La frontiera. Popoli e imperialismi alla frontiera tra Cina e Russia*, Einaudi, Torino, 1972.

³³⁷ Lu D., op. cit., p. 136.

città in miniatura: il “rimosso” torna nella città sottoforma di strutture architettoniche tradizionali.

In *Liquid Modernity*, Zygmunt Bauman caratterizza la società liquida come una nella quale la strategia primaria di potere è la fuga, lo slittamento, l’elisione, l’effettivo rigetto di qualsiasi confinamento territoriale, e dei suoi macchinosi corollari di costituzione e mantenimento dell’ordine.³³⁸ La fluidificazione dello spazio urbano cinese è appena cominciata, in un contesto diverso e con differenti conseguenze: la città cinese è stata infatti una frontiera che ha reso possibile la prossimità spaziale e la temporalità sincronica di miriadi di pratiche eterogenee. Nel momento in cui queste pratiche si intersecano, si combinano e ramificano, i confini vengono smantellati e i canali tra compartimenti distinti si moltiplicano seguendo peculiari congiunture di presenti differenti.

Si è visto finora che la storia dello spazio “costruito” in Cina coincide con la narrazione delle esperienze diversificate della modernità socialista. Quello che dà consistenza allo spazio prodotto è il suo ruolo significativo nella costruzione, riproduzione e trasformazione dell’ordine sociale. Vista in questa luce, la città cinese è diventata molto simile a quelle di contesti capitalisti avanzati; per altri aspetti, tuttavia, la società continua a generare uno spazio urbano che differisce sensibilmente da quello dei contesti menzionati: nelle maggiori città cinesi, lo sviluppo residenziale del dopo-riforma è stato per esempio dominato da progetti di larga scala, di grande sviluppo in altezza ed elevata densità. Lo schema del microdistretto, il paradigma decennale di pianificazione socialista, è stato rafforzato attraverso nuovi codici di pianificazione, e riadattato come modello dominante per grandiosi progetti di *real estate*. In quanto tale, il panorama residenziale urbano in Cina si dispiega in accordo col “programma” ereditato dal passato, piuttosto che divenire occidentale: il modello di sviluppo residenziale ad alta densità presenta infatti notevoli somiglianze con quelli di altre città dell’Asia Orientale, come Singapore e Hong Kong. E le mure tornano in questi luoghi minuziosamente progettati a definire lo spazio per esclusione.

3.2.4 Spazio e paesaggio

Se il cinema ha esaltato o esasperato con effetti generati dalla tecnologia il movimento della città, in una forma di ipercinetismo che esorcizza la morte, ha anche radicalmente

³³⁸ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge, 2000, p. 11.

modificato la categoria del panorama, che diventa un oggetto di consumo e una pratica non più collegata alla contemplazione statica.³³⁹

Esattamente come il linguaggio, il paesaggio è una costruzione che si fonda su convenzioni accettate e condivise. Anche in funzione di questa condivisione, esso diventa un codice (un insieme di segni) la cui portata semantica risiede nella totalità e nel contesto, oltre che nella singola somma di ciascuno degli elementi che lo compongono; e ancora, come un film, dipende dalle modalità di fruizione per il pieno sfruttamento della “costruzione” che sottende. Permettendo un nuovo uso della città legato al consumo capitalistico delle sue vedute, il cinema ha portato alle estreme conseguenze il vedutismo in pittura (con le sue prospettive aeree), e creato il proprio “vedutismo”. I film e le numerose articolazioni dello spazio che questi permettono, aggiungono di continuo nuove vedute e nuovi paesaggi, attraverso ‘a mobile mapping of space’ (Bhabha).

Un panorama filmico, in questo caso urbano, coincide solo incidentalmente con quello preesistente (al film): essendo frutto di un progetto finalizzato a creare la città del film (non più il film della città), questo si traduce in un’ideologia dell’occhio e della visione, che presuppone la proiezione idealizzata di come un panorama o una città dovrebbero apparire per essere *il* panorama e *la* città. Come spiega Jameson, il campo di grano di Van Gogh, lungi dall’essere una riproduzione il più fedele possibile – e quindi naturalistica – di un vero campo di grano, è in realtà rappresentazione di un mondo utopico: la resa pittorica della proiezione mentale del pittore, di come secondo lui dovrebbe essere non solo un campo, ma la società intera.³⁴⁰

Cos’è lo spazio rispetto al paesaggio? Marc Augé riprende la suggestiva distinzione tra luogo e spazio, ricordando che un luogo è uno spazio caricato di significato sociale e culturale.³⁴¹ Come avverte Giuliana Bruno, un film è uno spazio fisico e concettuale che

³³⁹ ‘Early film envisioned "panoramic views" which incorporated modernity's desire for siteseeing. In these films, which were massively produced at the origins of cinema, the camera practices circular pans, up and down tilts, forward, vertical and lateral tracking motion, offering travelogues across the city space that range from panoramic perspectives to street level. This way, film reproduces a practice of urban space which involves the city's public, and its daily activities ... Not only do the subjects of urban views move, but the very technique of representation aspires to motion. Film cameras are placed on railroad cars, incline rail-cars, subway cars, boats, moving street vehicles, and even balloons for attempted aeriels. Movement was also simulated ... The camera becomes the vehicle: it becomes, literally, a spectatorial means of transportation. The travel film genre inscribed motion in the language of film, "transporting" the spectator through space and creating a multiform travel effect. The fascination involved the very means that produced a moving visual space. These "moving panoramas" were instrumental in developing the fiction film. The language of cinema was born not out of static theatrical views but out of urban motions’. G. Bruno, op. cit.

³⁴⁰ F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 25.

³⁴¹ M. Augé, *Non-places: Introduction to a Anthropology of Supermodernity*, Verso, London New York, 1995, pp. 51-55, 78.

diventa luogo in funzione del modo in cui il paesaggio viene rappresentato, e del modo in cui diventa esso stesso paesaggio. Essendo spazio che diventa idea e idea che diventa luogo, il paesaggio riprodotto segna un'ulteriore tappa nel passaggio tra segno della città e ideologia urbana. Parlare di spazio e di paesaggio in questi termini vuol dire parlare di un'appropriazione ideologica, in quanto tale a-storica: quasi un'usurpazione che implica l'esercizio del potere o di un potere. Qualsiasi spazio e paesaggio, compreso quello urbano, deve diventare discorso e mito prima di poter essere appropriato ideologicamente. Questo significa che non basta costruirvi sopra: bisogna farlo diventare spazio di conquista, con valenze imposte per poi essere condivise. Per controllare lo spazio bisogna raggiungere un accordo su di esso, una forma di compromesso.

In un film il paesaggio urbano non può essere solo accessorio o tangenziale: se la natura è il più delle volte concepita come qualcosa da raggiungere (la cima di una montagna, una valle solitaria o una cascata), la città è già cornice, contiene e modella le esistenze di coloro che in essa sono "contenuti". Non è forse inutile ricordare qui che i paesaggi naturali sono tali solo in confronto a quelli non-naturali.³⁴² Nelle arti visive e nel cinema, ogni tipo di paesaggio richiede, come ricorda Martin Lefebvre, 'una trasformazione dello sguardo' che determina 'un passaggio dalla periferia al centro',³⁴³ e aggiungerei io, della periferia al centro. La scelta dei testi filmici qui effettuata tiene conto di questo spostamento, in un senso o nell'altro. Alcuni documentano uno spostamento di prospettiva dello sguardo, e la rilocalizzazione di quello che è marginale all'interno della narrazione visiva e diegetica, così come nel contesto socio-culturale.

In *Tokyo Story* e *Tokyo-Ga*, una torre viene usata come parte del decoro urbano e meta del "pellegrinaggio" turistico: si tratta della torre di Tokyo, simbolo della città "moderna" e di un'urbanizzazione da esibire a cittadini e visitatori. Come già sottolineato da Barthes, vista da lontano la torre è poco più di un oggetto inerte, ma una volta "scalata" diventa luogo e punto di osservazione.³⁴⁴ Tokyo è esposta come un teatro ai piedi della sua torre, e chi vi sale vuole vedere uno spettacolo che si ripete ogni giorno, il cui fascino consiste anche nell'impossibilità e nell'inutilità dell'interpretazione. La città e la torre sembrano escludersi a vicenda: quando si vede l'una non si può vedere l'altra; lo stesso si può dire del grattacielo mostrato frontalmente all'inizio di *Street Angel*, la cui presenza non è meno problematica, anche in

³⁴² 'Cultural geographers insist that landscape does not exist independently of human investment towards space, which is one way of distinguishing them from the idea of "nature."' M. Lefebvre, *Landscape and Film*, Routledge, New York and London, 2006, p. xiii.

³⁴³ *Ivi*, p. 27.

³⁴⁴ Cfr. p. 19.

virtù del suo essere un oggetto “straniero”. Anche in questo caso il palazzo è un osservatorio, ma soprattutto indice della città, sua emanazione diretta ed estrema propaggine; la sua esatta controparte sono i bassifondi verso cui la macchina da presa “precipita”. Una simile contrapposizione, in un ribaltamento di prospettiva, si ritrova nel film di Fruit Chan *Hollywood Hong Kong*, in cui i quattro grattacieli del lussuoso *compound* “Hollywood”, che ‘sembrano le dita di una mano’, incombono sulla penisola di Kowloon – la parte povera di Hong Kong – con un’arroganza che materializza il sogno di ascesa, più che l’oggetto architettonico in sé (fig. 92). Per tutto il film i grattacieli sono ripresi dal basso, quasi sempre attraverso soggettive dei personaggi, diventando un segno ideologico che rimanda al mito infranto di una Hong Kong che, come tutto il “Terzo Mondo” concettuale creato dalla globalizzazione e dagli esiti della fine della Guerra Fredda, sogna l’America. Il personaggio più ambizioso del film – Tong Tong, la ragazza che viene da Shanghai e si prostituisce ricattando i suoi clienti per realizzare il suo personale sogno americano (evocato dal motivo a stelle e strisce dei suoi vestiti) – è l’unica che riesce a ribaltare l’ottica e a guardare dall’alto di un appartamento del *residence* i tetti di lamiera, i vicoli malmessi e le luci sfarfallanti di Kowloon (fig. 93). Il sogno di vendetta di Wong Chi-Keung, da lei ingannato, si infrange nello stesso palazzo, con la differenza che a lui è impedito guardare fuor: la visione rimane unilaterale e non ricambiata.

Un altro sguardo non restituito che racconta di un intrappolamento reale e psicologico (esemplare è quello di Ruan Lingyu alla fine di *The Goddess*, dentro la prigione) è quello della misteriosa ragazza di *Beijing Bicycle*, che dall’alto del suo appartamento può solo essere guardata, o meglio spiata dal basso (fig. 94). Si vede qui come gli elementi che sono anche, evidentemente, segni della struttura urbana, con una nuova centralità filmica che riconferma ed esalta quella reale, devono essere considerati in funzione della loro portata ideologica: controllo e visione sono centrali in questo discorso, e rimandano alla conoscenza concessa, negata o rifiutata.

Per queste ragioni e molte altre, il paesaggio è culturalmente declinabile. Molto è stato già scritto sulle differenze tra il paesaggio nella cultura visiva occidentale e in quella dell’Asia Orientale (in particolare Cina e Giappone), contraddistinta dall’assenza della prospettiva, e quindi dalla mancanza di profondità, del punto di fuga e in ultimo di un centro.³⁴⁵

³⁴⁵ ‘Traditional Chinese landscape painting (*shanshui hua*) generally employs multiple perspectives, with objects on a smaller scale, such as buildings and gardens, represented in parallel perspective. Both of these perspective systems, multiple and parallel, theoretically would require a viewing distance of infinity, but the clearly visible images of Chinese painting imply a finite viewing distance. Thus the perspective system of Chinese painting

Che appartenga a una tradizione occidentale o orientale, un paesaggio nasce sempre dall'attività mentale e ottica di "incorniciamento", perché si guarda l'ambiente naturale 'come se fosse dentro una cornice'.³⁴⁶

Parlando di "paesaggio asiatico" in senso culturale e geografico, vorrei considerare le diverse concezioni di paesaggio all'interno dei film di Jia Zhangke *Dong* e *Still Life*, entrambi realizzati nel 2006,³⁴⁷ costruiti sulla contemplazione della natura e l'incursione in essa degli uomini e del capitale. In questi film i paesaggi possono essere considerati "critici", perché critico è lo sguardo applicato, e Jia sembra implicitamente suggerire non ci sono limiti al potere manipolativo dell'uomo sul paesaggio (fig. 95). L'attenzione è sulla regione delle Tre Gole, dove la costruzione di un'enorme diga per un bacino idroelettrico ha modificato l'impatto visivo del panorama – tanto celebre da essere riprodotto sulle banconote da dieci yuan³⁴⁸ – e la vita di milioni di persone, rilocate in luoghi anche molto lontani.

La scena iniziale di *Still Life* è un esempio di "rotolo filmico"³⁴⁹: la sequenza prevede un lungo carrello laterale in cui 'i piani medi e mezzi primi piani maggiormente impiegati nel cinema cinese tradizionale si dimostrano particolarmente adatti'.³⁵⁰ La stessa consapevolezza di una "tradizione" può essere rintracciata nell'organizzazione dello spazio e nella preoccupazione teorica per la relazione di proporzionalità tra uomo e natura, così come nell'alternanza di buio e luce, colore e grigi, silenzio e rumore.³⁵¹ Questa influenza emerge in Jia Zhangke non come vocazione, ma come citazione circostanziata e scelta stilistica³⁵²:

must be understood as a conceptual one, not dependent on biological mechanism of the naked eye, as was the Renaissance system'. Hao Dazheng, "Chinese Visual Representation: Painting and Cinema", in L. Erlich, D. Desser (a cura di), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, University of Texas Press, Austin, 1994, p. 46.

³⁴⁶ 'The form of landscape is thus first of all the form of a view, of a particular gaze that requires a frame. With that frame nature turns into culture, land into landscape'. M. Lefebvre, op. cit., p. xv.

³⁴⁷ Dong è stato girato prima, inizialmente concepito come preparazione al secondo film.

³⁴⁸ Nel film gli operai rintracciano l'esatta collocazione dello spazio proprio attraverso il panorama impresso sulle banconote, come se solo la dimensione materiale-monetaria possa offrire loro le coordinate spaziali entro cui collocarsi.

³⁴⁹ Lo stesso rotolo, d'altra parte, può essere definito "filmico" per il tipo di fruizione cui si presta: 'the tendency toward a "narrative," time-based viewing of landscape found its ideal expression in the horizontal scroll, which would be gradually unravelled and "read" from right to left to reveal a theme or progression of some kind...'. Peter Rist, "The Presence (and Absence) of Landscape in Silent East Asian Films", in M. Lefebvre, op. cit., p. 190.

³⁵⁰ Hao Dazheng, in L. Erlich, D. Desser, op. cit., p. 52.

³⁵¹ 'The ambulatory, panoramic point of view and freely expandable frame of classical Chinese painting, together with the nonrealistic nature of its figuration and coloring, make up a symbolic code. This system [of the Japanese and Chinese painting] not only fails to conceal the existence of this code, but rather intensifies and displays the manipulative function of the code and distances the viewer from it'. Ni Zhen, "Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification", *Ivi*, p. 65.

³⁵² Anche se questo sembra contraddire l'affermazione per cui 'le peculiarità visive del cinema cinese possono essere spiegate con i principi della rappresentazione che hanno dominato la pittura cinese nei due millenni passati', Hao Dazheng, "Chinese Visual Representation: Painting and Cinema", *Ivi*, p. 45.

l'evocazione del paesaggio da parte di Jia riguarda infatti soprattutto la sua presenza fisica, perché 'lo sguardo presuppone sempre un soggetto',³⁵³ implicando un punto di vista e uno di fuga – elementi estranei ai principi tradizionali del paesaggio cinese. Nei film la contemplazione del paesaggio è sempre “estratta” dal flusso narrativo, in accordo con la distinzione nella funzione del paesaggio suggerita da M. Lefebvre,³⁵⁴ ma questo isolamento è intenzionale e implica un netto distacco dagli eventi che stimola la riflessione autonoma dello spettatore (fig. 96). Iniziando dalla soggettiva ad altezza d'occhio dei personaggi, l'inquadratura si “stacca” da terra e diventa autonoma, invitandoci a vagare: in questo modo il punto di vista originariamente singolare diventa (nuovamente) multiplo. In *Still Life* la città è remotamente evocata attraverso i suoi bisogni: in primo luogo elettricità e forza lavoro. La demolizione di spazi per la creazione di altri è un momento cruciale e meccanismo rodato nella nuova società, ma in Cina e nei film di Jia, paesaggi nuovi, per un effetto straniante sembrano vecchi migliaia di anni (fig. 97).

Come si ha avuto modo di constatare, in Ozu la rappresentazione del paesaggio “impuro” punta a raggiungere e attivare la consapevolezza dello spettatore.³⁵⁵ Questo processo favorisce l'autonomia dello sguardo così come del paesaggio, e determina una rinnovata percezione del tempo: nel momento in cui un paesaggio filmico manifesta un livello di distacco dalla storia agli occhi dello spettatore, agendo come paesaggio autonomo, non può evitare di “flirtare” con un tipo di modernità – ‘la modernità dello spettacolo cinematografico, delle attrazioni, della frammentazione ed eterogeneità’.³⁵⁶

La presenza sociale nel paesaggio implica un processo di appropriazione politica e culturale. *A.K.A. Serial Killer* (1969) è un film e un'operazione concettuale sullo spazio, e su come questo venga appropriato nella visione, ma anche sui significati che i luoghi acquisiscono attraverso una serie di visioni successive. L'operazione parte da un progetto specifico che prende le mosse da un fatto di cronaca: una serie di omicidi compiuti da un ragazzo di diciannove anni che prima della cattura si è recato in diversi luoghi del Giappone, in fuga e in cerca di nuove vittime. Il regista, Masao Adachi, ha deciso insieme ai collaboratori di filmare tutti i luoghi visitati dall'assassino: le implicazioni di una simile operazione sono potenzialmente infinite. In primo luogo c'è l'idea di un doppio inseguimento

³⁵³ M. Lefebvre, op. cit., p. 27.

³⁵⁴ ‘I examine “landscape” in film as a spatial *predicate* distinct from “setting” and “territory”. All three terms are understood as different ways we have developed for representing space to ourselves: as the location for some unfolding action (setting); as a space of aesthetic contemplation ad spectacle (landscape); and as a *lived* space that we possess – or would like to possess (territory)’. *Ivi*, p. xviii.

³⁵⁵ La definizione è di Gombrich, *Ivi*, p. 31.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 34.

reale e virtuale: quello dell'assassino e quello dello spazio. Ma in ultimo quello che si insegue veramente non è né l'uomo (già arrestato), né lo spazio percorso e visitato da lui e dalla troupe, bensì l'esperienza, e il modo di relazionarsi allo spazio. Quello che viene presentato, attraverso un'operazione di puro cinema documentario, è il mistero della percezione, cosa definisce un luogo e il modo di rapportarsi ad esso, e la casualità delle traiettorie dello sguardo. Attraverso il confronto e il tentativo di riprodurre l'esperienza di un omicida seriale – colui che incarna la devianza più radicale, si è posti in relazione con un'altra radicale alterità: quella che separa coloro che osservano da ciò che viene osservato. Mentre le immagini e le porzioni di paesaggio scorrono più o meno fluide, rallentandosi, accelerandosi, ripetendosi ritmicamente in zoomate ossessive con un sottofondo di jazz improvvisato non meno allarmante, ci si interroga sulle possibili vittime dell'assassino, e sul modo in cui sono state trovate. Una simile operazione e le riflessioni che questa induce, lontane dai modi convenzionali di rapportarsi al paesaggio, sono interpretabili come una “ricerca dello spazio perduto”, in cui rintracciare i segni del paesaggio urbano e periferico, ridotti a presenze più o meno casuali. Lo scarto semantico è proprio tra la casualità e l'intenzionalità: se l'assassino e le persone filmate (e uccise) si sono trovati lì per caso, insieme alle tracce e ai segni di una presenza umana fragile e problematica, i cambiamenti apportati sullo spazio dall'inserimento di strutture e infrastrutture non sono casuali, ma frutto di una pianificazione ben precisa. E se nessuno ci può dire come guardare, qualcuno si può arrogare il diritto di cambiare il nostro panorama quotidiano, e il nostro orizzonte esperienziale, in funzione dei suoi interessi o di quelli un'élite fatta passare per “collettività”. La presenza del regista e la documentazione che effettua riportano virtualmente l'intervento sullo spazio a un livello zero, perché conferiscono intenzionalità a un progetto di visione che è anche scoperta, e denuncia. Attraverso l'analisi del film di Adachi, Yuriko Furuhashi esamina gli aspetti ideologici del paesaggio nel cinema giapponese d'avanguardia: questi sono legati alla decentralizzazione del modo di pensare alla resistenza politica e alla soggettività, e convergono nel cosiddetto '*fūkeiron*' (la teoria del paesaggio).³⁵⁷ La rinnovata attenzione al paesaggio permette anche di “rimappare” il territorio giapponese seguendo i segni dell'attuale fase economica e delle nuove abitudini di consumo.

Il nucleo della critica implicita nell'interpretazione del paesaggio come ideologia, è che quest'ultimo sia oggetto di una pericolosa omogeneizzazione.³⁵⁸ La stessa attenzione

³⁵⁷ Yuriko Furuhashi, “Returning to actuality: *fūkeiron* and the landscape film”, *Screen* 48:3, Autumn 2007, p. 345.

³⁵⁸ ‘It is precisely the interdependence between the increasing control over territorial space and the consolidation of postwar democratic state capitalism that the critics of *fūkeiron* problematize. In other words, the central

polemica (e ironica) sulla banalità “pericolosa” della quotidianità si può rintracciare nel film di Patrick Keiller *London* (1994), dove una desolante uniformità cospira con un’attitudine irrisoria, veicolata dalla parodia dello stile documentario “alla BBC”, per esporre e ridicolizzare la gloria strumentalizzata della città di Londra.

Si può rintracciare un’affine sensibilità visiva nel film di Lou Ye *Suzhou River* (2000), girato nei sobborghi industriali di Shanghai, nella zona degradata che sorge intorno al fiume Suzhou, affluente del Pujiang, e poco più che un canale usato come discarica. L’uso della macchina a mano nella sequenza iniziale funge da contrappunto documentaristico alla finzione che seguirà, richiamando l’attenzione sull’attualità e la tangibilità del paesaggio preesistente al film, e che a esso sopravvive. La sequenza dice appunto che il fiume esiste, come esiste e in che modo esistono le persone che vi vivono intorno. In modo non troppo diverso da *Street Angel*, che parte da una ripresa della città “reale” e “storica” per poi entrare *fiction* della storia (giustificata e resa plausibile dall’introduzione), *Suzhou River* passa alla narrazione filmica vera e propria, nella quale il fiume che dà il titolo al film diventa segno e significante enigmatico, un buco nero che risucchia in un vortice le vite dei personaggi, innescando un meccanismo circolare di eterno ritorno.³⁵⁹

3.2.5 *Panorami mobili*

The exorbitant city is representable only as the cinematic city³⁶⁰

La digressione sui vari apparati teorici e sul trattamento dello spazio urbano (e filmico) che questi presuppongono, porta alla valutazione di aspetti più specificamente filmici che hanno a che fare con la visione e la prospettiva. La considerazione di qualsiasi panorama – e la città lo è a pieno titolo – rimanda necessariamente al “problema” dello sguardo, e deve includere tutte le posizioni coinvolte.

A seconda della posizione e dell’ora del giorno la città può apparire caotica o ordinata, inquinata o incontaminata, ingiusta o equa; tanto più nella visione filmica, che in questo senso sfrutta appieno il potenziale metamorfico della città, quella prerogativa dello spazio urbano di

concern of *fūkeiron* ... is neither the aesthetic production of picturesque scenery nor the metaphysical divide between subject and object, but rather the immanent relations of power that produce homogenized landscapes. In their view, the very uniformity of the landscape of rural and urban cities throughout Japan corresponds to the serial mass production and standardization of commodities...’ ‘... the homogenization of landscapes in rural and urban cities of Japan must be read as visible symptoms of the consolidation of postindustrial capitalism (...) When read critically, landscapes enabled them to see a visual “diagram” of social and economic relations, especially those of domination, at work’. *Ivi*, pp. 351-355.

³⁵⁹ Il film non a caso è stato battezzato il “*Vertigo* cinese”. Cfr. J. Sildeberg, *Hitchcock with a Chinese face: cinematic doubles, Oedipal triangles, and China's moral voice*, University of Washington Press, Seattle, 2004.

³⁶⁰ Akbar Abbas, “Cinema, the City, and the Cinematic”, in L. Krause, P. Petro (a cura di), op. cit., p. 143.

mutare e trasfigurarsi. La visione dall'alto presuppone un giudizio, e dunque una forma di controllo o autorità esercitati anche solo per qualche istante, ma è anche un modo per raggiungere una sintesi efficace e soddisfacente che rassicura, perché niente di male può succedere finché si riesce a vedere tutto, e mentre lo si vede.³⁶¹ La visione dal basso e dall'interno può sembrare più facile da realizzare, ma è nel complesso più problematica, e difficile da legittimare: la macchina da presa non può planare, né può pigramente indugiare su questo o quel dettaglio, ma deve giustificare ogni inquadratura, compresa la più insignificante.

Il punto di osservazione "interno" e mobile per eccellenza è l'automobile. Pur non essendo il mezzo di trasporto urbano per antonomasia, come lo sono la metropolitana, l'autobus o i taxi, l'automobile è un elemento centrale del "decoro" e della "funzione" urbana. Al tempo stesso questo mezzo di trasporto evoca e aggiorna il mito della frontiera, garantendo la possibilità di godere ancora del paesaggio fuori dal finestrino,³⁶² la cui cornice rettangolare, come avviene per il finestrino dei treni, "genera panorami" e istruisce circa il loro uso. Con il vetro che funge da schermo e la sua cornice, che è bordo e parentesi del nostro sguardo verso l'esterno, il finestrino disciplina e orienta la visione, neutralizzando la potenziale minaccia rappresentata dall'imponderabilità degli elementi naturali o del caos urbano che minaccia il guidatore nel suo ovattato mondo meccanico.³⁶³

All'interno di una città la macchina attiva un interessante effetto *matrioska*, una *myse en abîme* che la fa diventare una città nella città. A livello filmico, l'automobile si sostituisce al carrello, e le riprese effettuate a bordo di essa restituiscono un dinamismo che è al tempo stesso vertiginoso ma anche familiare, perché lo spettatore riconoscerà immediatamente come soggettiva la visione frontale del cruscotto o laterale del finestrino. L'automobile come punto di osservazione della città, e strumento di esplorazione urbana, presenta interessanti contraddizioni: pur isolando, o forse proteggendo dall'ambiente circostante (come avviene sulle grandi *route* americane che costeggiano panorami maestosi), garantisce nel contempo una perfetta fusione col ritmo quasi completamente automatizzato della città: dalle insegne pubblicitarie alle saracinesche, dai maxischermi ai passaggi a livello, l'automobile annulla i limiti del corpo e la sua lentezza, e lo colloca in modo più coerente ma forse non meno rischioso al centro di questo vortice dinamico. L'automobile diventa estensione e sostituto

³⁶¹ Cfr. M. Augè, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London New York, 1995, pp. 96-97.

³⁶² Cfr. J. Baudrillard, op. cit.

³⁶³ Quello che disturba nella scena finale del film di David Cronenberg *Crash* è l'improvviso sbalzamento della donna fuori dalla vettura.

del suo corpo fisico, ma anche segnale rivelatore della posizione sociale e dello status economico (adattandosi così a un paradigma tipicamente capitalistico). La visione dalla macchina è quasi sempre soggettiva, e implica una condizione, se non di potere, di relativo controllo, soprattutto nel caso di una soggettiva di chi guida.

In altri casi la macchina è una prigione, una trappola, un luogo in cui l'osservatore sembra condannato a una passività che lo schiaccia e gli fa subire tutto quello che vede. La visione della città che "scorre" fuori non riesce a ricomporsi in un quadro coerente, e si dipana come una successione di elementi, una teoria di segni che hanno perso il contatto con il loro significante, o forse lo possono solo ritrovare nell'ottica di un contesto semantico più grande e inclusivo, come è appunto il film.

Due casi paradigmatici che vorrei citare, lontani l'uno dall'altro dal punto di vista geografico e filmico ma non da quello culturale, sono il film documentario *San Yuan Li*, girato in digitale nel 2003 dai cinesi Cao fei e Ou Ning in un grosso quartiere di Canton, una vera città nella città, e *Kinatay* (2009) del filippino Brillante Mendoza, ambientato nelle strade di Manila.

Il primo film è interamente girato in digitale, aspetto che rivela la vicinanza degli autori alle logiche del video e dell'arte concettuale più che a quelle del cinema in senso stretto, e dimostra la necessità di raggiungere la massima flessibilità e vicinanza alla scena; solo la scena notturna di *Kinatay* è invece girata in digitale, anche in questo caso per questioni stilistiche e soprattutto pratiche.

San Yuan Li sembra materializzare in modo esemplare il modello di esopoli descritto da Soja, una mastodontica e indifferenziata area metropolitana che trova nelle sue anonime propaggini la sua ragione d'essere (economica), ma il cui nucleo contiene sacche di perifericità, localismo e povertà che confluiscono, tra gli altri elementi, nelle sottoculture urbane di quartiere. Berry suggerisce che inconfondibili modelli di riferimento nello stile di ripresa sono Vertov e Ruttman,³⁶⁴ ma nel caso del film cinese l'accelerazione da gioiosa diventa semi-patologica, nella nevrotica ricerca di catturare nel minor tempo il maggior numero di immagini e "cose". La strategia narrativa impiega l'analogia come commento all'infiltrazione dei principi di accumulazione e consumo nell'area dell'estuario del Fiume delle Perle, una delle più produttive nel mondo e economicamente attive, ma anche inquinata e tormentata da problemi sociali. Cao Fei e Ou Ning guidano lo spettatore in un tour frenetico

³⁶⁴ Chris Berry, "Imaging the Globalized City: Rem Koolhaas, U-thèque, and the Pearl River Delta", in J. Tweedie, Y. Braester, op. cit., p. 162.

lungo strade e autostrade del territorio in questione, mostrando qualcosa che nella sua banalità possiede una grande forza di impatto, e una dirompente immediatezza: il panorama umano che cambia, mentre il paesaggio naturale scorre davanti o a lato, e muta in funzione del primo. Tutto questo rimanda al passato e al presente di quei luoghi, e materializza il futuro attraverso i cantieri. Trovo questa teoria di panorami precostituiti e prevedibili, simili a scaffali e banconi trasparenti dei grandi magazzini che espongono la merce in modo infallibile, più efficace della seconda parte del documentario dal ritmo sincopato ma meno asciutto, dove predominano linee e prospettive diagonali che distraggono dall'“affermazione iniziale”, insieme alla musica che da elettronica diventa pop o melò – la stessa ascoltata dagli abitanti del quartiere. Il progetto visivo cambia radicalmente in virtù dell'irruzione della presenza umana: la popolazione di San Yuan Li e tutte le sue categorie sociali. Il problema non è tanto quello di mostrare le persone nella rappresentazione, descrizione, documentazione di un luogo o territorio, ma il doverne giustificare la presenza con una forma di commento.

Più radicali gli esiti raggiunti da *Kinatay*, un film che unisce la finzione di una storia paradigmatica di delinquenza urbana a sequenze che documentano la realtà diurna e notturna di una città difficile come Manila, culturalmente tormentata (e linguisticamente) ibrida.

La lunga sequenza del viaggio in macchina dopo il rapimento di una prostituta, portata fuori città per essere torturata e uccisa, è la descrizione dell'inferno dalla posizione del condannato, resa ancora più agghiacciante dalla normalità dello scenario: le luci notturne delle strade, di altre macchine e dei quartieri periferici la cui densità abitativa si dirada progressivamente, evocano una più generale scomparsa dell'umanità, se non annullamento *tout court*. Tra città e periferia c'è sempre una relazione di proporzionalità, ma anche divergenza incolmabile: la periferia non può essere in netta contrapposizione con la città, perché difficilmente quest'ultima può essere pienamente identificabile come centro, o forse baricentro, punto stabile che definisce l'equilibrio delle varie parti e lo mantiene, prevenendone il collasso.

La città si articola e si espande seguendo il flusso continuo della popolazione che va e viene: come nel processo metabolico, l'ingresso di nuovi elementi determina l'espulsione di altri, ma questo meccanismo di ricambio non è sempre (piuttosto quasi mai) indolore. La città si irradia verso l'esterno anche grazie a questo meccanismo di integrazione e rigetto, ma come per un albero, a ogni fase si aggiunge un anello, in un ciclo che determina un surplus di materia e di popolazione la quale di solito si stabilisce lungo i bordi che delimitano il “centro” comunemente inteso. È così che lo spazio urbano si ingrandisce e finisce per assumere dimensioni mastodontiche, che ne rendono la gestione sempre più difficile. L'automobile è

l'anello di congiunzione tra queste porzioni di spazio e tempo disconnesse e solo occasionalmente ricongiunte.

3.3 *La nazione latita, il locale incalza*

Senza il peso ingombrante dell'entità moderna chiamata "nazione", la città si configura come modello autonomo, centro che attrae persone e attività da aree remote e culturalmente diverse.

La città mancante rappresenta solo l'ultimo, più rappresentativo anello di un'illustre catena di assenze. Una che anticipa l'assenza della città è quella della nazione, entità da collegare a nozioni e attributi altrettanto indefiniti quali cultura e identità. La narrazione è un elemento fondamentale che colma quest'assenza, e sul vuoto costruisce il racconto come significato e connotazione. Abbiamo visto che ci possono essere diversi tipi di narrazione, tutti legati al potere in modi più o meno stretti, in un'interdipendenza che spiega tanto i meccanismi di osservanza quanto quelli di resistenza, nella forma di antagonismo o nel tentativo di costituire un potere alternativo.

Che la nazione mancasse come realtà effettiva risultava chiaro, prima ancora che lo dicesse Benedict Anderson,³⁶⁵ dall'osservazione delle modalità in cui essa è nata: a tavolino, a seguito di lunghi accordi, patteggiamenti e contrattazioni, e sul corpo dei cadaveri morti nel nome di questa pesante assenza, molto spesso contro la volontà delle popolazioni interessate o persino a loro insaputa.³⁶⁶ Dopo essere stata creata, la nazione ha avuto bisogno di essere proiettata, per affermare la propria esistenza e stabilire l'aggregazione necessaria al suo consolidamento. I media hanno assolto a questa funzione in modo egregio, quasi esclusivo: la televisione sembra essere stata creata come arma a disposizione dell'apparato ideologico per costruire un immaginario nazionale, occasionalmente esportabile.³⁶⁷

³⁶⁵ '...I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagine as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most if their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion (...) In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagine ... The nation is imagined as *limited* because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations. ... It is imagined as *sovereign* because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm ... Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship'. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London New York, 1983, pp. 6-7.

³⁶⁶ 'Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings'. *Ibidem*.

³⁶⁷ Cfr. J. Fiske, *Television Culture*, Routledge, London New York, 1987, pp. 10, 15, 40-41, 55-57.

Il cinema ha un ruolo più ambiguo, in virtù dei meccanismi d'ideazione, produzione e finanziamento: può rinsaldare il senso di appartenenza nazionale, sancendo la sua legittimità presso il pubblico (agente ed elemento costituente, non solo recipiente passivo), ma può anche “confutare” la nazione, mettendone in discussione la legittimità.

Bhabha, autore di un testo dal titolo significativo come *Nation and Narration*,³⁶⁸ ponendosi nel solco tracciato da altri pensatori della scuola marxista come Henri Lefebvre e Fredric Jameson, ricorda che il discorso sulla nazione va collocato nel più ampio contesto transnazionale della finanza globalizzata, della cultura “disseminata” e di quella della disseminazione, ma diventa anche un concetto chiave per testare le fasi della modernità e il modo in cui questa viene percepita e diffusa. Nell'epoca contemporanea la nazione va ricollocata nel mutato quadro internazionale di movimenti migratori di massa e riconfigurazioni territoriali e di sovranità. Bhabha parla dell'esperienza della migrazione come di quel momento di “spargimento” in altri tempi e altri luoghi nella “nazione di altri”, che diventa un tempo di aggregazione spontanea, quasi un ritrovarsi sporadico di esiliati, emigrati e rifugiati, ai confini delle culture straniere, delle frontiere, nei ghetti, nei caffè e nei centri urbani.³⁶⁹ In questa prospettiva l'ultima fase della nazione moderna, dalla metà del Diciannovesimo secolo, è quella caratterizzata da migrazioni di massa verso l'occidente e dall'espansione coloniale ad Est.

In quanto entità materiale che si presta ad appropriazioni simboliche, la nazione è un'altra di quelle categorie che viene usata come metafora della moderna configurazione di rapporti geopolitici, e di modernità in senso più ampio, che riempie il vuoto lasciato dallo sradicamento di comunità e legami.³⁷⁰ Tradizionalmente, la nazione, la sua gente, e la cultura nazionale sono viste come un'unica entità: la forza psicologica che la nazione come “strategia narrativa” carica sulla produzione culturale e sulla proiezione politica è proprio l'effetto della sua ambivalenza come entità politica e “racconto”.³⁷¹ Per Bhabha, la metafora ricorrente del paesaggio come scenario interiore dell'identità nazionale mette in risalto la questione della visibilità sociale, il potere dell'occhio di naturalizzare la retorica dell'affiliazione nazionale e le sue forme di espressione collettiva. Ma ancora una volta lo studioso evidenzia la presenza di un'altra temporalità che disturba la contemporaneità del presente nazionale: il cronotipo del

³⁶⁸ H. K. Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London New York, 1990.

³⁶⁹ H. K. Bhabha, op. cit., p. 199.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 200.

³⁷¹ Come apparato di un potere simbolico, nell'atto di scrivere la nazione si determina un continuo slittamento di categorie (sessualità, affiliazione di classe, paranoia territoriale) o “differenza culturale”: questo spostamento e ripetizione di termini mostra come la nazione sia la misura della liminalità della modernità culturale. *Ivi*, pp. 202-203.

locale, del particolare, del grafico, in cui il tempo nazionale diventa concreto e visibile. Tutti i movimenti di iscrizione del nazionale (come discorso e metafora) sul territorio e sullo spazio devono essere iscritti graficamente e visualmente in esso. Inutile dire che il cinema coadiuva e pone in essere in modo paradigmatico questo processo di iscrizione narrativa.

Due delle categorie intorno a cui Bhabha organizza la sua analisi della nazione come spazio metaforico, sono l'arcaico come ritorno perturbante – in senso freudiano – dell'inconscio culturale (o più comunemente tradizione), e la modernità intesa come tempo lineare, illuminato, inconstestato: una simile preoccupazione per il tempio “doppio e scisso” della rappresentazione nazionale, mette in discussione la visione orizzontale e omogenea associata con la comunità immaginata della nazione.³⁷² Dal punto di vista funzionale, questa diversa articolazione temporale della nazione corrisponde a due diverse strategie – quella pedagogica e quella performativa.³⁷³ Le contro-narrative della nazione che evocano e cancellano ripetutamente i suoi confini “totalizzanti”, tanto quelli reali che quelli concettuali, disturbano le manovre ideologiche tramite cui alle “comunità immaginate” sono attribuite identità essenzialiste: ciò significa che una strategia narrativa che consideri il locale, e al tempo stesso il transnazionale, come vera identità della nazione, la rende di fatto irrappresentabile e non riconducibile a nessuna narrazione chiusa.³⁷⁴

Nell'ottica di un cinema concepito nazionalmente ma destinato a una distribuzione e fruizione transnazionale, può essere utile guardare alla nazione come a uno spazio sociale, nell'accezione data da Henri Lefebvre:

We are confronted not by one social space but by many – indeed by an unlimited multiplicity or uncountable set of social spaces which we refer to generically as “social space”. No space disappears in the course of growth and development: the *worldwide does not abolish the local*.³⁷⁵

Il cinema, linguaggio versatile e sensibile alle sollecitazioni esercitate dall'esterno, è uno strumento ideale di misurazione delle modalità attraverso cui la retorica nazionale entra in gioco come strumento di creazione di un sentire comune e diffuso, e quindi di controllo nei confronti spinte disgregatrici. Al tempo stesso niente è più efficace del cinema, come mezzo di informazione e strumento di comunicazione, per diffondere la conoscenza o semplicemente

³⁷² *Ivi*, p. 206.

³⁷³ ‘It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*’. *Ivi*, p. 209.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 213.

³⁷⁵ H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 86.

portare l'attenzione sulle specificità locali che concorrono a formare il puzzle che viene chiamato di volta in volta stato, nazione o paese.³⁷⁶ Il cinema che si concentra sul locale tende a esplorare pieghe nascoste dello spazio concepito come vuoto temporaneo su cui investire, ma anche del tempo inteso come storia. L'esempio di Taiwan è calzante, perché il suo status di nazione sovrana è stato e continua ancora oggi a essere messo in discussione, dalla Repubblica Popolare Cinese, ma anche dai i suoi stessi abitanti, molti dei quali si identificano con il gruppo etnico e culturale di appartenenza. Di fatto Taiwan prima ancora che una nazione è un'isola, e dunque un'entità geografica.

Tsai Ming-liang, regista malese trapiantato a Taiwan, ha fatto del "localismo" apparentemente globalizzato di Taipei la bandiera e la cifra stilistica della sua attività, restando ancorato al modello autoriale senza mantenerne i limiti evidenti, quelli che ne hanno determinato la crisi perché collegati alla crisi dei valori tradizionali che questo modello sostenevano: la centralità dell'io narrante, la nozione di soggetto e un'identità incontestabile.

Una continuazione ideale della riflessione filmica sullo spazio assediato della nazione può essere rappresentata dal suo cortometraggio *The Skywalk is Gone*, seguito di *What Time Is There?*³⁷⁷ *The Skywalk is Gone* riguarda le articolazioni dello spazio, molto più invasive del tempo. Nel film Shiang-chyi torna dalla Francia e si mette alla ricerca del ragazzo che le aveva venduto l'orologio, ma scopre che il cavalcavia dove lui si appostava con la merce non

³⁷⁶ Il film di Clint Eastwood *Gran Torino*, riesce a ribaltare in modo efficace la prospettiva dello straniero in una terra sconosciuta. Il personaggio interpretato dallo stesso Eastwood – americano di origine polacca che ha dovuto combattere la guerra di Corea per essere definitivamente accettato nel paese di adozione dei genitori – per le dinamiche e i processi legati all'urbanizzazione e le conseguenti variazioni del mercato immobiliare, si ritrova a vivere, ultimo bianco "caucasico", in mezzo alla comunità Hmong in un sobborgo di Los Angeles. La costruzione narrativa è orientata all'imprevisto e all'imprevedibile, per questo meno esposta a errori formali. Il film attiva inoltre un meccanismo metacritico in virtù del suo interprete e regista, Clint Eastwood, la cui carriera di attore si è fondata sul personaggio del cowboy "buono" che combatteva stranieri "cattivi", figure aberranti e difficilmente integrabili all'interno degli angusti confini concettuali del film di genere. A proposito di genere, quello che il film riscrive è il western stesso: attraverso la citazione esplicita di scene memorabili, le condizioni che rendevano possibile la sua esistenza vengono progressivamente e impietosamente corrose. Il western non può rimanere se non nella sua parodia, perché sono venute meno le condizioni della sua sopravvivenza, e con esse la visione del mondo che poggiava su basi materiali ancora contraddistinte dal monopolio del flusso di beni e dagli effetti della Seconda Guerra Mondiale. I nemici non più possono essere rappresentati perché non sono visibili: sono i fantasmi della storia che il corpo e la memoria portano con loro, ma anche gli esecutori senza volto di un potere apparentemente impersonale, lo Stato e i consigli direttivi che attraverso operazioni finanziarie decidono come cambiare la vita della persone. Questi cambiamenti creano attriti che trovano uno sfogo a livello locale, ma difficilmente arrivano a scalfire la dura corazza del potere politico-amministrativo ed economico.

³⁷⁷ In quest'ultimo film una ragazza comprava l'orologio di Hsiao-kang su un cavalcavia, e andava a Parigi portando con sé il "tempo" di Taipei (che è memoria, attaccamento alle radici, ma anche difficoltà a sincronizzarsi con altri tempi), privando il ragazzo del suo tempo, cristallizzato ed espresso dalla sua ossessione per gli orologi, le cui lancette sono continuamente spostate sull'ora di Parigi. Tutta Taiwan è rappresentata entro queste parentesi spazio-temporali: anche la madre del ragazzo, rimasta vedova, vive come se il marito fosse ancora presente. Da un punto di vista metafilmico ed extratestuale, il personale tempo cristallizzato di Tsai è quello della Nouvelle Vague francese e dei suoi protagonisti (nel film l'attore Jean-Pierre Léaud viene filmato sul bordo di una fontana in un cimitero di Parigi).

esiste più: la sparizione di uno spazio, che in quanto transitorio e sospeso (in tutti i sensi) è luogo di incontro e comunicazione, sembra mettere in discussione l'esistenza stessa delle persone, e anche l'ex-ambulante Hsiao-kang si ritrova a vagare per Taipei senza più uno scopo. Nello spazio anonimo e irriconoscibile della città, la ragazza perde la sua identità, letteralmente e simbolicamente: il documento di riconoscimento le viene infatti sottratto da una guardia municipale, sorda alla sue richieste perchè incapace di ascoltare, inghiottita dal caos "generico".

Un corto successivo di Tsai dal titolo *Madame Butterfly*, ispirato all'opera di Puccini, segue un'altra donna abbandonata, questa volta dal suo amante, che si smarrisce volontariamente nell'anonimo spazio urbano. Quello che colpisce del suo vagare dolente all'interno di un grande magazzino o di un parcheggio, è il suo isolamento ieratico, esaltato da inquadrature che la seguono con insistenza da dietro o da primissimi piani che nella staticità dell'inquadratura apparentemente impersonale, acquistano un potere ipnotico. Ogni gesto della donna, se collocato in uno sfondo di luoghi altrettanto impersonali, acquista una valenza emotiva che si rivela nel più piccolo gesto (la lenta masticazione di un boccone di cibo o l'osservazione di un raggio di luce che colpisce improvvisamente il cuscino).

Il cinema di Tsai ha dimostrato un'attenzione pressoché esclusiva a situazioni locali mai esplicitate fino in fondo, come quelle storiche (del tutto implicite), che rendono la visione dei film un'esperienza frustrante e al tempo stesso suggestiva, ricreando le condizioni di un mistero senza soluzione, l'enigma in cui non solo le cause ma anche l'esito sembrano abbandonati a una fumosa indeterminatezza. Il termine enigma ben si presta a essere associato al cinema di Tsai Mingliang. Come già ampiamente argomentato nel primo capitolo, la città come segno è un enigma. Il mistero che evoca è quello dell'esistenza di un'entità culturale che si possa associare alla nozione problematica di Asia intesa come "Oriente", ma anche dell'esistenza stessa della città, come realtà concreta e stabile, al di fuori dei modelli che l'urbanismo come scienza e il cinema come letteratura per immagini hanno creato. L'evocazione dell'enigma è funzionale all'anticipazione di un tema centrale di questo studio: la città e i cittadini come (residuali) presenze spettrali.

Case Study 1: *The Sun's Burial* e la “nuova” città delle macerie.

The Sun's Burial (1960) di Nagisa Oshima è un'altra riflessione sull'azzeramento morale dell'umanità nel Giappone del Secondo Dopoguerra, cui si accompagna una radicale riconfigurazione dello spazio urbano.

Girato e ambientato nella città di Osaka, riconoscibile soprattutto per le ricorrenti inquadrature del castello in lontananza e per le riprese del mercato, il film di Oshima usa in modo sapiente i luoghi della città alla fine degli anni Cinquanta – soprattutto i bassifondi e i cantieri industriali sovrastanti – adattandoli alle necessità diegetiche (fig. 98, 99). Lo status di questi ultimi, che dovrebbero essere anticipazione metaforica dell'imminente nuova città, è particolarmente ambiguo e fuorviante: se la città extra-diegetica affronta un cruciale processo di ridefinizione dei suoi spazi e delle strutture in funzione di una nuova modernità (quella “post-atomica” e futuristica) che la avvicinerà al suo aspetto attuale, quella filmica approfitta del momento di transizione e si appropria degli stessi spazi in ridefinizione, pause di tempo “urbano”, facendole diventare già macerie, e anticipando il degrado della città con quello dei suoi abitanti (fig. 100, 101).

L'azzeramento di cui si parlava, va inteso come ricomparsa ciclica di una fase primitiva di ritorno alle funzioni primarie in cui l'uomo, sotto costante minaccia, è sollecitato a provvedere a tutti i costi ai suoi bisogni materiali e a difendere il poco che gli rimane; e in cui anche lo spazio congiura contro di lui, tramutandosi in gabbia e trappola mortale. In questo contesto personaggi senza scrupoli avviano attività come la compravendita di sangue e quella delle “identità” (attraverso il commercio di documenti): elementi che definiscono l'essere umano fisicamente e simbolicamente, diventano commerci lucrativi che attirano disperati in cerca di guadagno.

Come nel caso delle narrative filmiche considerate nel primo capitolo, il film in questione presenta articolazioni semantiche che vedono ancora una volta centrale una figura femminile dalla forte connotazione sessuale: Hanako, giovane prostituta a capo della banda di trafficanti, non priva di speranza o iniziativa – al contrario di tutti gli altri personaggi, che finiscono per ammazzarsi a vicenda – e figura che diventa testimone, perno e snodo delle dinamiche in atto tra i personaggi (fig. 102). Quello che differenzia il film di Oshima da altri coevi, è il trattamento unico dello spazio: la città non è un set ricostruito per sembrare un campo di battaglia abbandonato o per evocare la distruzione bellica; l'evocazione c'è, ma viene realizzata attraverso la presentazione di Osaka e dei suoi luoghi l'uno in conflitto con l'altro: cantieri abbandonati e scheletri di edifici che formano una geometria di linee inespugnabile (fig. 103), binari del treno e fili elettrici che attraversano le zone periferiche e i

quartieri degradati, bassifondi abitati da esseri postumani rimasti a occupare baracche fatiscenti, luoghi alla mercè delle forze esterne e della visione filmica. Le strutture che rappresentano città, come la torre della televisione e altri edifici moderni, sono viste in lontananza, al calare del sole, osservato da parchi abbandonati che sembrano cimiteri, invasi da una natura residuale, quasi infestante (fig. 104, 105).

Come nel finale del film e il suo campo lunghissimo (fig. 106), il paesaggio non lascia presagire alcuna speranza di ricostruzione, ma solo la necessità di andare avanti e sopravvivere. Lo spazio rigetta l'uomo come un'entità ostile. La modernità e la storia antica del Giappone sono accomunate dalla loro lontananza dai bassifondi di Osaka, l'unica realtà concepibile nel presente: così anche il castello di Osaka, la cui sagoma si staglia in lontananza, diventa un miraggio (fig. 107).

Case study 2: *The City of Violence, MTV e l'iperurbano incongruo.*

Nel film *The City of Violence* (2006) del sud-coreano Seung-wan Ryoo, la città è un set in cui ogni elemento è esasperato in funzione di una messa in scena altrettanto vistosa.

Il poliziesco oppone “buoni” e “cattivi” in un combattimento epico, la cui posta non è solo il trionfo della verità e della giustizia, sottoforma di ristabilimento dei valori sacri dell'amicizia (tradita dall'ex-compagno di scuola “cattivo”, divenuto un affarista privo di scrupoli) e dei legami di sangue, ma anche l'uso della città, che spietati imprenditori immobiliari cercano di monopolizzare attraverso l'esproprio di terreno pubblico, finalizzato alla costruzione di lussuosi resort. Quella che il film espone paradigmaticamente è la percezione “comune” degli aspetti aberranti e degli effetti dell'urbanizzazione selvaggia con le conseguenti speculazioni, dilaganti nei paesi dell'Asia orientale che hanno attraversato uno sviluppo urbano a dir poco sregolato; i cattivi non sono tali perchè killer, ma in quanto speculatori e costruttori che attentano quotidianamente allo spazio civico.

L'episodio centrale del film è il combattimento tra l'“eroe buono” Tae-su, e la tribù urbana di giovani assoldati dagli imprenditori-gangster: nello scontro, sia il detective che le gang che lo inseguono, si “appropriano” temporaneamente delle strade e dello scenario urbano notturno per farli diventare scenografia di una complessa coreografia marziale. L'episodio inizia con un *establishing shot* dello skyline di Seul da mattina a sera in accelerazione (fig. 108, 109): una sequenza che racchiude la forza iconica dello spazio in una breve formula filmica molto usata nella pubblicità e nei video musicali. Come nelle più esemplari pratiche postmoderne, è proprio la sintesi che l'iconicità garantisce a neutralizzare il significato di questa breve introduzione. La scena successiva rappresenta un ulteriore,

articolato passo verso la definitiva estetizzazione e stilizzazione filmica dello spazio urbano, così come delle persone in esso. Nella città l'incontro casuale si tramuta in scontro (non solo per i poliziotti presi di mira da malviventi) (fig. 110).

Seguendo Baudelaire, e proseguendo idealmente la proposta di Kracauer, Benjamin ha elaborato una teoria dell'esperienza urbana che vede nel contatto con le masse della città l'esperienza moderna per antonomasia.³⁷⁸ L'esperienza-come-ricordo, quell'esperienza consapevole (del passato) che Benjamin chiama "*erfahrung*", dipende dall'esperienza-come-stimolo nel presente, un processo definito "*erlebnis*". Se un simile apparato male si adatta alla narrative post-moderne frammentate e minate dalla crisi del "soggetto kantiano" autonomo e consapevole,³⁷⁹ per lo stesso motivo è perfetto nel caso del film in questione, il cui modello di eroe è quello "tradizionale", senza crisi di identità e con un senso spiccato del bene e del male.³⁸⁰ Ritorna nella scena, anche se mascherata sotto i panni di una violenza apparentemente gratuita, l'esperienza della strade, quella 'serie di shock e collisioni' descritta da Benjamin in termini che ricordano il sublime kantiano.³⁸¹

Le giovani "comparse", la cui identità instabile rende più agevole il riparo nel grembo fluido della metropoli, sono raggruppate in tribù, gang contraddistinte dall'uso di divise (di studentesse del liceo, giocatori di hockey, baseball e ballerini di breakdance) (fig. 111, 112): segnali di appartenenza nello spazio generico della città, uniformi di nuovi eserciti metropolitani, ma soprattutto costumi per ballerini di fila, esecutori di uno spettacolo minuziosamente coreografato.

In questo contesto l'"individuo" viene inevitabilmente preso di mira (fig. 113, 114, 115), e diventa preda in un rocambolesco inseguimento in cui gli elementi mobili dello spazio urbano diventano di volta in volta armi (estintori, insegne al neon, barriere) (fig. 116, 117), o rampe per spettacolari evoluzioni (cassette di quadri elettrici, impalcature mobili, automobili ferme o in movimento) (fig. 118, 119). Quando l'eroe riesce infine a divincolarsi dall'assedio grazie all'aiuto dell'amico, il quartiere, set della scena, abbandona immediatamente le sue funzioni di teatro (fig. 120), per riassumere una scala più ridotta e un aspetto più familiare (fig. 121, 122).

³⁷⁸ Kracauer suggeriva che il "nuovo" ambiente urbano causa una tristezza che i giovani cercano di alleviare con le forme di divertimento che la città stessa offre. Cfr. S. Kracauer, "Boredom", in *The Mass Ornament*, op. cit., pp. 331-32.

³⁷⁹ Y. Braester, op. cit. p. 9.

³⁸⁰ Un perfetto esempio di eroe post-moderno è il personaggio di James Woods in *Videodrome*, al tempo stesso testimone, vittima e carnefice (cfr. F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, cit., p. 34), mentre Deckard, l'eroe protagonista in *Blade Runner*, non ricade in nessuna delle due tipologie, occupando una posizione a metà strada.

³⁸¹ Y. Braester, op. cit., p. 11.

L'elemento più interessante di un film come *The City of Violence*, concepito come prodotto commerciale per la spettacolarità delle immagini, sembra essere la traccia sottotestuale di resistenza civica. Pur rimanendo un circo, un trionfo di suoni e luci che minaccia e confonde, la città è anche di fatto un bene che appartiene a tutti, la cui usurpazione costituisce un'imperdonabile colpa. L'evocazione di un potere arrogante, che si serve di mezzi illeciti o comunque moralmente discutibili, implica l'allusione politica ai vari governi che si sono succeduti in Corea del Sud, e ai radicali cambiamenti nella politica e nella conseguente gestione dello spazio: agli eredi di un potere politico dispotico e accentratore, si sono sostituiti piccoli e grandi imprenditori privati le cui speculazioni sono state legittimate dalla deregolamentazione dell'uso del terreno, determinate a loro volta dagli esiti di una nuova, radicale fase di liberalizzazione dell'economia. In Corea, come già in Giappone, i nemici non sono più le istituzioni e la classe dirigente (come si vedeva in *Chilsu and Mansu*), ma la nuova classe di imprenditori che ha tagliato fuori il resto della popolazione dall'accesso al suolo pubblico.

CAPITOLO 4

LA CITTÀ-SPIRITO

‘Monsters... do cultural works’³⁸²

“I hear the fourth floor is haunted...” “It is”³⁸³

4.1 Lo spettro della città

4.1.1 Allegoria della nazione

Il film di Tsui Hark *Missing* (2009) sancisce la sparizione definitiva della città e dei suoi abitanti nella dissoluzione completa della narrativa. La città sommersa evoca e materializza quello che era e che non è più, non perché distrutto ma perché nascosto alla vista. La memoria non viene né corrosa né seppellita, piuttosto inondata dal mare indistinto del tempo, che non opera secondo un ordine diacronico ma in base a una sincronicità in cui il prima e il dopo perdono ogni senso. Non a caso la città sommersa è popolata da presenze spettrali che non riconoscono il tempo “umano” della storia e degli accadimenti ordinati secondo priorità e importanza. Se il “rimosso” torna nella città reale sottoforma di strutture architettoniche tradizionali, nell’equivalente città filmica, la storia, le persone e le strutture ritornano spesso sotto forma di fantasmi o inquietanti creature.

Nel celebre saggio sulla “letteratura del terzo mondo”, Fredric Jameson suggerisce che la letteratura (e qualsiasi altro prodotto culturale) dei paesi “in via di sviluppo” non presenta distinzione tra sfera politica e sfera personale, come se in essa si abbattesse quel tabù occidentale – che garantisce invece questa separazione – per cui Marx e Freud non possono trovarsi nella stessa “stanza.”

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they

³⁸² ‘One of the merits of activating Gothic aesthetics in analyzing Asian writings is that it provides new and interesting perspectives that are not limited to a social-realist reading which, to a large extent, has hitherto informed the study of Asian literatures, be they postcolonial texts, Asian-American writings, or national aesthetical expression such as Chinese literature’ (Glennis Byron), A. Hock Soon Ng (a cura di), “The Gothic Visage of Asian Narratives”, in *Asian Gothic Essays on Literature, Film and Anime*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, London, 2007, pp. 2-3.

³⁸³ Da *Rebels of the Neon God* (d. Tsai Ming-liang, 1994).

are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel.³⁸⁴

Secondo Jameson, persino i testi apparentemente “privati” investiti di dinamiche libidinali, proiettano una dimensione politica in forma di allegoria nazionale. La storia del destino individuale è sempre l’allegoria di una situazione di assedio nel terreno pubblico della società e della cultura, soprattutto in contesti “non-occidentali”: non c’è bisogno di aggiungere che è precisamente la diversa proporzionalità dell’elemento politico e personale che rende questi testi “alieni”, di conseguenza resistenti alle modalità convenzionali di lettura occidentale.³⁸⁵

Una simile occorrenza è legata alla trasformazione delle culture in questione nel momento dell’irruzione capitalista: un fenomeno che per lo studioso americano esamina in termini di concezione marxista dei modi di produzione. Nella sua espansione graduale, il capitalismo come sistema economico si confronta con due modi di produzione distinti, che oppongono alla sua influenza forme di resistenza radicalmente diverse: una è la cosiddetta “società primitiva”, o tribale; l’altra è il modo asiatico di produzione, collegato ai grandi sistemi burocratici imperiali.³⁸⁶ Jameson informa che in un passato antico le antinomie occidentali attualmente invalse – in particolare quella tra privato (soggettivo) e pubblico (o politico) – erano respinte. Oggi, in opposizione alle monumentali unificazioni del simbolismo modernista o dello stesso realismo, e a una rappresentazione omogenea del simbolo, l’allegoria si dimostra ancora, o nuovamente, congeniale, per la sua discontinuità e polisemia.³⁸⁷ Rivalutando la funzione di questa figura propria dell’immaginario medievale, che non prevedeva scissione tra sfera umana e sfera universale o divina, Jameson arriva a sostenere che ogni testo, o quasi, può essere interpretato come un’allegoria nazionale.

Lo studioso cita l’opera scrittore cinese Lu Xun – vissuto nei primi decenni del Ventesimo secolo – come esempio compiuto di allegoria nazionale. Lu, che ha vissuto momenti cruciali della storia cinese moderna come la fine dell’Impero, il conflitto sino-

³⁸⁴ F. Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, No. 15, Autumn, 1986, Duke University Press, pp. 65-88.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 69.

³⁸⁶ Gli storici contemporanei sembrano aver raggiunto una visione unanime sulla specificità del feudalesimo come forma che, generatasi dalla dissoluzione dell’Impero Romano o [nel caso del Giappone] dello Shogunato, è stata in grado di evolversi direttamente nel capitalismo. Non è questo il caso di altri modi di produzione, che dovettero essere disgregati o distrutti in modo cruento prima che il capitalismo fosse in grado di impiantare le sue forme specifiche e dismettere quelle precedenti. *Ivi*, p. 66-68.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 73.

giapponese e le guerre civili che hanno portato alla fondazione della Repubblica Popolare, è l'autore di racconti e romanzi manifestamente allegorici sulla Cina e sulla costruzione (o distruzione) della sua identità di nazione moderna, nelle fasi che segnano il passaggio repentino dal passato al futuro, passando per un presente grottesco e spaventoso. Lo scrittore racconta di questo presente attraverso le vicende di un "pazzo", narrate in un diario fittizio³⁸⁸: nel crescendo di delirio paranoico, l'uomo si convince di essere vittima di una cospirazione per cui le persone intorno a lui sono cannibali desiderosi di divorarlo e annientare i loro simili. Il libidinale come stadio della coscienza individuale e collettiva, è il fattore centrale di questo impianto narrativo, in cui i sogni hanno non a caso un'importanza fondamentale.³⁸⁹

Un'altra esplicita allegoria è quella costruita ne *La vera storia di Ah Q*, in cui il personaggio in questione, un superstite della Cina feudale, viene vessato in tutti i modi e infine condannato a morte senza opporsi in alcun modo alla sentenza; Jameson riconosce nella trama il rapporto della Cina con le potenze occidentali. I racconti sono complementari, perché colgono i due diversi ruoli che per Lu Xun la Cina interpreta: quello di vessatore (cannibale), e di vessato.³⁹⁰

La sfera concettuale cinese è sempre stata contraddistinta da un elevato livello di organicità, per cui ogni idea astratta e concetto, ma anche ogni elemento materiale presente in natura, sono visti come parte di un unico schema: come nel mandala tibetano – un organigramma del mondo naturale e spirituale, le grandiose cosmologie imperiali dell'antichità uniscono per analogia quello che in occidente viene analiticamente separato.³⁹¹ Anche questa "integrazione" è collegata a quello che Marx ha definito "modo di produzione

³⁸⁸ Lu Xun (1918), *Diario di un Pazzo*, Editori Riuniti, Roma, 1994.

³⁸⁹ Come testimonia il saggio in cui l'autore paragona la Cina a una casa minacciata da un incendio da fuori e i cui inquilini sono profondamente addormentanti: essi moriranno in ogni caso, ma il dissidio interiore dell'intellettuale sta nell'incertezza sulla cosa più giusta da fare, se non avvisarli e farli morire nel sonno senza sofferenza, o svegliarli per concedere loro un barlume di consapevolezza prima del trapasso.

³⁹⁰ 'Ah Q is thus, allegorically, China itself. What I want to observe, however, what complicates the whole issue, is that his persecutors—the idlers and bullies who find their daily pleasures in getting a rise out of just such miserable victims as Ah Q—they too are China, in the allegorical sense. This very simple example, then, shows the capacity of allegory to generate a range of distinct meanings or messages, simultaneously, as the allegorical tenor and vehicle change places: Ah Q is China humiliated by the foreigners, a China so well versed in the spiritual techniques of self-justification that such humiliations are not even registered, let alone recalled. But the persecutors are also China, in a different sense, the terrible self-cannibalistic China of the "Diary of a Madman," whose response to powerlessness is the senseless persecution of the weaker and more inferior members of the hierarchy. All of which slowly brings us to the question of the writer himself in the third world, and to what must be called the function of the intellectual, it being understood that in the third-world situation the intellectual is always in one way or another a political intellectual. No third-world lesson is more timely or more urgent for us today, among whom the very term "intellectual" has withered away, as though it were the name for an extinct species'. F. Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", cit., p. 74.

³⁹¹ *Ibidem*.

asiatico”,³⁹² ed è tipica di paesi che per millenni hanno fondato la loro economia sull’agricoltura e sui cicli naturali da cui essa dipende, ma non è comunque sufficiente a spiegare in modo esaustivo la tesi qui citata. L’elemento determinante, per Jameson, è la più recente esperienza di sottomissione coloniale: in paesi che hanno subito un’improvvisa e violenta dominazione straniera, si è manifesta una visione della realtà in cui ogni elemento è interpretabile, anzi deve esserlo, alla luce dell’assoggettamento subito dall’esterno. Un simile status di libertà sorvegliata non può infatti non ripercuotersi su qualsiasi aspetto della vita quotidiana; venendo a mancare le premesse per un’esistenza civile autonoma, tutto diventa politico o politicizzato: questo spiega anche la pervasività della censura e del suo *modus operandi* nei contesti in esame. A questo proposito, lo studioso fa riferimento a pensatori come Fanon e Gramsci,³⁹³ in particolare alla teoria della subalternità di quest’ultimo, complementare alla nozione di sovranità e stato sovrano.³⁹⁴

Non si può passare sotto silenzio il massiccio fronte di obiezioni che la teoria in questione ha sollevato. Jameson si è trovato a maneggiare nozioni che richiedono estrema cautela: il suo impianto teorico sembra ad esempio incagliarsi nella controversa definizione di subalternità, che nel caso dei paesi del Terzo Mondo non può essere interpretata come esclusivamente psicologica (quindi patologica), o economica, ma soprattutto culturale. A ben

³⁹² Cfr. p. 114.

³⁹³ Cfr. F. Fanon, *Black Skin, White Faces*, Grove Press, New York, 1967; A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 1978, quaderno 25.

³⁹⁴ È alla luce di questa precisazione che va interpretata la “rivoluzione culturale” marxista e il ruolo degli intellettuali, nella dicotomia tra sfera culturale e sfera politico-economica: ‘Overhastily, I will suggest that “cultural revolution” as it is projected in such works turns on the phenomenon of what Gramsci called “subalternity,” namely the feelings of mental inferiority and habits of subservience and obedience which necessarily and structurally develop in situations of domination – most dramatically in the experience of colonized peoples. But here, as so often, the subjectivizing and psychologizing habits of first-world peoples such as ourselves can play us false and lead us into misunderstandings. Subalternity is not in that sense a psychological matter, although it governs psychologies; and I suppose that the strategic choice of the term “cultural” aims precisely at restructuring that view of the problem and projecting it outwards into the realm of objective or collective spirit in some non-psychological, but also non-reductionist or non-economistic, materialistic fashion. When a psychic structure is objectively determined by economic and political relationships, it cannot be dealt with by means of purely psychological therapies; yet it equally cannot be dealt with by means of purely objective transformations of the economic and political situation itself, since the habits remain and exercise a baleful and crippling residual effect. This is a more dramatic form of that old mystery, the unity of theory and practice; and it is specifically in the context of this problem of cultural revolution (now so strange and alien to us) that the achievements and failures of third-world intellectuals, writers and artists must be replaced if their concrete historical meaning is to be grasped. We have allowed ourselves, as first-world cultural intellectuals, to restrict our consciousness of our life’s work to the narrowest professional or bureaucratic terms, thereby encouraging in ourselves a special sense of subalternity and guilt, which only reinforces the vicious circle. That a literary article could be a political act, with real consequences, is for most of us little more than a curiosity of the literary history of Czarist Russia or of modern China itself’. F. Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, cit., p. 76.

guardare, è per prima la nozione stessa di “Terzo Mondo” a essere problematica.

Ritengo che una simile teoria vada utilizzata più che per la validità dei suoi singoli elementi, per il tipo di modello interpretativo che pone in essere, nell’analisi dei collegamenti che uniscono economia e cultura, struttura e sovrastruttura, entro un più ampio contesto geopolitico transnazionale, aggiornando l’impianto teorico marxista nella sua applicazione ai rapporti di potere tra aree d’influenza nel mondo. Nell’apparente confusione tra l’analisi del contenuto e l’interpretazione di esso, Jameson ammette che l’individuazione di una “differenza radicale” rischia di riproporre il fantasma dell’Orientalismo, da lui prontamente esorcizzato con la considerazione che l’universalismo semplicisticamente predicato dal “Primo Mondo” rende auspicabile la consapevolezza della diversità, che non è un’onta né un’accusa, ma una condizione e un valore. Esattamente come il concetto di nazione, anche quello di “cultura”, o “identità culturale”, corre il rischio di rappresentare un punto d’arrivo, di corrispondere a concetti statici fatti forzatamente corrispondere a un’ideale di cultura normativo e artificioso; ma per Jameson queste definizioni sono piuttosto una traccia permanente delle abitudini mentali e delle pratiche culturali stratificate nello spazio virtuale della nazione-popolo.³⁹⁵

Di contro, nella loro denuncia della cesura tra pubblico e privato in atto nel mondo occidentale, Deleuze e Guattari introducono la nozione di “delirio”, una versione del desiderio che è insieme sociale e individuale: una forma di paranoia sociale che, nel caso del film di Nicolas Ray *Gioventù Bruciata*, confluisce nelle relazioni familiari.³⁹⁶ Jameson avverte che

³⁹⁵ Jameson mette in guardia dai pericoli impliciti nel concetto di cultura, profondamente lacunoso, come improprio è l’uso che se ne fa, accostando categorie di pensiero differenti se non antitetiche, moderno e postmoderno per prime: ‘...’culture’... is by no means the final term at which one stops. One must imagine such cultural structures and attitudes as having been themselves, in the beginning, vital responses to infrastructural realities (economic and geographic, for example), as attempts to resolve more fundamental contradictions – attempts which then outlive the situations for which they were devised, and survive, in reified forms, as “cultural patterns.” ... Nor can I feel that the concept of cultural “identity” or even national “identity” is adequate. One cannot acknowledge the justice of the general poststructuralist assault on the so-called “centered subject,” the old unified ego of bourgeois individualism, and then resuscitate this same ideological mirage of psychic unification on the collective level in the form of a doctrine of collective identity. Appeals to collective identity need to be evaluated from a historical perspective, rather than from the standpoint of some dogmatic and placeless “ideological analysis”. *Ivi*, pp. 77-78.

³⁹⁶ ‘How does a delirium begin? Perhaps the cinema is able to capture the movement of madness, precisely because it is not analytical or regressive, but explores a global field of coexistence. Witness a film by Nicholas Ray, supposedly representing the formation of a cortisone delirium: an overworked father, a high-school teacher who works overtime for a radio-taxi service and is being treated for heart trouble. He begins to rave about the educational system in general, the need to restore a pure race, the salvation of the social and moral order, then he passes to religion, the timeliness of a return to the Bible, Abraham. But what in fact did Abraham do? Well now, he killed or wanted to kill his son, and perhaps God’s only error lies in having stayed his hand. But doesn’t this man, the film’s protagonist, have a son of his own? Hmmm.... What the film shows so well, to the shame of psychiatrists, is that every delirium is first of all the investment of a field that is social, economic, political cultural, racial and racist, pedagogical, and religious: the delirious person applies a delirium to his family and his

Deleuze e Guattari non cercano di liquidare psicoanaliticamente l'“abitudine” alla scissione dei due ambiti, ma propongono una nuova e più adeguata lettura del film.

Simili strutture allegoriche non sono assenti dai testi culturali del “Primo Mondo”, rimangono però a livello inconscio, e vanno pertanto decifrate attraverso meccanismi interpretativi che necessitano una profonda critica sociale e storica. Rispetto alle allegorie inconse dei “nostri” testi culturali, le allegorie nazionali del “Terzo Mondo” sono consapevoli ed evidenti: esse implicano anche un rapporto radicalmente diverso (e più oggettivo) della politica con le dinamiche della libido.³⁹⁷

Complementare alla nozione di delirio è quella di orrore, che trova nei testi filmici una collocazione ideale. L'orrore individuale di cui parla Conrad è anche orrore politico e collettivo, un'istanza perturbante, priva di possibilità di redenzione. Come il timore del “pericolo giallo” ha determinato in Occidente la nascita di temi e schemi narrativi ben precisi, soprattutto nel cinema,³⁹⁸ così l'ossessione allegorica per i temi politici e nazionali – ormai anche transnazionali – che influiscono sul destino della comunità e dell'individuo, sembra informare in modo sostanziale i film che prenderò qui in esame. Questo orrore è assimilabile al perturbante freudiano, anch'esso derivante da processi interpretativi della realtà che affondano nell'inconscio; ma è soprattutto, ancora una volta, orrore allegorico che nasce dall'accostamento forzato di categorie storico-politiche incompatibili, come quello gridato dal colonnello Kurtz in *Cuore di Tenebra*.³⁹⁹

4.1.2 L'orrore, la follia e la variante asiatica

L'orrore non è da intendersi qui come genere “horror”, piuttosto come “orrifico”. Tale è la “trilogia della vendetta” di Park Chan Wok (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002; *Old Boy*, 2003; *Lady Vengeance*, 2005), e il film di Bong Joon-ho *The Host* (2006), anche questo coreano.

Il film *The Eye* (2002) di Oxhide Pang, una coproduzione di Singapore, Hong Kong e Thailandia, è un horror apparentemente tradizionale in cui la superstizione evocata dalle presenze spettrali e l'elemento politico (le ambientazioni in diversi territori portano reminiscenze di sconvolgimenti politici e rivoluzioni sfociate in migrazioni) diventano parte integrante l'una dell'altro. In questo come negli altri film citati, la città è una presenza

son that overreaches them on all sides’. *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 79.

³⁹⁸ Rilevante a questo proposito è l'analisi di Homay King, cfr. pp. 6-7, 94-95.

³⁹⁹ J. Conrad, *Cuore di Tenebra*, Einaudi, Torino, 2005.

cruciale: i suoi spazi angusti, gli angoli nascosti e le barriere che impediscono un'adeguata mobilità, e con essa la comunicazione, la candidano a divenire un perfetto covo dell'orrido. La città come cornice allegorica e distopica produce mostri, perché costruita su fondamenta corrotte, inquinate dalle pratiche di sfruttamento e trasformazione dello spazio finalizzate al profitto: come in un mito faustiano riattualizzato, gli effetti di questo “patto” tornano a perseguire la popolazione ignara.

I mostri possono essere “veri” e inserirsi ancora meglio, in funzione di questa materializzazione, nel filone allegorico che privilegia il fantastico; più frequenti ma non meno efficaci sono i “mostri umani”, esponenti di un'umanità degradata. Il tema morale, o quello biblico vero e proprio, tornano spesso in contesti in cui il processo di naturalizzazione e conseguente interiorizzazione del cristianesimo non è ancora completo e mai lo sarà. Questo vale soprattutto per la Corea del Sud, dove è consistente la presenza della religione cristiana. L'emergenza di un filone “orrifico” nel cinema coreano contemporaneo sembra essere legata a questa presenza, ma anche al senso di colpa che l'abbandono di tradizioni autoctone porta con sé. Il caso cinematografico *The Host* è una creatura ibrida che uno spettatore occidentale fa fatica a collocare culturalmente, esattamente come il mostro, o “ospite”, che abita i canali inquinati della città di Seul. Il film mette insieme con disinvoltura elementi apparentemente eterogenei e incompatibili, ignorando i rigidi stilemi di genere e accostando i toni della commedia al dramma. Il vero elemento perturbante – di cui il mostro è solo un'appariscente manifestazione – è questo stridente contrasto, che stabilisce il valore allegorico del film in relazione ad aspetti centrali della società coreana, e del paese come sistema-nazione. Così alla descrizione quasi comica dell'esistenza precaria di emarginati della società, fuori-casta che fanno fatica a vivere dignitosamente e si affidano ad attività improvvisate (come la gestione di un chiosco), corrisponde l'improvvisa comparsa di un mostro che inizia a seminare panico e morte. Una simile epifania è descritta con spiazzante pacatezza, senza il ricorso a vertiginose angolazioni di camera o altri accorgimenti convenzionali usati per determinare un coinvolgimento emotivo: l'orrido che ne scaturisce è dunque anche quello di una descrizione oggettiva, quasi naturalistica.

I mostri umani della trilogia di Park Chan Wok sono anch'essi frutto di una degenerazione, interpretata e descritta come esito di vicende individuali, ma che a ben guardare affonda le radici nel degrado collettivo, in una società dove la spinta al profitto ha raggiunto livelli aberranti. Elementi quali l'antagonismo sociale e lo scontro tra legge individuale (che impone ai protagonisti l'imperativo della vendetta) e morale dominante, sono alla base di un'elaborata costruzione in cui il tema della vendetta diventa agente di catarsi, ma

anche scintilla di una follia programmatica. La struttura della trilogia è accostabile al barocco, perché in essa il dramma e lo scontro di forze contrapposte, i cui ruoli sembrano continuamente invertirsi, diventano parte di un grandioso impianto estetico nel quale colori e immagini sono centrali. Nel primo film sono i capelli verdi del protagonista, e il suo handicap (il sordomutismo), a segnalarne la diversità; in *Old Boy*, il secondo capitolo, la variazione tonale (più frequenti i toni freddi) e la presenza di colori dominanti – come il rosso del sangue e il bianco della neve – in scene cruciali, accompagnano e orientano l’impianto drammatico del film, denotano le modulazioni e l’intensità degli stati d’animo, che vanno da una lucida e pacata disperazione alla più efferata crudeltà. C’è in questi film una mostruosità di partenza e una di ritorno: persone che agiscono come mostri spinte da un piano iniziale e altre che diventano mostri per le conseguenze di piani altrui; ciò fa sì che i destini individuali s’intreccino fino a formare un nodo inestricabile, un viluppo di male che non potendo essere stigmatizzato in alcun modo (tutte le azioni fanno parte di un puntuale meccanismo di causa e effetto), finisce per riguardare la collettività nella sua interezza.

La follia è un elemento che confluisce nell’articolato impianto allegorico della nazione. Tornando a Lu Xun e alla sua lettura della follia individuale e collettiva, si può notare come in Cina questa sembri essere il motivo dominante dell’allegoria nazionale: se l’orrido è precipuamente visivo, la follia è orrore concettuale che deriva dalla degenerazione della mente. La stessa follia è manifestata dagli eredi filmici dei personaggi di Lu Xun: Xiao Wu e Shu del film *Mr Tree* (2011) di Han Jie, personaggi il cui comportamento eccentrico è al tempo stesso sintomo e causa di una condizione “eccezionale” di emarginazione dalla società.

Nel caso di Shu “Mr Tree”, la scoperta di poteri psichici diventa una possibilità di riscatto dal disagio sociale: in virtù del presunto contatto medianico che riesce a stabilire con le figure maschili della sua famiglia – un grande buco nero: il fratello maggiore ucciso dal padre, morto a sua volta – Shu diventa un specie di santone in grado di predire o influenzare il futuro, per questo rispettato e temuto dalla comunità che lo aveva in precedenza emarginato. La figura paterna ricorre e viene evocata come assenza, dietro la quale si cela forse l’altro grande fantasma cinese – Mao Zedong.⁴⁰⁰

Le vicende di questi personaggi sono intrecciate con il destino della Cina, la cui follia schizofrenica implicita nella formula “un sistema due paesi”,⁴⁰¹ è recintata nei cantieri e nelle miniere del “cuore di carbone” del paese, luoghi desolati e sinistri, pieni di fantasmi passati o

⁴⁰⁰ La figura del padre è centrale in molte culture filmiche dell’Asia Orientale, anche per l’impostazione patriarcale di società dove il confucianesimo è stato per secoli, se non millenni, la forma di pensiero dominante.

⁴⁰¹ Utilizzata da Deng Xiaoping nel 1992.

futuri, dove la natura più che un paesaggio sembra un relitto. In questo quadro la città si configura come un miraggio, comunque sempre troppo lontana e inaccessibile: anch'essa un fantasma, un fenomeno del tutto incomprensibile, se non aberrante. Lo spazio urbano di modeste città di provincia, viene evocato e a volte fuggevolmente mostrato come modello che richiede una mobilitazione di risorse materiali e psicologiche di cui i personaggi dei film non sembrano essere dotati. Non è un caso che soggetti come Xiao Wu e Shu, fortemente radicati nel paese di origine, non solo rifiutino l'idea della rilocalizzazione in città, ma si identifichino completamente nella periferia semi-urbana o urbanizzata – ambiente in cui sono nati e cresciuti. I diversi alter ego dal profilo psicologico opposto, sono ex-compagni di avventure o parenti che vivono in città, o che in qualche modo partecipano alle attività e ai ritmi urbani: se i protagonisti sono ingenui, insicuri, privi di senso pratico e sconclusionati, i loro antagonisti sono persone efficienti e organizzate, in grado di fare economia di tempo e parole, che si traduce in profitto. L'incapacità di adeguarsi ai nuovi tempi e alla nuova Cina sfocia nella depressione: il depresso vive sulla propria pelle la temperie politica, che ne amplifica la percezione di sconfitta individuale.

Nei testi menzionati, l'allegoria che allude al disorientamento di un paese è ben espressa dall'esaurimento nervoso di soggetti vulnerabili, vittime di uno sbandamento che è quello di una larghissima fetta della popolazione – negletta non perché poco rappresentativa, ma perché poco rappresentata – che non riesce a stare al passo con i ritmi imposti dalla nuova economia e dai suoi nuovi scenari, fisici e mentali.

4.1.3 Quello che rimane della città: il fantasma ipermoderno

Parlare di un'assenza vuol dire al tempo stesso materializzarla, e non c'è figura più adatta del fantasma a questo scopo. Il fantasma è negazione pura che diventa presenza.

L'arte tradizionale dell'Asia Orientale, così come il cinema di cui ci stiamo occupando, nel loro evocare ciò che non si può vedere, e nel trattare la realtà fisica come poco rilevante, prefigurano l'ipertecnologico radicale, percepito come spietato solo perché privo di riguardi per quello che è il vero fantasma: la realtà.

Il cinema come linguaggio è particolarmente adatto a descrivere e rappresentare la città invisibile e l'invisibile della città, sia quello metaforico – dinamiche emergenti, in via di espansione o esaurimento, cambiamenti sociali, marginalizzazione ed emarginazione di determinate categorie – che quello fisico; può celare o svelare creature invisibili che popolano le pieghe nascoste e dimenticate del tessuto urbano, che vivono nei punti d'intersezione e in tutte quelle zone liminali che non vengono di solito notate o prese in considerazione. Queste

creature possono essere veri fantasmi o solo gli invisibili sociali senza dimora, documenti, legami.

Che il cinema urbano sia spesso ricorso alla figura dello spirito errante per narrare la città è sintomatico di alcuni meccanismi che sembrano poter rafforzare la tesi sull'assenza della città, ma che a loro volta suggeriscono la compresenza di altri fenomeni e una condizione peculiare di alcune aree dell'Asia Orientale, che si cercherà di analizzare in questa sede.

Nel cinema asiatico dell'ultimo decennio è stato dato notevole spazio alle storie di fantasmi urbani, cosa che rivela un'attenzione per le espressioni del perturbante – familiare perché vicino – che può attivarsi nei luoghi impersonali e anonimi della città (parcheggi o garage, ospedali, strade buie), ma anche nel privato delle abitazioni. I fantasmi di Singapore o Hong Kong, come quelli di Bangkok, sono materializzazione di qualcosa che il tempo ha fatto perdere o dimenticare, sono i fantasmi del colonialismo, del passato impero, di un amore: la loro valenza allegorica, indicativa di una condizione di modernità in transito verso la post-modernità, si sovrappone e interseca con i miti e le leggende delle culture in questione.

Per introdurre il fantasma urbano è fondamentale descrivere il contesto narrativo e narratologico in cui si “manifesta”, suggerire la presunta funzione che riveste, e definirne alcune caratteristiche. Per prima cosa, il fantasma si pone come residuo psichico di ciò che era un tempo: lasciando da parte l'interpretazione letterale e più ovvia, cioè il ritorno dei defunti, il fantasma incarna – o disincarna – il ricordo (come funzione della memoria) nel modo più semplice e immediato. La letteratura gotica è diventata un genere a sé in coincidenza con la comparsa dei primi mezzi di registrazione della realtà: la fotografia prima e il cinema in un secondo momento. Il cinema in particolare, si è appropriato degli esiti più commerciali del gotico, riuscendo con i primi rudimentali “effetti speciali” a simulare presenze spettrali.⁴⁰² Aldilà delle applicazioni ludiche della tecnologia fotografica, i fantasmi, come la registrazione visiva del reale, hanno a che fare con la sparizione di qualcosa: in questo caso, presumibilmente, quella del mondo pre-moderno e della società pre-capitalistica. Il fantasma, che è soprattutto paradosso e contraddizione, è la figura perfetta per evocare/simboleggiare la permanenza di ciò che sembra essere stato condannato a una sparizione definitiva. Come residuo del premoderno nel moderno, o postmoderno,⁴⁰³ il fantasma rappresenta la possibilità

⁴⁰² Cfr. P. Virilio, *The Vision Machine*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, Bfi, 1994, pp. 19-31; M. Solomon, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, University of Illinois press, 2010.

⁴⁰³ F. Jameson (2007), *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., pp. 312-313.

di una convivenza simultanea e sincronica di valori e sistemi apparentemente inconciliabili: vita-morte, passato-presente, antico-moderno, personale-impersonale, soggettivo-oggettivo.

Città asiatiche come Bangkok, Hong Kong e Singapore, megalopoli avanzate e spesso “generiche”,⁴⁰⁴ sono il covo perfetto per spiriti incaricati di dare un senso e un ordine alle esperienze che l’umano, proprio perché troppo legato al contingente (nella forma dei bisogni di cui è schiavo e dei continui stimoli che lo distraggono), non riesce a vedere. Come già detto, il fantasma, spirito di quello che era e in quanto tale manifestazione del passato, è la figura deputata a mostrare il passato i cui segni invisibili ricadono sul presente. Pura visione e pura mobilità, la sua capacità di raggiungere le pieghe della materia e della storia, di visitare e capire l’inaccessibile, lo candida a divenire il perfetto abitante di un ipotetico futuro: privo di fissa dimora e di un’attività che lo leghi a un luogo o una serie di percorsi predefiniti, proprio come la popolazione fluttuante di tante megalopoli, il fantasma si adatta meglio alla città.⁴⁰⁵ Se la vera essenza del passaggio dalla modernità a tutto quello che viene dopo è forse la rimozione del soggetto (individuo, personalità, autore) e della sua presenza fisica dal panorama in trasformazione, allora si può dire che il fantasma sia ipermoderno

Nelle città stratificate, in perpetua trasformazione e continuo aggiornamento, il fantasma non è solo indice del passato ma anche prefigurazione del futuro, assimilabile in quanto tale a un flusso di dati, un codice applicato per interpretare informazioni provenienti dal passato e rivolte al futuro con la precisione preclusa ai cittadini “reali.” Come si è visto nel caso del ritorno di Hong Kong alla Cina, il futuro arriva implacabile: piuttosto che difendersi da esso barricandosi nel passato, ha più senso lasciarsi travolgere come fanno i replicanti di *Blade Runner* e il maggiore Kusanagi di *Ghost in the Shell*.

A proposito della difficile integrazione del tradizionale nel moderno, So-young Kim avverte che la modalità del fantastico nel cinema coreano, nella potente evocazione di un passato particolarmente ostinato, fornisce anche una piattaforma per pensare alla sincronicità “asincronica” e agli effetti del pre-moderno sulla modernità: ma in alcune recenti narrative horror quest’ultima si dimostra tanto aggressiva nell’interpellare il soggetto, che non c’è alcuna possibilità di appello per il passato pre-moderno – per quanto ostinato possa essere – e per una critica che nasca da esso.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Cfr. Rem Koolhaas, “The Generic City”, in R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, 1997.

⁴⁰⁵ Darren William Davis nota che l’equivalente inglese di fantasma – “ghost” – ha in sé la parola host, abitante o ospite, in questo senso anche “de-host”. Davis Darrell William, “Technology and (Chinese) Ethnicity”, in J. Tweedie, Y. Braester e (a cura di), op. cit., pp. 137-150.

⁴⁰⁶ A. Hock Soon Ng, op. cit., p. 12.

La tecnologia e i suoi effetti aberranti finiscono per diventare una funzione del gotico moderno,⁴⁰⁷ quasi un nuovo filone che attinge dagli esiti dell'alienazione informatica in cui confluiscono le più recenti tecnologie cellulari e digitali.⁴⁰⁸ Il tecnologico asiatico mette insieme una sottile, forse non esplicita inquietudine per i suoi effetti sull'organismo umano e sulla natura, e l'ansia ancora maggiore per il cambiamento, il desiderio di completare il percorso di modernizzazione che ha portato un paese come la Cina a passare direttamente dal pre- al postmoderno digitale, saltando la fase (moderna) delle tecnologie analogiche.⁴⁰⁹ L'inarrestabile corsa al progresso attraverso l'adozione di tecnologie all'avanguardia innesca sentimenti contrastanti, tra cui una paura irrazionale che viene convogliata nel genere horror.⁴¹⁰ Mentre facilita l'atomizzazione del soggetto, il legame simbiotico con la tecnologia produce una rete costrittiva che coinvolge la cella, il telefono e l'utente informatico, sfociando nella percezione di un male pandemico esemplificato dagli horror asiatici e dalle storie di fantasmi, come *Ringu* (1998), *The Eye* (2002), *Oldboy* (2003), *Ju-On* (2003) e molti altri. Quello che collega questo filone horror con gli spettatori in Asia e con il cinema globale è un malessere di "disconnessione". Nel genere horror asiatico, la disgiunzione come fenomeno e processo trova una perfetta metonimia nel telefono cellulare, che riecheggia l'appello di E.M. Forster's: "Only connect!" Il telefono cellulare diventa di fatto un surrogato o un'immagine riflessa del corpo umano.⁴¹¹

In una realtà territoriale come Singapore, contraddistinta dalle compressioni spaziali di strutture, gruppi etnici e influenze culturali, l'elemento gotico nella narrativa, così come l'intero corpus di stili letterari, è un fenomeno la cui analisi richiede la considerazione dello status di Singapore come ex-colonia inglese. È un dato riconosciuto che la letteratura di Singapore sia fortemente influenzata da quella inglese, al punto da esserne considerata una variante "dislocata" in Asia. Dopo l'indipendenza raggiunta nel 1965, l'inglese è stato

⁴⁰⁷ Uno degli esempi più celebri in questo senso è il film del 1988 di Shinya Tsukamoto *Tetsuo-Uomo d'acciaio*.

⁴⁰⁸ 'Technologies like the cell phone and the labyrinthine manufacturing factory (another "cell") have segregated people from each other so much that the only way in which connectivity can be achieved is through extreme corporeal violence fuelled by anger, jealousy and hate – through the puncturing of the porous surface of the skin so that cells can be breached once again'. *Ibidem*.

⁴⁰⁹ 'In the frenzy of modernization, Asia desires to fast forward alteration'. Sheng-mei Ma, "Asian Cell and Horror", in A. Hock Soon Ng, op. cit., p. 187.

⁴¹⁰ 'Nostalgia for what one has lost invariably shadows forward-looking, even futuristic, sentiments, except melodramatic tears are now replaced by horrified screams. While revealing in the new, the self secretly conjures up the old, either female ghosts (*Ringu* and *The Eye*) or buried memories (*Old Boy*). The horror genre thus returns to modernity's repression, or Asia's ghost ... the millennial Asia in the precocity of modernization acquires a mature, full-grown body, while the mind dangles between a wayward child and a traditional patriarch, between what is to come and what refuses to pass on, between, in Jagdish Bhagwati's words, the PC (personal computer) and the C.P. (Communist Party)'. *Ivi*, p. 188.

⁴¹¹ *Ibidem*.

adottato come lingua franca per dare una spinta propulsiva all'emancipazione e modernizzazione della città-stato, ma anche per esorcizzare i fantasmi del colonialismo. Elementi tipici della letteratura inglese – soprattutto di epoca vittoriana – sono stati integrati nella letteratura di Singapore, andando spesso incontro a un'esplicita auto-orientalizzazione del testo e dell'immaginario attraverso l'inserimento di elementi del folklore locale: traccia sbiadita della tradizione e sintomo della mercificazione della cultura autoctona (in molti casi a uso e consumo occidentale). In tempi più recenti, e in settori diversi come il cinema, si è assistito al tentativo di approfondire l'indagine su Singapore come entità spaziale e culturale ibrida; in questo tentativo, che rappresenta anche una ricerca di emancipazione e rivendicazione di unicità, il fantasma, e l'occulto in generale, non sono più interpretabili come elementi presi in prestito da una specifica tradizione letteraria, ma piuttosto come strategie di esplorazione di strati storici e fisici che un approccio razionale con la realtà non riesce a rivelare. Singapore è un'entità geopolitica troppo complessa e problematica per essere raccontata in modo “naturalistico”: il ricorso al gotico va letto qui come dispiegamento di una strategia narrativa più o meno efficace che riconosca la complessità e insondabilità degli spazi urbani moderni nella loro sovrapposizione e nell'integrazione traumatica del vecchio nel nuovo, ma che conferisca anche la dovuta importanza a elementi centrali dell'immaginario letterario “territoriale”, che vanno ben oltre la semplice superstizione come elemento di colore locale. Un esempio tipico di questa “riscrittura” sono i numerosi racconti di incontri con fantasmi – in molti casi riportati come fatti realmente accaduti – avvenuti in anonime strade e autostrade a seguito della perdita dell'orientamento: lo spazio rinnovato non solo non è più riconoscibile, ma neanche umano.⁴¹²

Per Tamara Wagner il tema della casa infestata funge da epitome della modernità urbana. Le recenti rappresentazioni provenienti da Singapore di proprietà immobiliari infestate, costituiscono un modo unico di confrontarsi con le poetiche del gotico. Nel loro modo di riflettere sull'invasione esercitata dalla “modernità architettonica”, queste rappresentazioni evocano le stesse preoccupazioni di epoca vittoriana, ma la rielaborazione e l'ambientazione in uno spazio spesso genericamente identificato come “esotico” le caricano di ulteriori significati. La sopraggiunta inversione nell'accostamento dell'esotico all’“altro”,

⁴¹² Esempio la leggenda del Pontianak di Haji: ‘Driving home one night after a traumatic visit to a close friend who was dying, the Haji in the grief of his tender heart, lost all his road sense – which was never substantial in any event. The look-alike avenues and streets of the HDB estate got him confused and soon he headed his Old Ford Escort right into the wrong highway, away from all civilization known to him’. Goh Sin Tub, *Ghosts of Singapore: 8 weird stories*, Writing in Asia Series, Heinemann Asia, Octopus Publishing Asia Pte Ltd, Singapore, 1990, p. 13.

incluso il sovrannaturale e il mostruoso in senso stretto, suggerisce che le preoccupazioni per il locale sono l'oggetto privilegiato di esplorazione di questi autori. La cornice dello sguardo "occidentale" o "occidentalizzato" attiva così una doppia esplorazione: quella dei paradigmi tradizionali (compreso il gotico) della narrativa di lingua inglese nella regione, e quella del loro riconfezionamento neo-orientalista.⁴¹³ Le storie contemporanee di fantasmi che vengono da Singapore si sforzano di integrare il lato sinistro della città in una più ampia critica sociale, concentrandosi su forme diverse di liminale, su quelle zone di confine che disseminano di rotture un paesaggio urbano in apparenza così nettamente stratificato. Nella sua rinegoziazione del gotico urbano, Singapore paga il suo tributo all'ansia di ottenere influenza, e di dare una "rappresentazione" consapevole di sé come nazione-stato multietnica, così come di città-isola che si globalizza. Le micropolitiche della famiglia che avevano caratterizzato il gotico "domestico" nelle narrative del Diciannovesimo secolo, vengono concepite per incorporare i movimenti sempre più intensi di un corpo sociale troppo flessibile e mobile. L'adesione alla mobilità, in altre parole, non è del tutto digeribile: genera anzi un'abbondanza di incubi che, a turno, offrono l'opportunità per l'emergenza di un nuovo, specifico gotico.⁴¹⁴ Anche nel film *Singapore Dreaming*, l'ambiente domestico diventa crogiolo di piccoli orrori che alternano eventi compressi nella cornice claustrofobica di uno spazio promettente e opprimente al tempo stesso (fig. 123, 124). La morte per infarto del padre di famiglia, catturata da un primissimo piano che mostra impietoso l'infrangersi dei sogni dell'uomo proprio nel momento della loro imminente realizzazione,⁴¹⁵ attiva un'altra circostanza in cui la combinazione di tradizione e modernità tecno-capitalistica dà i suoi frutti più evidenti: si tratta del funerale dell'uomo, durante il quale all'interno di una fastosa riproduzione in miniatura della casa vengono collocati gli oggetti che meglio rappresentano la vita e i desideri del defunto: un telefono cellulare, un laptop e una mercedes (fig. 125, 126).

Red Dragonflies di Liao Jiekai (2010) è un'altra riflessione filmica sugli spazi reali e virtuali di Singapore: una città pianificata per essere perfetta. Una simile aspirazione confluisce nella retorica della formula "città-giardino" (fig. 127), e trova una perfetta concretizzazione nel progetto di un immenso parco naturale, una vera e propria foresta concepita per circondare il centro urbano e fungere da polmone verde.⁴¹⁶ Ma il polmone da

⁴¹³ Tamara S. Wagner, "Ghosts of a Demolished Cityscape: Gothic Experiments in Singaporean Fiction", in Andrew Hock Soon Ng, op. cit., p. 54.

⁴¹⁴ Ivi, p. 58.

⁴¹⁵ Quando cioè sta per diventare membro di un prestigioso golf club.

⁴¹⁶ 'In the 19th century, city and regional planning in Asia was greatly influenced by British and American concepts and approaches. First, there was the "garden city" idea of Ebenezer Howard, who envisioned an ideal

verde diventa artificiale, ulteriore segno del malattia che affligge la città e i suoi abitanti: una sindrome di sparizione che richiede surrogati di presenza. Nel film alcuni ragazzini vengono infatti misteriosamente “inghiottiti” dalla foresta durante un’escursione, mentre altri personaggi restano sospesi, come spettri, all’interno una città pianificata talmente bene da non riuscire a integrare i propri abitanti.

4.2 Walter Benjamin e la città post-coloniale

Come già ampiamente illustrato, la figura del fantasma assume in Asia una notevole gamma di significati, alcuni dei quali legati alle tradizioni narrative occidentali importate durante tutto l’Ottocento, il secolo di massima espansione degli imperi coloniali in Asia, soprattutto di quello inglese. La letteratura gotica ha trovato lì terreno fertile per la pregressa esistenza di tradizioni e credenze riguardanti spiriti e creature ultraterrene, derivanti dalla fede buddista nella reincarnazione ma anche da vari culti animistici diffusi in molti territori del continente. L’arte e la letteratura cinesi, ad esempio, sono permeate di presenze misteriose, casi di miracolose trasformazioni o reincarnazioni; altrettanto si può dire della cultura giapponese, piena di riferimenti a spiriti fluttuanti che indugiano sulla terra per tormentare i vivi, ma soprattutto per ricordare loro il legame ineludibile col regno naturale. Nel sostrato ricco di storie di fantasmi e riferimenti a spiriti di defunti si sono innestate altre tradizioni letterarie: una simile fusione di temi ha portato alla nascita di nuovi *topoi* culturali e modelli applicati in epoca contemporanea per spiegare l’attuale condizione di molte entità territoriali asiatiche, in modo particolare nella fase di transizione post-coloniale.

La città entra in gioco in questo preciso momento, perché con la sua densità di edifici e strutture, copre e nasconde quello che c’era prima che sorgesse, e lo fa da un punto di vista materiale ma soprattutto simbolico. Un simile processo è ancora più sofferto e problematico se la città viene costruita in risposta a esigenze esterne, come nel caso delle maggiori città costiere dell’Asia Orientale, ex porti franchi come Shanghai, Hong Kong, Macao, Singapore. Così i fantasmi, evocazione di quello che c’era e non c’è più, e di cui sono rimaste tracce esili ma ostinate, sono anche quelli della dominazione coloniale, che occasionalmente emerge in superficie e si affaccia dai palazzi in stile europeo, silenti moniti e trofei del passato.⁴¹⁷

city based on agricultural production, industry and commerce that would retain its closeness to nature. This garden city plan was followed in the establishment of New Delhi by architects led by Edwin Lutyens. It also influenced the planning of Bangalore and Singapore’. A. Laquian, op. cit.

Cfr. anche P. G. Rowe, *East Asia Modern: Shaping the Contemporary City*, Reaktion Books, London, 2005, pp. 78-79.

⁴¹⁷ Cfr. John B. Hertz, “Authenticity and Globalization”, in L. Krause, P. Petro (a cura di), op. cit., pp. 115-125.

Il fantasma non è solo la traccia di un passato scomodo, coperto dalle macerie e dal frastuono della modernità: è anche l'ultimo narratore della città. Lo spirito ubiquo che vede tutto non visto, superando i limiti dell'occhio umano, conquista una prospettiva panottica (le telecamere a circuito chiuso sono in questi senso fantasmi meccanici); allo stesso tempo scende in profondità per scandagliare gli strati umani e architettonici, fisici e storici. Dialoga meglio con ciò che è stato piuttosto che con quello che è, ma riesce a vedere con una certa lucidità ciò che sarà, perché ha accesso ai meccanismi che preparano il futuro nelle fucine nascoste del presente. Il fantasma della città frequenta i ricordi più che i morti. Proprio come il fantasma, il *flâneur* – il dandy descritto Baudelaire – rappresenta la modernità perché riesce a codificarla e fungere da collante, da legame tra moderno e pre-moderno, in virtù del suo modo di collocarsi nel paesaggio, di dominarlo con lo sguardo. Il fantasma è la nuova “incarnazione” del *flâneur*, una presenza che tutto il peso degli eventi storici ha reso problematica dal punto di vista temporale. Come il narratore e il *flâneur*, anche il fantasma è diretta emanazione della città: lo spirito che torna dal passato equivale allo spirito impersonale della città stessa, un insieme di conoscenze rimaste sepolte che aleggiano sinistramente in ogni luogo e che occasionalmente affiorano, nei modi più impensati.

Per Benjamin:

To depict a city as a native would calls for other, deeper motives – the motives of the person who journeys into the past, rather than to foreign parts. The account of a city given by a native will always have something in common with memoirs; it is no accident that the writer has spent his childhood there (...) Landscape – this is what the city becomes for the *flâneur*. Or, more precisely, the city splits into its dialectical poles. It becomes a landscape that opens up to him and a parlor that encloses him. “Give the city a little of your love for the landscape,” Fritz Hessel tells Berliners.⁴¹⁸

Il fantasma che vaga tra le macerie morali della città moderna non può più porsi come elemento del e nel paesaggio, da questo punto di vista disumanizzato, ma si fonde con esso e diventa elemento riflessivo della materia altrimenti inerte. Il fantasma “urbano” è l'ultimo sguardo possibile sulla città, è pura visione e reazione a quest'ultima, e il cinema della città riproduce idealmente la sua visione. Poiché non coinvolto fisicamente, non gli viene richiesto di partecipare alla vita della città: non è un consumatore, non è un soggetto politico, non è recipiente di messaggi pubblicitari, e soprattutto non è un cittadino. Come testimone

⁴¹⁸ W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (a cura di), *Walter Benjamin Selected Writings* (Volume 2, part 1, 1927-1930) First Harvard University Press, Cambridge Mass., London, 2005, pp. 262-263.

silenzioso, ha più lavoro da fare e più nodi di spazio/tempo da dipanare, laddove le contraddizioni, le sovrapposizioni di segni storici e culturali sono insanabili, e diventano la vera cifra della città.

La figura dell'anonimo "uomo della folla", consegnata alla storia dal racconto di Poe "The Man of the Crowd", fornisce a Benjamin lo spunto per chiarire la funzione e il profilo del "vero" *flâneur*. Se Baudelaire, nelle sue celebri descrizioni della Parigi di fine secolo, ha creduto di individuarlo nel passante che si protegge dietro l'anonimato, per Benjamin le due figure non sono affatto equivalenti, perché l'uomo della folla di Poe non si presta a una rappresentazione realistica, e diventa una presenza perturbante che non è solo un elemento visibile della città come il *flâneur*, ma soprattutto parte di quello che della città non si può vedere, in questo più moderno (in senso freudiano) del *flâneur* di Baudelaire, e più vicino alla nostra idea di fantasma.⁴¹⁹ Gli studi di Benjamin si rivelano fondamentali per approfondire la figura del *flâneur* e in particolare la sua trasformazione – un altro dei segnali del passaggio dal moderno al postmoderno. La sopraggiunta impossibilità del racconto da un punto di vista specifico e privilegiato ha determinato prima la crisi e poi la sparizione del soggetto narratore: ciò non significa che sia venuto meno il connubio tra conoscenza e potere analizzato messo in evidenza da Foucault,⁴²⁰ ma solo che mai come in questo momento storico il tipo di potere legato alla conoscenza – che è anche visione e prospettiva – sembra essere diventato impersonale, e dunque invisibile. Ribadisco che la figura del fantasma va vista in questa sede come funzione narrativa che da personale diventa impersonale. L'impersonalità, o personalità residuale, e l'invisibilità, così come l'onniscienza, sono prerogative di una figura allegorica interpretabile anche come evocazione di un potere generico e manipolativo, non per questo meno persistente o efficace.

L'anello di congiunzione tra il *flâneur* e il fantasma è il "drifter", il vagabondo che rinuncia alla visibilità per abbracciare una condizione di completo anonimato che gli permette di aver accesso a luoghi di solito inaccessibili, o comunque molto meno visibili delle strade

⁴¹⁹ 'Baudelaire saw fit to equate the man of the crowd, whom Poe's narrator follows throughout the length and breadth of nocturnal London, with the *flâneur*. It is hard to accept this view. The man of the crowd is no *flâneur*. In him, composure has given way to manic behaviour. Hence he exemplifies, rather, what had to become the *flâneur* once he was deprived of the milieu to which he belonged. If London ever provided it for him, it was certainly not the setting described by Poe. In comparison, Baudelaire's Paris preserved some features that date back to the happy old days'. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations* (1955) Fontana Press, HarperCollins Publishers, London, 1992, p. 168

⁴²⁰ 'Power, when it is exercised through these subtle mechanisms, cannot but evolve, organise and put into circulation a knowledge, or rather apparatuses of knowledge, which are not ideological constructs'. M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, Colin Gordon (a cura di), op. cit., p. 102.

trafficate del centro, dominio incontrastato del *flâneur*. Il punto di vista narrativo è un concetto fondamentale, soprattutto storicamente, e può spiegare dove, in quale momento e per quale motivo il narratore della città sia diventato un fantasma.⁴²¹

Nell'opera incompiuta di Benjamin *Illuminations*, quasi un epistolario in frammenti, l'esperienza e la transizione postcoloniale diventano cruciali perché spiegano l'impossibilità di assumere un'identità nazionale forte e incontestata. Quello che caratterizza il testo e lo rende applicabile alle città asiatiche nella fase postcoloniale, è la predilezione per un andamento dialettico, che non solo problematizza il soggetto, ma giustifica le sue numerose contraddizioni e ambiguità, riuscendo a rappresentare in modo adeguato la situazione liminale che caratterizza la vita nella (e della) città con la metafora del sogno, e l'evocazione del momento di passaggio dallo stato del sonno a quello della veglia.⁴²² L'esperienza postcoloniale porta alla luce tutta la delusione latente nel mito del progresso, esattamente come il postmoderno espone il fantasmatico incipiente nel mito dell'accesso al capitale e ai beni equamente distribuiti nell'era della globalizzazione. Le città dell'Asia contemporanea sarebbero per Benjamin i luoghi eletti per una sovrapposizione parziale e diseguale di postmoderno e postcoloniale: ogni città contemporanea nelle aree del mondo in via di sviluppo si avvicina alla condizione postcoloniale, la cui prerogativa nella rete di equilibri di forza è quella di negoziare una relazione tra locale e globale da una posizione di svantaggio accumulato nel tempo e nella storia.⁴²³

Lo status problematico della città asiatica permette il suo accostamento con alcune delle funzioni e delle caratteristiche evocate dal filosofo, che sembra aver anticipato o intuito gli esiti della modernità, soprattutto per come si sono manifestati in Asia Orientale. Uno dei modi più efficaci per interpretare questi luoghi, come lo stesso Benjamin aveva intuito, è quello di parlare dei loro vuoti (non a caso uno dei luoghi su cui si sofferma la sua immaginazione sono le arcate parigine), degli omissis e della trasformazione come precoce disgregazione delle loro promesse e ideali. La città "benjaminiana" è ciò che rimane della mancata promessa di un'utopia.⁴²⁴

⁴²¹ L'idea della leggibilità di una città deve essere iscritta in uno schema narratologico. Per Gibson 'Narratology operates according to an established principle which maintains the identity of the visible and the legible...'. A. Gibson, *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996, p. 28.

⁴²² '...his method came to resemble his object if study, and the fortuitous correspondence reinforces the self-reflexive relation between modern cities and the discourse they generate'. Rajeev S. Patke, "Benjamin's Arcade Project and the Postcolonial City", *Diacritics* Vol. 30, No. 4 (Winter, 2000), The Johns Hopkins University Press, p. 3.

⁴²³ *Ivi*, p. 8.

⁴²⁴ 'The Benjamin city of words, like the general trend of postcolonial urbanism, is the site for a perpetual negotiation between the providential and the unpredictable. In Benjamin's text, the euphoria that rewards the

Per Patke, la città di frammenti di Benjamin non è una mera “parata di semplici fatti”, né segue i surrealisti lungo il cammino di accesso all’inconscio; la sua scelta riguarda piuttosto il recupero delle tracce di “ciò che è stato” dagli oggetti che ci raggiungono dal passato. Una città è come un archivio di memoria involontaria, e Benjamin si avvicina a essa come una collezionista che entra in un museo di specchi atti a ricambiare il suo sguardo. La Benjamin immagina e intravede una città che è al tempo stesso aura e traccia: in quanto auratica, essa nega la realizzazione del desiderio in un perpetuo differimento e regressione; come traccia, annuncia il futuro immanente nel passato sottoforma di detrito.⁴²⁵

Il riferimento a Benjamin serve qui a chiarire la complicata transizione dal moderno al postmoderno, ma anche dal coloniale al postcoloniale e dal fordismo al corporativismo globale post-fordista, che soprattutto in Occidente si è tradotta in un’inversione della spinta al progresso e della possibilità stessa di credere al progresso.⁴²⁶ Questo passaggio è accompagnato da dolorosi cambiamenti politico-economici di cui la città è il centro nevralgico, come lo è della dialettica tra nazionalismo e globalizzazione.⁴²⁷

Il cinema giapponese del dopoguerra è ricco di esempi di *flâneur* incapace di adattarsi ai dettami di una scomoda modernità. Il *Tokyo Drifter* di Suzuki Seijun è un fantasma o un morto vivente: ha rinnegato il suo passato di yakuza per abbracciare una nuova vita, ma il fatto di essere un cane sciolto lo rende ancora più vulnerabile, e al tempo stesso socialmente invisibile. Nel mondo sommerso e spettrale della yakuza, le regole invalse nella società “illuminata” sono capovolte: riuscire nell’impresa di rimanere in questo limbo, in una condizione a metà strada tra vivi e morti, può garantire una forma paradossale di immortalità fondata sulla convinzione che la morte sia già sopraggiunta. Tetsu, protagonista del film di Suzuki, è un *drifter*, un vagabondo che si mette in fuga e inizia a vagare per il Giappone: le sue apparizioni sono improvvisi e “sconvolgenti” come quelle dei fantasmi, e anche la sua mobilità, amplificata dalle possibilità del tempo filmico, sebbene forzata è assoluta.

drive to betterment gets deflated. In his thought, a perspective focused on the City of God looks quizzically upon the idea that Change is always headed upward on the gradient of the Possible. In its cautionary function, his allegory of modernity treats cities and texts changing in time as the inversion of the desire for unreal places – Arcadia, Utopia – into ruins. Benjamin’s cities become messianic instances of the kind of radical alterity described in the 1960s by Foucault as types of heterotopia...’. *Ivi*, p. 291.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 292.

⁴²⁶ J. Habermas, *Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (Tradotto da Frederick G. Lawrence), MIT Press, 1990, p. 12.

⁴²⁷ ‘Benjamin’s fascination with the dialectical mode of thought can be extended to a variety of contexts in which the city figures centrally in the relation between nationalism (as the overlap between the colonial and the postcolonial), and globalism (as the translation of the modern into postmodern). If the nineteenth century was a dream that the twentieth had to get up from, and the study of Baudelaire’s Paris was a way of doing it, correspondingly we might speak of the fabric of the postmodern as woven with an antithetical pattern of developments’. Rajeev S. Patke, op. cit., p. 11.

La fascinazione del cinema giapponese per il mondo degli spiriti torna nell'ipotesi di Casio Abe sul cinema di Takeshi Kitano. In *Violent Cop* (1989) e *Sonatine* (1993), i personaggi interpretati da Kitano – il poliziotto Azuma e il lucido yakuza Murakawa – vivono in una condizione di morte costante, come i samurai del Giappone feudale. In modo ancora più radicale rispetto al guerriero che si confronta costantemente con la morte, i personaggi di Kitano si muovono come se fossero già morti, quindi fantasmi. La loro liminalità è evocata dall'assenza dei piedi nelle inquadrature: caratteristica distintiva degli spiriti (insieme alla loro capacità di fluttuare) nel folklore giapponese.⁴²⁸

4.2.1 *Fantasmi di Hong Kong*

L'identità di Hong Kong come città, colonia e megalopoli, è stata nuovamente messa in discussione con la transizione postcoloniale iniziata nel 1984, quando la *Joint Declaration* ha sancito il suo ritorno alla madrepatria, avvenuto ufficialmente nel 1997.

Akbar Abbas avverte che Hong Kong è stata etichettata come deserto culturale, per la preminenza del fattore economico e la forte spinta commerciale che porta a forme di edonismo consumistico, derivanti anche dalla mancanza di partecipazione politica dei cittadini, la cui fondamentale mancanza di libertà nel decidere da chi essere governati è stata compensata dalla libertà di spendere (si può dire che qualcosa del genere stia succedendo in Cina?).⁴²⁹ Per Abbas l'ex-colonia esprime una cultura della “sparizione”, in cui tutti i prodotti e le manifestazioni culturali propriamente autoctone, o che riflettono uno spirito critico “locale” consapevolmente tale, attestano una condizione ontologica precaria e sfuggente, un imminente abbandono, un dissolvimento cronicizzato o una sparizione già avvenuta, da esorcizzare o esaltare con una consapevole *myse en abîme* culturale. Questo spiega la ricorrenza dei fantasmi e delle presenze spettrali nella cosiddetta *new wave* filmica di Hong Kong, una forma di cinema metacritico, che pone al centro del racconto la colonia e le sue caratteristiche territoriali e storiche. Se la condizione che Hong Kong vive è quella inversa all'allucinazione, la sindrome che Freud chiama “allucinazione negativa” (per cui non si riescono a vedere le cose presenti), il cinema per compensare ricorre all'abbondanza di allucinazioni, attraverso presenze invisibili e segreti evocati.⁴³⁰

⁴²⁸ Abe C., “A Sonatina Thrice Repeated, Ending in Death”, in *Beath Takeshi vs Takeshi Kitano*, New York, Kaya Press, 2004, pp. 105-147

⁴²⁹ A. Abbas, op. cit., p. 25.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 4.

Per descrivere la condizione distintiva di Hong Kong, Abbas ricorre all'espressione "déjà disparu" – situazione in cui la novità di un evento non è neutralizzata dalla sensazione che questo sia già stato vissuto come nel déjà vu, ma piuttosto dal fatto che questo sia già sparito o stia per farlo: nel momento in cui lo si vive si è dunque consapevoli che non esiste(rà) più. Circostanza paradossale che lo studioso spiega attraverso la minaccia incombente del ritorno alla madrepatria, e che prende forma, ancora una volta, nel cinema e nel suo ricorso a figure di sparizione eternata: spiriti e fantasmi.

Il film di Stanley Kwan *Rouge* (1988), per Abbas uno dei più rappresentativi del "nuovo" cinema di Hong Kong, è un'elegia della sparizione, del progressivo dissolvimento delle strutture e della stessa cultura urbana nel tempo. Il fantasma di una prostituta vissuta a Hong Kong negli anni Trenta e morta lì per un amore infelice, torna nel presente di una città irriconoscibile, per lei – che è a sua volta un'inquietante epifania – fonte di un grave spaesamento. La ricerca spasmodica di tracce che le permettano di orientarsi nel nuovo spazio, fa di lei l'unica figura in grado di mettere insieme istanze radicalmente diverse, e riallacciare il filo interrotto con il passato. Il fantasma è perturbante perché evoca la morte, anche quella intesa come progressiva sparizione di un'intera civiltà, della quale non restano tracce perché nessuno è interessato a preservarle.

Il problema del ricordo è comune a molte culture asiatiche, dove a un'idea radicale e incontestata di progresso si unisce la scarsa considerazione per le manifestazioni materiali del passato, retaggio dell'approccio buddista al tempo e alla materia (transeunte e corruttibile), contrapposto all'ossessione occidentale per il passato sottoforma di storia, memoria e il ricordo: ossessioni che hanno trovato la loro consacrazione nella pervasiva cultura museale. Con la fotografia, e il cinema in particolare, nasce in Cina e in altri paesi la possibilità di ricordare: una possibilità per sua natura sovversiva e rivoluzionaria, quando non incanalata nella celebrazione del culto della personalità (politica).

L'allegoria nazionale attraverso l'evocazione di un'assenza, di un segreto o il ricorso all'orrido e ai "mostri umani", torna in modo più articolato in alcuni film della *new wave* di Hong Kong, come il celebrato *In the Mood for Love* (2000) di Wong Kar-wai, e i film di Fruit Chan *Hollywood Hong Kong* (2001) e *Dumplings* (2004). In tutti questi film la città è sospesa in una dimensione spettrale, un limbo che porta a scontrarsi con istanze quali la nostalgia del passato, la paura del futuro e l'incertezza del presente, sotto la continua minaccia di una fatale perdita d'identità: tutte manipolazioni, suggerirei, funzionali al personale discorso sulla città. In contraddizione con la vulgata che la vuole ipermoderna, ipertecnologica e iperilluminata, Hong Kong è spesso spettrale perché pervasa dalla minaccia di incombente sparizione.

Abbiamo già parlato dell'ansia che ha investito la città alla vigilia del suo ritorno alla Cina nel 1997: una forma d'inquietudine la cui radici affondano nelle dinamiche di gestione collettiva della paura, e che scaturisce in diversi effetti compresenti. Uno di questi è la nostalgia, una risposta razionale che Wong Kar-wai ha saputo magistralmente mediare e rappresentare.

In the Mood for Love richiama in particolare la paura per l'imminente ritorno di Hong Kong alla madrepatria attraverso la rievocazione del passato, di quel particolare momento negli anni Sessanta in cui molti abitanti lasciarono la colonia per paura di una possibile invasione da parte della Cina Popolare, appena entrata nella fase di mobilitazione militare della Rivoluzione Culturale (1966-1976). I personaggi del film si muovono in questo scenario storico: il racconto riattiva la paura per il futuro incombente, l'ignoto e le minacce che esso porta con sé, gravandoli di un segreto inconfessabile il cui senso sta nella "forma" e non nel contenuto. Una "fenomenologia del segreto", come proprietà inviolabile e mistero inaccessibile, che innesca la struggente sensazione di nostalgia, quella speciale tristezza diluita e resa gestibile nel quotidiano.

La scomparsa, imminente o già avvenuta, non determina solo nostalgia ma vero e proprio orrore, vissuto, ancora una volta allegoricamente, come brusco strappo e mutilazione. È questa la risposta alla scomparsa articolata da Fruit Chan, nei cui film, come nell'universo pittorico di Hieronymus Bosch, la paura produce figure grottesche e si incarna in presenze perturbanti che arrivano (significativamente) dalla Cina per minacciare e stravolgere la vita della popolazione. Una seconda più problematica invasione, dopo la prima mancata, perché operata da un "altro" molto più vicino a sé, in ultimo coincidente col sé. Nei due film considerati, l'incontro tra Hong Kong e il continente diventa uno scontro di stili di vita e aspirazioni. In *Hollywood Hong Kong* (2001), il ritorno di Hong Kong alla Cina diventa il tema che sottende una costruzione allegorica complessa ed esplicita, in cui ogni elemento trova una perfetta collocazione all'interno della tesi proposta dal regista. Nel film la minaccia cinese, rappresentata da pratiche commerciali aggressive al limite della legalità, viene da Shanghai e assume l'aspetto di un'angelica ragazza di nome Tong Tong,⁴³¹ che si concede a tutti i personaggi maschili, per poi ricattarli con minacce di ritorsioni, fingendo di essere minorenni. La minaccia ignorata si traduce per il Wong Chi-keung nell'orribile punizione rituale dell'amputazione dell'avambraccio sinistro. L'epopea di questo braccio diventa una storia nella storia (fig. 128), e può alludere al termine con cui in inglese viene definita la restituzione della colonia al paese di origine – *handover*. Lo stesso trattamento è riservato a

⁴³¹ Interpretata dall'attrice Zhou Xun, la stessa misteriosa ragazza di *Beijing Bicycle* e di *Baober in Love*.

un omonimo del ragazzo, che ha un tatuaggio simile ma sul braccio destro. Il braccio di quest'ultimo viene per errore attribuito a Wong: la circostanza grottesca, esasperata dall'intervento una dottoressa cinese con un'etica professionale e metodi quantomeno discutibili, fanno sì che il ragazzo si ritrovi con due mani destre, e lo sconosciuto con due sinistre. Come si dice alla fine del film, 'si può vivere con due mani destre', un'affermazione sibillina che sembrerebbe alludere alla reintegrazione di Hong Kong nella Repubblica Popolare: Cina e Hong Kong sono in fondo la stessa cosa, ma per questo motivo non possono essere complementari. I personaggi del film sono tutti cinesi di prima o seconda generazione: il fantasma che torna nel presente per minacciare la degradata Kowloon è il passato individuale, che non viene mai evocato esplicitamente ma riattualizzato nelle vicende dell'ambiziosa ragazza che sogna l'America (e ha un'ossessione per il motivo a stelle e strisce). Quest'aspirazione riflette anche desiderio di raggiungere i quartieri "alti" della città, rappresentati dal complesso residenziale di grattacieli che si chiama Hollywood e troneggia sui bassifondi labirintici.⁴³² Se la Cina si muove verso il modello americano e cerca di raggiungerlo fisicamente, Hong Kong sembra essere immobilizzata in una scomoda posizione di copia (della Cina e dell'Occidente) e di avamposto: un "simulacro" di oriente, o forse di occidente nell'oriente.

Nel successivo *Dumplings*, "ravioli" (in cinese *Jiaozi*), la mostruosità è quella di una donna – anche lei originaria del continente – che gestisce un macabro commercio sommerso, con una rete di facoltosi clienti, attori famosi e personaggi pubblici in cerca di una radicale cura di giovinezza. Nel film ritorna il tema del cibo, che Jameson collega all'ossessione della cultura cinese per la fase orale proiettata nell'immaginario collettivo,⁴³³ e come nel *Diario di un pazzo* viene evocato il tabù assoluto del cannibalismo: quello che la donna vende sono infatti ravioli il cui ripieno contiene feti abortiti di giovani donne. La donna, prima consumatrice dell'orrida pietanza, appare giovane ma è in realtà una vecchia: in questo si può forse scorgere un'evocazione allegorica della Cina continentale. Come nel mito faustiano e nelle sue riattualizzazioni, la "cura" non è priva di conseguenze, e gli effetti collaterali sono orribili quanto la causa che li scatena. L'orrore di pratiche ancestrali applicate all'attuale aspetto del capitalismo diventa una perfetta allegoria dell'incontro con la madrepatria: anche in questo caso le radici comuni producono un'evidente dissonanza, perché la vera aberrazione è il ricongiungimento – attraverso l'introiezione – con ciò che è più simile a sé.

⁴³² Cfr. p. 50.

⁴³³ F. Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", cit., p. 72.

L'evocazione dell'impianto allegorico delineato da Jameson è utile per spiegare la ricorrenza di determinati temi e motivi, e la loro articolazione all'interno dei film presi in considerazione. Questi, sebbene in modi diversi, manifestano tutti l'angoscia latente dietro il presunto allontanamento da una norma, nonché la sensazione di vertigine che le potenze dell'Asia Orientale – sia quelle emergenti che quelle emerse da tempo – hanno provato nel dover gestire le proprie risorse economiche e militari in una situazione di transizione da un potere all'altro, con il “complesso di abbandono” che ne è seguito. Ma l'allegoria come struttura alla base della concezione e dell'articolazione narrativa, non deve allontanare dalla considerazione di elementi singoli e figure che diventano dominanti e rilevanti dal punto di vista semantico. Queste figure, avendo la possibilità di muoversi all'interno dello spazio urbano, diventano collante e punto d'intersezione di diverse istanze: il reale e l'immaginario, il pubblico (o collettivo) e privato, il passato e il presente.

4.2.2 *Il gotico in Asia*

The city can knock down cemeteries and tear up trees, but vampires are harder to expel⁴³⁴

Le appropriazioni allegoriche di cui parla Jameson hanno caratterizzato anche la produzione letteraria in Occidente, nel momento in cui nuove configurazioni politico-economiche mettevano in crisi la vita sociale tradizionalmente intesa. Franco Moretti ricorda che durante l'epoca vittoriana il gotico e la figura del vampiro – il parassita che succhia le energie vitali di persone nel fiore degli anni – hanno materializzato e allo stesso tempo esorcizzato le paure latenti nel capitalismo esasperato.⁴³⁵

Per Steven Pile, le relazioni apparentemente astratte e a “sangue freddo” che chiamiamo “globalizzazione” e “postcolonialismo”, celano la presenza di un'articolata vita emotiva: le geografie dei legami tra città, anch'essi carichi di valore emotivo, richiedono una forma di mappatura. Seguire il vampiro – da intendere qui come istanza di mobilità assoluta e miscegenazione – può svelare come la città sia diventata globale mostrando quello che arriva da fuori, come arriva e cosa fa quando arriva lì. Questo può anche dare un'idea soddisfacente

⁴³⁴ Steve Pile, “Perpetual Returns: Vampires and the Ever-Colonized City”, in R. Bishop, J. Phillips, W. Yeo, op. cit., p. 281.

⁴³⁵ Moretti riprende Marx: “Capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks” (...) ‘If the vampire is a metaphor for capital, then Stoker’s vampire, who is of 1897, must be the capital of 1897. The capital which, after lying “buried” for twenty long years of recession, rises again to set out the irreversible road of concentration and monopoly (...) The idea of money is, for the capitalist, something inadmissible. But it is also the great ideological lie of Victorian capitalism, a capitalism which is ashamed of itself ... Dracula – who is capital that is not ashamed of itself, true to its own nature, an end in itself – cannot survive in these conditions’. F. Moretti, *Signs taken for wonders: on the sociology of literary forms*, Verso, London New York, 1988, pp. 91-94; cfr. anche K. Gelder, *Reading the Vampire*, Routledge, London New York, 1994, p. 19.

di come il sangue venga succhiato via dalla città vivente attraverso ampi *network* di sfruttamento. Ma cos'altro dice il vampiro? Dice che l'idea della perpetuazione delle città ha denti acuminati, perché dare vita eterna alla città – assicurandosi che il suo sangue scorra per sempre – ha il suo prezzo, un prezzo pagato con il nostro sangue. La città può essere un vampiro, e considerare ciò che ha davanti semplicemente come linfa per la sua sopravvivenza. La fame della città per le persone potrebbe non saziarsi mai, ma dovremmo diffidare dell'idea che le città possano essere perpetue e indistruttibili. Per Pile i nuovi strumenti del cacciatore di vampiri non sono aglio e crocifissi, ma la conoscenza delle storie in cui la città morde in profondità il nostro collo.⁴³⁶ Questa suggestiva ipotesi, per quanto fantasiosa, è un'ulteriore manifestazione allegorica dello spietato sfruttamento delle risorse, cittadini compresi, esercitato dalla megalopoli nell'era del capitalismo transnazionale e corporativo.

Come altri concetti di derivazione occidentale “impiantati” in Asia, anche la nozione di gotico può risultare problematica, perché si presta a evocare il fantasma del colonialismo. Il problema si può superare in diversi modi: usando il gotico come strumento per arricchire di interpretazioni lo stesso post-colonialismo; considerando poi che se per gotico si intende un genere letterario in senso lato, le stesse modalità di cui si serve possono essere parte integrante dell'immaginario letterario e artistico in tutti i paesi dell'Asia, in particolare di quella orientale e sud-orientale; infine notando che il gotico “asiatico” di fatto amplia e approfondisce con un fondamentale contributo il gotico così come è conosciuto in Occidente.

Il gotico mette al centro della narrazione manifestazioni, fenomeni ed entità sovranaturali che sfuggono alla dicotomia vita-morte; in Asia queste entità superano anche l'opposizione bene-male, e sono presentate come figure che aiutano a capire tutto quello che sfugge alla vista e alla comprensione razionale. L'unicità del gotico asiatico, oggi, consiste anche nel descrivere e interpretare istanze e fenomeni aberranti legati alla trasformazione delle città in luoghi anonimi, alienanti, perturbanti perché irriconoscibili. Ribadisco che interpretati in modo allegorico, i fantasmi non sono solo residui del passato che torna nel presente, ma chiave d'interpretazione del difficile rapporto tra passato e presente, e le sue implicazioni nel futuro.⁴³⁷

Legata a queste presenze – che evocano anche un lutto imminente, da leggere come incursione di un'assenza assoluta – è anche una cronica malinconia, connessa con la necessità

⁴³⁶ R. Bishop, J. Philips, W. Yeo, op. cit., p. 282.

⁴³⁷ ‘As Bliss Cua Lim notes with regards to the contemporary ghost film, “the haunting recounted by ghost narratives are not merely instances of the past reasserting itself in a stable present, as is usually assumed; on the contrary, the ghostly return of traumatic events precisely troubles the boundaries of past, present, and future, and cannot be written back to the complacency of a homogeneous, empty crime’. A. Hock Soon Ng, op. cit., pp. 6-7.

di celebrare e al tempo stesso esorcizzare tutto quello che è andato perso nel difficile passaggio dalla tradizione (orientale) alla modernità (occidentale).⁴³⁸

Oltre che genere e stile narrativo, il gotico è divenuto negli ultimi anni una proposta teorica il cui apparato critico è supportato dalla teoria femminista e in particolare dalla psicanalisi. Per Maggie Kilgour, il gotico può fungere da metodo d'indagine della nostra condizione socio-culturale: 'rather than being a tool for explaining the gothic, then, psychoanalysis is a late gothic story which has emerged to help explain a twentieth century experience of paradoxical detachment from and fear of others and the past'.⁴³⁹ L'interpretazione della società attraverso gli stilemi del gotico ha il merito di mettere il luce e conferire centralità ad aspetti spesso offuscati e marginalizzati come i meccanismi dell'inconscio, la traiettoria del trauma, la violenza come strumento e la simbologia che si cela dietro il ricorso ai mostri, stratificando la narrativa con significazioni alternative e più profonde. A proposito del rapporto tra gotico e postcoloniale, Judie Newman suggerisce che il gotico generato dalle culture in esame, può essere interpretato come strategia per smascherare un certo feticismo dello sguardo occidentale verso l'altro, e decostruire le immagini convenzionali della situazione coloniale.⁴⁴⁰

Lo spazio cosmopolita e occidentalizzato della città di Singapore è interpellato per le sue qualità "gotiche". Tamar Wagner ritiene che la capacità della città di "assorbire", ordisce il gotico in modo ambiguo: a volte la città postmoderna cerca di mercificare l'esotico e il sovrannaturale, sfociando nella resistenza o nell'appropriazione; altre volte nasconde dietro la sua sfavillante facciata segreti spaventosi, lo svelamento dei quali può risultare fatale; altre volte ancora la città diventa uno spazio dialogico dove fantasmi e persone si incontrano a metà strada e coesistono più o meno pacificamente. Queste diverse spinte hanno a che fare in parte con l'eredità coloniale, con la convivenza (forzatamente armoniosa) di diverse etnie, con l'imperativo nazionale di promuovere e ricercare la tradizione e la modernità in misura uguale (cose che sfocia inevitabilmente in una forma di schizofrenia), infine con il ritmo frenetico dell'esistenza urbana che conduce all'anonimato e all'angoscia.⁴⁴¹

Se il "fantastico" (e le sue varianti macabre) è un elemento centrale nell'arte e nella letteratura asiatica, determinati sviluppi storici hanno fatto sì che questo venisse "demonizzato" e bandito dalla cultura ufficiale, che lo ha costretto a rimanere latente, in una

⁴³⁸ *Ivi*, p. 1.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 2.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 3.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 5.

specie di letargo, finché i tempi non fossero maturi per un suo ritorno. Questo è successo in Cina con la Rivoluzione Culturale, che ha stigmatizzato il fantastico come retaggio di superstizioni feudali. La fine del maoismo, e la comparsa di una nuova letteratura rappresentata da scrittori come Mo Yan, Su Tong e Can Xue, ha fatto riemergere questi elementi sottoforma di grottesco: un'altra espressione del gotico che all'orrifico e al terrore aggiunge l'esaltazione dell'eccesso. Molte narrative di questo tipo richiamano *pastiche* postmoderni che fondono insieme il reale, il fantastico e l'orrido, attraverso il ricorso al corpo come metafora di resistenza che segna la natura scissa e compromessa del soggetto, specialmente sotto il regime maoista.⁴⁴²

La letteratura e l'arte di Giappone e Corea del Sud hanno mostrato durante tutto il Ventesimo secolo una forte inclinazione al gotico, che rappresenta l'immediata reazione agli orrori della guerra e alla necessità di rielaborazione, ma riflette anche – come nel caso della Repubblica Popolare – percorsi di affrancamento da un'idea normativa di vita sociale e di natura del corpo/soggetto all'interno dello spazio nazionale.⁴⁴³

4.2.3 *Gli spiriti del mito si manifestano ai margini*

Il fantasma è sempre collegato allo spazio e connota la città con un'appropriazione che non è determinata dall'uso, come per gli essere umani, ma dall'appartenenza. Nella cultura ancestrale dell'Italia meridionale, dove il cattolicesimo è contaminato da credenze pre-cristiane, altari e crocicchi sorgono all'incrocio di due strade, un punto ambiguo dal punto di vista fisico, che può mettere in pericolo il corpo e lo spirito del passante.⁴⁴⁴

Il fantasma non è solo colui che rimane nella città per viverla nel modo precluso ai “convenzionali” abitanti, ma anche chi interviene nella vita di questo ultimi per riaccendere il ricordo.

Nel film di Apichatpong Weerasethakul *Uncle Bonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), il fantasma coincide con la memoria del passato. Il riconoscimento dell'esistenza di presenze sovranaturali sottoforma di spiriti è culturalmente centrale in un paese come la Thailandia, dove il fantasmi circondano i viventi e servono a ricordare: la loro presenza

⁴⁴² 'Which in turn, announces the “body's revolt against the rigid inscription of social meaning and instrumentalization. It is a scrambling of the dichotomous of self and other, private and social – an undermining of dominant universe of representation and order” (Ban Wang). It is as if such bodies, which have for so long been ofuscated by the *status quo* of the Mao regime, are now returning with a vengeance'. *Ivi* p. 9.

⁴⁴³ 'If the Gothic is a mode of expression that persistently delves into the darker forays of human complexities to to unearth often unspeakable layers, then it may not be farfetched to argue that twentieth century Japanese literature is predominantly Gothic'. *Ivi*, p. 11.

⁴⁴⁴ L. M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo*, Sellerio, Palermo, 1996.

assente, proprio come la memoria, è un monito a non dimenticare i paradossi della modernità e della storia. Un monito che, coerentemente con la teoria di Jameson, è applicabile alla politica e a tutti gli eventi che hanno sconvolto il paese: uno tra tutti la campagna anticomunista nella zona nord-orientale ai confini con il Laos nei primi anni Sessanta. Apichatpong Weerasethakul esplora le zone che l'urbanizzazione selvaggia ha trasformato in periferia vuota e marginale. Proprio perché vuote queste ultime si prestano a essere colonizzate dai fantasmi del passato, da ciò che rimane dei processi economici urbani e dalla finanza globale, un tempo-spazio che trova nel (vera) giungla una collocazione ideale.

Nell'intervista che accompagna il film, l'autore parla della genesi di questo "progetto" antropologico multimediale realizzato in diverse fasi, il cui titolo deriva dall'omonimo libro di un monaco buddista, e del lungo sopralluogo compiuto con la sua troupe nel villaggio di Nabua. Questo luogo di reincarnazioni e sede della resistenza anti-comunista, sorge in un territorio peculiare dal punto di vista naturalistico, per le sue caverne e foreste ancestrali: ricorrendo alla misteriosa figura di un fantasma dalle sembianze di scimmia – lo zio Bonmee del titolo – il cinema mette insieme ancora una volta elementi apparentemente inconciliabili come la storia politica, le sorti individuali e la natura, testimone silenziosa di questi sconvolgimenti. Weerasethakul annovera inoltre alcuni lavori che hanno influenzato il suo, tra cui la fantascienza "arcaica" (che emerge da immagini fotografiche) di *La Jetée* di Chris Marker. Il monologo dello zio Bonmee "che ricorda le sue vite passate" riecheggia il fantascientifico arcaico di Marker, dove passato e futuro perdono la rigidità loro attribuita per passare a indicare approcci individuali al tempo e al ricordo (proprio come avviene nel tentativo di ricordare vite precedenti):

Last night, I dreamt of the future. I arrived there in a sort of time machine. The future city was ruled by an authority able to make anybody disappear. When they found "past people", they shone a light at them. That light projected images of them onto the screen. From the past, until their arrival in the future. Once those images appeared, these "past people" disappeared. I was afraid of being captured by the authorities because I had many friends in this future. I ran away. But wherever I ran, they still found me. They asked me if I knew this road or that road. I told them I didn't know. And then I disappeared.

In Thailandia, il fantasma funge anche da collante tra due concezioni antitetiche e incompatibili dello spazio, in virtù del dominio che ha sul tempo.⁴⁴⁵ Il fantasma è anche l'unico rappresentante "politico" di categorie socialmente (e spazialmente) emarginate, come i vagabondi senz'atetto e le prostitute, in uno spazio incoerente afflitto da gravi contraddizioni come quello della capitale Bangkok. David Smith avverte che il modello di crescita diseguale è endemico nelle città asiatiche, soprattutto nel rapporto tra città e hinterland. L'esempio estremo a questo proposito è Bangkok, grande quasi trenta volte la seconda città più popolosa della Thailandia.⁴⁴⁶ Attingendo dai territori interni per materie prime, forza lavoro e altre risorse e concedendo ai suoi abitanti l'opportunità di un miglioramento economico, la metropoli asiatica realizza le sue funzioni nazionali. In molte società caratterizzate da profondi squilibri economici, spesso polarizzati nella (non sempre fittizia) contrapposizione città-campagna, il fantasma non è solo spettro del passato ma anche minacciosa materializzazione del lontano e del diverso, che trova la sua perfetta incarnazione nel povero che viene dalla campagna.

Diversi cortometraggi e lungometraggi realizzati di recente da giovani registi thailandesi,⁴⁴⁷ mostrano la problematica interazione tra la popolazione di esclusi "invisibili" e le innumerevoli sovrapposizioni della capitale, che per gestire il passato lo ha seppellito sotto gli strati di un presente anestetizzato. Il reietto diventa testimone di questa rimozione, tanto più se assume le sembianze di uno spettro cui è concesso vagare liberamente.⁴⁴⁸ L'impossibilità di spiegare ai vivi quello che succede nella e alla città, frustra ogni tentativo di comunicazione, e il fantasma scompare nella notte, improvvisamente come era apparso. Nella spazio-città classi sociali, politiche e economiche si sovrappongono interagendo o si respingono annullandosi. Assistiamo in questo caso a un'esemplare fusione di livelli semantici che producono un cortocircuito in cui il significante enigmatico sembra ritrovare un referente nella combinazione di figure emblematiche: la ragazza,⁴⁴⁹ la prostituta e il fantasma.

In *Tropical Malady* (2004), Weerasetakul ricorre al realismo ("metafisico" più che "magico") in chiave allegorica, che attinge da antiche leggende e superstizioni per riflettere sulla difficile convivenza di istanze antitetiche, come moderno e pre-moderno, mascolino e

⁴⁴⁵ Alcuni degli spiriti più rappresentativi, come il fantasma di Mae Nak, diventano in questo paese figure equiparabili ai santi.

⁴⁴⁶ R. S. Patke, op. cit., p. 298.

⁴⁴⁷ Come quelli che compongono il film *Goodbye Bangkok* (Sawasdee Bangkok) del 2009, una sorta di commiato filmico dalla città.

⁴⁴⁸ In uno degli episodi del film menzionato, un ragazzo incontra nel cuore della notte il fantasma di una giovane prostituta, di cui si innamora. Anche in questo caso lo spirito evoca un passato più o meno lontano di, fino a identificarsi con esso e con la città che non esiste più.

⁴⁴⁹ Cfr. p. 98.

femminino (e quindi società patriarcale e matriarcale), città e foresta. Anche in questo caso l'impossibilità di trovare un'adeguata soluzione si traduce visivamente nel ricorso al sovrannaturale, che rappresenta un deragliamento della ragione e una rinuncia al senso, almeno quello apparente.

La forza di alcuni paesi asiatici consiste oggi nella loro capacità di sfruttare il carico problematico portato dall'ibridità e dallo status contraddittorio di un potere economico acquisito di recente. È indicativo che il cinema cinese continentale non conceda grande spazio al fantasma (se non a quelle delle leggende antiche), perché questo, come il vampiro, è una figura che deriva dalla paura e da istanze di miscegenazione e contaminazione culturale che la Repubblica Popolare non ha ancora affrontato, e che anzi sembra temere fortemente.

In modo non troppo diverso dalla Thailandia, anche Taiwan è impegnata nel tentativo di ridefinire e riaffermare una contestata identità nazionale tramite una conferma di sovranità. A differenza di Hou Hsiao Hsien, che in quanto originario di Taiwan è ossessionato dal tema della nazione e della sua definizione, Tsai Mingliang rielabora questa tematica attraverso la sua personale vicenda di malese omosessuale trapiantato sull'isola.⁴⁵⁰ Tutti i suoi primi film riguardano o evocano un'assenza, legata alla specifica condizione della città di Tapei, più volte cancellata e riscritta a seconda dei diversi governi che hanno retto Taiwan, ma anche alla sua condizione individuale. All'interesse quasi morboso per il cambiamento e l'assenza cronicizzata, si aggiunge nel cinema di Tsai il riferimento socio-culturale alla superstizione pervasiva che caratterizza la società nei contesti religiosi così come nelle pratiche secolari. Il regista allude spesso a spiriti e fantasmi per rafforzare la distintiva sensazione di vuoto "pieno" che subentra dopo la sparizione di qualcuno o qualcosa, ed enfatizzare la peculiare solitudine sorvegliata (dagli spettatori e dal fantasma) di quasi tutti i suoi film.

What Time is It There (2001), è articolato sulla doppia assenza sopraggiunta a sostituire una problematica presenza, non un vuoto al posto del pieno, ma uno che sostituisce un vuoto precedente. Il film evoca diversi fantasmi: quello del padre di Hsiao-kang (il ragazzo che vende orologi sul cavalcavia), improvvisamente venuto a mancare, ma la cui presenza continua ad aleggiare per l'ostinato attaccamento della moglie; e quelli della *Nouvelle Vague*. Il seguito del film, il cortometraggio *The Skywalk is Gone*, organizza la sua epigrafica

⁴⁵⁰ Jean Ma informa che la fine della New Wave, o *xin diaying*, sopraggiunge a Taiwan alla fine degli anni Ottanta, quando la sua identità di movimento cinematografico nazionale venne soppiantata da quello che Kuang-hsing Chen descrive come "nativismo globale". Il lavoro di Tsai è appunto successivo al Taiwan New Cinema. Cfr. J. Ma, *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, 2010, p. 83.

struttura intorno a un vuoto architettonico (il cavalcavia dove il ragazzo aveva venduto il suo orologio a Shiang-chyi), che diventa vuoto esistenziale, perché implica la cessazione dell'attività lavorativa, ma soprattutto la fine del contatto umano. È questa la parabola di sparizione che ha coinvolto Taipei e i suoi abitanti: strutture stabili sono state sostituite da elementi urbani mobili, più leggeri e meno costosi, che servono soprattutto a disciplinare un traffico aggressivo, limitando la mobilità dei pedestri. Un simile meccanismo vale anche per i rapporti umani, contraddistinti da una sempre maggiore superficialità formale. Se la città viene ristrutturata, anche i percorsi sociali e i luoghi di ritrovo vanno incontro a una ridefinizione che lascia le persone prive di punti di riferimento e del senso dell'orientamento. Come qualsiasi altro animale, l'uomo subisce la sparizione dei segnali che lo aiutano a orientarsi nello spazio, ma come creatura sociale, se non potrà incontrare i suoi simili sarà destinato a una trasformazione che è anche degenerazione: il fantasma nasce da questo snaturamento, così come le derive orrifiche del cinema urbano.

Il lungometraggio *Good Bye, Dragon Inn* (2003) ruota intorno all'imminente chiusura di uno storico (e cadente) cinema di Taipei, il "Fuhe Grand Theatre", che per Tsai ha un grande valore affettivo.⁴⁵¹ Il cinema è colto nella fase immediatamente precedente al suo smantellamento, e tutto denuncia la sua sorte imminente: dalla bigliettaia zoppa al custode paranoico, convinto che l'edificio sia infestato da fanstami; anche i vecchi film proiettati sono un relitto del passato che attira un pubblico sparuto: persone in cerca di compagnia, donne sole e bisognose di riposo e vecchie glorie del cinema taiwanese che fanno vedere ai nipoti i film interpretati. Come spesso avviene nel cinema di Tsai (c'è almeno una scena in ogni film), fuori dall'edificio Taipei è assediata da una pioggia torrenziale: c'è qualcosa di catastrofico, non solo banalmente malinconico, nella pioggia battente, che si sposa con la sensazione di fine imminente.⁴⁵² Le lunghe inquadrature statiche, la cui composizione è studiata nei minimi dettagli, non sono semplicemente una cifra stilistica dell'autore, ma sfidano la pazienza dello spettatore per accompagnarlo, quasi come in una pratica meditativa, ad un livello di coscienza superiore.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 75.

⁴⁵² 'In addition to his habit of working regularly with a small core group of actors – frequently cast in the same roles of mother (Lu Yi-jing), father (Miao Tien), and son (Lee Kang-sheng) within the same functionally dysfunctional family – we also encounter a nearly obsessive reappearance of themes and motifs from film to film. To name but a few examples, the activity of cruising is depicted with regularity ... Almost all of Tsai's films contain bathroom scenes exposing characters in the very private act of relieving themselves, often to humorous effect, as well as intimate glimpses of character crying, whether in the mode of uncontrollable sobbing or a slow and subtle buildup of tears in the eyes. These motifs of watery expression are wedded to situations of drought and overflow, to leaky pipes, flooded apartment buildings, and parched human beings'. *Ivi*, pp. 86-87.

4.3 Levinas e l'annullamento dell'alterità

L'alterità radicale è sempre una minaccia e uno scandalo, e come tale va esorcizzata. Si può combattere questa minaccia, e il rischio di "estinzione" che comporta, annullando la nozione stessa di alterità, o meglio riscrivendola in una cornice dialettica dove l'altro e il sé diventano momenti interscambiabili, fasi di un processo che neutralizzi assunti essenzialisti e identità strumentalmente predefinite.

Come espresso nell'ipotesi iniziale, la città asiatica non c'è perché è assente dai discorsi, e perché manca l'interesse a raccontarla in modo "scientifico". Questo rimanda al problema della dicotomia soggetto/oggetto, e all'irreparabile contraddizione delle loro funzioni. Per Levinas, ogni teoria sulla conoscenza presuppone l'esistenza di un oggetto e di un soggetto in contatto tra di loro; la conoscenza è appunto definita da questo contatto, ma una simile idea può apparire ingannevole nel momento in cui ci si rende conto che soggettività e oggettività sono solo variabili dipendenti da un lieve spostamento di prospettiva: l'oggetto è già implicito e presente nel soggetto, è la sua possibilità di non-presenza. La città come oggetto e "altro" da sé è come appare, ma è anche molto di più in virtù di tutto quello che non si vede. Nella natura dell'oggetto c'è qualcosa di fatalmente estraneo che va ricomposto.⁴⁵³ L'altro "urbano", oltre a essere "l'uomo della folla", è anche un ostacolo al cammino, una presenza che nasconde alla vista ciò che è oltre: un oggetto nel vero senso della parola, pura materia. Anche la città è pura materia, ma la sua vera essenza va forse ricercata nell'"orrore" dell'essere e dell'"esserci" impersonale di cui parla Levinas: proprio perché qualcosa c'è, in modo impersonale e aprioristico, questo sarà destinato a sfuggire, condannato a una non-presenza che inquieta perché lascia sempre aperta la porta per un possibile ritorno.⁴⁵⁴ Così è il cadavere per Levinas, orribile e spaventoso perché nel suo permanere rappresenta già il ritorno di ciò che non dovrebbe essere più: il morto. Tutto nella città sembra celebrare sinistramente l'assenza: niente è più fisico e materiale di un cadavere e di un edificio, ma niente è al tempo stesso più sfuggente della loro reale condizione. È anche per questo che nelle narrative della città asiatica la figura del fantasma, o del vagabondo errante privo d'identità e status sociale, è quella che meglio può spiegare ciò che (mancando) sfugge alla vista.

⁴⁵³ Cfr. p. 104.

⁴⁵⁴ 'Like the unreal, invented city we find after an exhausting trip, things and beings strike us as though they no longer composed a world, and were swimming in the chaos of their existence'. S. Hand (a cura di), *The Levinas Reader*, Blackwell, Malden, Mass., 2001, p. 31.

Nell'essere impersonale delle città, soprattutto di quelle asiatiche, c'è una forma di oscurità che non è negazione assoluta, ma piuttosto segreto.⁴⁵⁵ Anche l'oscurità è un contenuto celato, non manifesto, e la città, per usare una terminologia cara a Levinas, è un vuoto denso. Tutto quello che non è esiste, o è assente, rimanda alla morte, ma questa può essere concepita razionalmente solo come forma assoluta e definitiva di futuro: la morte è per Levinas l'altro radicale proiettato nel futuro. La città asiatica è un altro radicale che la civiltà occidentale immagina già proiettata nel suo (dell'occidente) futuro. Forse la città asiatica rappresenta, o vive già, la morte della città occidentale:

Death is never a present... The future is what is in no way grasped. The exteriority of the future is totally different from spatial exteriority precisely through the fact that the future is absolutely surprising (...) The other is the future. The very relationship with the other is the relationship with the future ... How can a being enter into relation with the other without allowing its very self to be crushed by the other ? (...) Relationship with the future, the presence of the future in the present, seems all the same accomplished in the face-to-face with the Other. The situation of the face-to-face would be the very accomplishment of time; the encroachment of the present on the future is not the fear of the subject alone, but the intersubjective relationship. The condition of time lies in the relationship between humans, or in history ... I do not define the other by the future, but the future by the other, for the very future of death consists in its total alterity (...) the relationship with the other, taken at the level of our civilization, is a complication of our original relationship; it is in no way a contingent complication, but one itself founded upon the inner dialectic of the relationship with the Other.⁴⁵⁶

Se la relazione con l'altro coinvolge più aspetti della semplice relazione con il mistero, è perché nella vita quotidiana, dove l'uno si accosta all'altro, la solitudine e l'alterità fondamentale dell'altro sono già velate dalla "decenza" – quell'insieme di abitudini e convenzioni chiamate vita sociale.⁴⁵⁷

Così la Cina è il suo mistero: nel nascondere e mistificare la sua radicale alterità non fa che accentuarla e incrementarla.

⁴⁵⁵ Total negation then would be impossible, and the concept of nothingness illusory'. *Ivi*, p. 35.

⁴⁵⁶ *Ivi*, pp. 41-45.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 47.

FILMOGRAFIA

- The Accident* (Yi Ngoi, d. Pou-Soi Cheang, 2009)
- A.K.A Serial Killer* (d. Masao Adachi, 1969)
- All Under the Moon* (d. Yoichi Sai, 1993)
- At the Foot of the Flatiron* (d. E. A. Weed, 1903)
- Baober in Love* (d. Li Shaohong, 2004)
- Blade Runner* (d. Ridley Scott, 1982)
- Cellphone* (d. Feng Xiaogang, 2004)
- Chilsu and Mansu* (d. Park Kwang-su, 1988)
- Chungking Express* (d. Wong Kar-wai, 1994)
- Chung-kuo* (d. Michelangelo Antonioni, 1972)
- Crazed Fruit* (d. Ko Nakahira, 1956)
- The City of Violence* (Seung-wan Ryoo, 2006)
- Dong* (d. Jia Zhang Ke, 2006)
- East Palace, West Palace* (d. Zhang Yuan, 1996)
- Figlio Unico* (*Hitori musuko*, d. Yasujiro Ozu, 1936)
- The Goddess* (*Shennü*, d. Wu Yonggang, 1934)
- Gates of Flesh* (*Niku no Mon*, d. Suzuki Seijun, 1964)
- Ghost in the Shell* (*Kokaku Kidotai*, d. Oshii Mamoru, 1995)
- Gran Torino* (d. Clint Eastwood, 2008)
- An Estranged Paradise* (*Mo sheng tian tang*, d. Yang Fudong, 1996)
- The Eye* (d. Oxhide Pang Chun, Danny Pang)
- Hanabi* (d. Takeshi Kitano, 1993)

The Hole (d. Tsai Ming-liang, 1998)

The Host (d. Joon-ho Bong, 2006)

Hollywood Hong Kong (d. Fruit Chan, 2002)

In the mood for love (d. Wong Kar-Wai, 2000)

Infernal Affairs (d. Andrew Lau, 2002)

La Jetée (d. Chris Marker, 1962)

Kinatay (d. Brillante Mendoza, 2009)

London (d. Patrick Keiller, 1994)

Man with the Movie Camera (d. Dziga Vertov, 1929)

New Women (d. Cai Chusheng, 1934)

Old Boy (d. Park Chan-wook, 2003)

Party A, Party B (Jiafang Yifang) (d. Feng Xiaogang, 1997)

Platform (d. Jia Zhangke, 2000)

Red Dragonflies (d. Liao Jiekai, 2010)

Rebels of the Neon God (d. Tsai Ming-liang, 1994)

Rouge (d. Stanley Kwan, 1988)

Scenes of City Life (d. Yuan Muzhi, 1935)

Singapore Dreaming (d. Colin Goh, Yen Yen Woo, 2006)

Sympathy for Mr. Vengeance (d. Park Chan-wook, 2002)

The Skywalk is Gone (d. Tsai Ming-liang, 2002)

Sono nato ma... (*Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo*, d. Yasujiro Ozu, 1932)

Stray Dog (d. Akira Kurosawa, 1949)

Street Angel (d. Yuan Muzhi, 1937)

Sunless (Sans Soleil) (d. Chris Marker, 1983)

Solaris (d. Andrej Tarkovskij, 1972)

Still Life (Sanxia Haoren, d. Jia Zhang Ke, 2006)

Stray Dog (d. Akira Kurosawa, 1949)

Swallowtail Butterfly (d. Iwai Shunji, 1996)

The Sun's Burial (d. Nagisa Oshima 1960)

Tetsuo-Uomo d'acciaio (d. Shinya Tsukamoto, 1988)

The Terrorizers (d. Edward Yang, 1986)

Tokyo-ga (d. Wim Wenders, 1985)

Tokyo Story (*Tôkyô Monogatari*, d. Yasujiro Ozu, 1953)

Tokyo Drifter (*Tôkyô Nagaremono*, d. Suzuki Seijun, 1966)

Tropical Malady (d. Apichatpong Weerasethakul, 2004)

Two Stage Sisters (d. Xie Jin, 1964)

24 City (d. Jia Zhangke, 2008)

Uncle Bonmee Who Can Recall His Past Lives (d. Apichatpong Weerasethakul, 2010)

Unknow Pleasures (d. Jia Zhangke, 2002)

Violent Cop (d. Takeshi Kitano, 1989)

What Time is It There? (d. Tsai Ming-liang, 2001)

Xiao Shan Going Home (d. Jia Zhang Ke, 1995)

Xiao Wu (d. Jia Zhangke, 1997)

The World (d. Jia Zhangke, 2004)

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *The First Guangzhou Triennial – Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)*, Wu Hung, Wang Huansheng, Feng Boyi (a cura di), Guangdong Museum of Art, Guangzhou, 2002.

AA.VV., *Yang Fudong*, catalogo della mostra *Nuove Generazioni* al Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Torino 2005. Catalogo a cura di Marcella Beccaria, Skira, Milano, 2006.

Abbas Akbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, University of Minnesota Press, 1997.

Abe Casio, "A Sonatina Thrice Repeated, Ending in Death", in *Beath Takeshi vs Takeshi Kitano*, New York, Kaya Press, 2004.

Althusser Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses" in *Essays on Ideology*, Verso, London, New York, 1984.

Anderson Benedict, *Imagined Communities*, Verso, London, 1991.

Appadurai Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1996.

Augé Marc, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London, New York, 1995.

Bhabha Homi K., *Nation and Narration*, Routledge, London, New York, 1990.

Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London, New York, 1994,

Bachelard Gaston (1958), *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1994.

Barber Stephen, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion, London, 2002.

Barmè Geremie, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, Columbia University Press, New York, 1999.

Barnes Trevor J., Duncan James S., *Writing Worlds: Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*, Routledge, London, 1992.

Barthes Roland, *The Empire of Signs*, Hill and Wang, New York, 1982.

Barthes Roland, *Mythologies*, (trad. Annette Lavers), Hill and Wang, New York, 1984.

Barthes Roland, *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1988.

- Baudelaire Charles [1863], *Il Pittore della Vita Moderna*, Abscondita, Milano, 2004.
- Baudrillard Jean, *America*, SE, 2009.
- Baudry Jean-Louis, "Ideological Effects of the Cinematographic Apparatus", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Rosen Philip (a cura di), Columbia University Press, New York, 1986.
- Benjamin Walter, *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968.
- Benjamin Walter, *Paris – The Capital of the Nineteenth Century*, Verso, London, New York, 1997.
- Benjamin Walter, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1999.
- Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, (Trad. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor), University of Michigan Press, 1994.
- Baudrillard Jean, *America*, SE, 2009.
- Bauman Zygmunt *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000.
- Berry Chris, Farquhar Mary, *China on Screen: Cinema and the Nation*, Columbia University Press, 2006.
- Bishop Ryan, Phillips John, Yeo Wei Wei (a cura di), *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*, Routledge, New York, London, 2003.
- Borges Jorge Luis, "Del rigore della scienza", in *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2005.
- Braester Yomi, Tweedie James (a cura di), *Cinema at the City's Edge: Films and Urban Networks in East Asia*, Hong Kong University Press, 2010.
- Braester Yomi, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*, Duke University Press, Durham, 2010.
- Bridge Gary, Watson Sophie (a cura di), *The Blackwell City Reader*, Blackwell, Malden Oxford, 2002.
- Broudehoux Annie-Marie, *The Making and Selling of Post-Mao Beijing*, Routledge, New York, London, 2004.
- Bruno Giuliana, 1997, 'Site-seeing: Architecture and the Moving Image'. *Wide Angle*, 19(4): 8–24. http://www.pitzer.edu/academics/faculty/lerner/wide_angle/19_4/194bruno.htm (ultima visualizzazione: 28/02/2012).
- Calvino Italo, *Le Città Invisibili*, Mondadori, Milano, 1996.
- Charney Leo, Schwartz Vanessa, *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995.

Clarke David B., *The Cinematic City*, Routledge, London and New York, 1997.

Chance Norman A., *China's Urban Villagers: Changing Life in a Beijing Suburb*, Holt, Rinehart and Winston, The Dryden Press, 1991.

Chow Rey, *Primitive Passions: Visually, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, NY: Columbia UP, 1995

Cheng Chung-Ying, *Levinas: Chinese and Western Perspectives*, Edited by Nicholas Bunnin, Dachun Yang, and Linyu Gu.

Clart Philip, Jones Charles B. (a cura di), *Religion in Modern Taiwan – Tradition and Innovation in a Changing Society*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003.

Jean-Louis Comolli (1971), "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Parts Three and Four). In *Narrative, Apparatus, Ideology*, Philip Rosen (a cura di), Columbia University Press, New York, 1986.

Crampton Jeremy W., Elden Stuart (a cura di), *Space, knowledge and power: Foucault and geography*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Daniere Amrita, Douglass Mike (a cura di), *The Politics of Civic Space in Asia: Building Urban Communities*, Routledge Contemporary Asia Series, Routledge, London and New York, 2009.

Darrell William Davis, "Technology and (Chinese) Ethnicity," in Braester Yomi, Tweedie James (a cura di), *Cinema at the City's Edge: Films and Urban Networks in East Asia*, Hong Kong University Press, 2010, 137-149.

Debord Guy, *The Society of Spectacle*, Zone Books, New York, 1995.

Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London New York, 1988.

Deleuze Gilles (1985), *Cinema 2: The Time-Image*, Continuum, London, 1989.

Desser David, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.

Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

Eames Edwin, Granich Goode Judith, *Anthropology of the city: an introduction to urban anthropology*, Prentice-Hall, New Jersey, 1977.

Ėjzenštejn Sergej M.: Montage and Architecture (1938), In: *Assemblage 10*, December 1989, 111-131.

http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf
(ultima visualizzazione: 28/02/2012).

Ėjzenštejn Sergej M., *La Forma Cinematografica*, Einaudi, Milano, 2003.

Elfvig Taru, "The Girl", in *Fantasized Persons and Taped Conversations*, Kiasma Museums of Contemporary Art, Helsinki and Tate Modern. Tate Modern 30 April to 28 July 2002 (Helsinki: Crystal Eye), 201-211.

Epstein Jean (1977) 'Magnification and Other Writings', *October*, Volume 3, Spring 1977, Massachusetts, MIT Press, pp. 9-25.

Erllich Linda, Desser David, *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, University of Texas Press, Austin, 1994.

Fanon Frantz, *Black Skin, White Faces*, Grove Press, New York, 1967.

Fiske John, *Television Culture*, Routledge, London New York, 1987.

Foucault Michel, *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison*, Penguin, London, 1975.

Foucault Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Colin Gordon (a cura di), Pantheon New York, 1980.

Fukuyama Francis, *The End of History and the Last Man*, Avon Books, New York, 1992.

Furuhata Yuriko, "Returning to actuality: *fūkeiron* and the landscape film", *Screen* 48:3, Autumn 2007: 345-362.

Geist Kathe, "Playing with Space: Ozu and Two-Dimensional Design in Japan", in Erllich and Desser (eds.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, University of Texas Press, Austin, 1994, 283-298.

Gelder Ken, *Reading the Vampire*, Routledge, Londo New York, 1994.

Gibson Andrew, *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

Giddens Anthony, *The consequences of Modernity*, Stanford University Press, California, 1990.

Goh Sin Tub, *Ghosts of Singapore: 8 weird stories*, Writing in Asia Series, Heinemann Asia, Octopus Publishing Asia Pte Ltd, Singapore, 1990.

Fanon Frantz, *Black Skin, White Faces*, Grove Press, New York, 1967; Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 1978.

Habermas Jürgen , *Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (Tradotto da Frederick G. Lawrence), MIT Press, 1990.

Hand Sean (a cura di), *The Levinas Reader*, Blackwell, Malden, Mass., 2001.

Hansen Miriam, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism," *Film Quarterly* 54, no. 1 (2000), 10-22.

- Harvey David, *The Urban Experience*, Blackwell, Oxford, Cambridge Mass., 1989.
- Harvey David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford, Malden (Massachusetts), 1990.
- Harvey David, "Contested Cities: Social Process and Spatial Form", in *The City Reader* (Third Edition), Richard T. LeGates, Frederic Stout (a cura di), Routledge, New York, 2003, 227-234.
- Hock Soon Ng Andrew, *Asian Gothic Essays on Literature, Film and Anime*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 2007.
- Jameson Fredric, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, No. 15, Autumn, 1986, Duke University Press, pp. 65-88.
- Jameson Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis, BFI Publishing, London, 1992.
- Jameson Fredric, *The cultural turn: selected writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London New York, 1998.
- Jameson Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London and New York, 2005.
- Jameson Fredric, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Jennings Michael W., Eiland Howard, Smith Gary (a cura di), *Walter Benjamin Selected Writings* (Volume 2, part 1, 1927-1930) First Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 2005.
- King Homy, *Lost in Translation: Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, Duke University Press, Durham, 2010.
- Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, 1997.
- Kwok Wah Lau J., *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. Temple University Press, Philadelphia, 2003.
- Kracauer Siegfried, "Farewell to the Linden Arcade", in *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- Kracauer Siegfried, "Photography" (trad. Thomas Y. Levin, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3. (Spring, 1993), 421-436.
- Krause Linda, Petro Patrice (a cura di), *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2003.
- Lai Linda Chiu-Han (2007), "Whither the Walker Goes: Spatial Practices and Negative Poetics in 1990s Chinese Urban Cinema", in Zhang Zhen (ed.), *The Urban Generation*:

Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century, Durham and London: Duke University Press, 205-237.

Laquian Aprodicio A., *Beyond Metropolis: The Planning and Governance of Asia's Mega-Urban Regions*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

Lattimore Owen, *La frontiera. Popoli e imperialismi alla frontiera tra Cina e Russia*, Einaudi, Torino, 1972.

Lefebvre Henri (1974), *The Production of Space*, Oxford and Cambridge Massachussets: Blackwell, 1991.

Lefebvre Henri (1961), *Critique of Everyday Life*, Verso, London New York, 2002

Lefebvre Martin, *Landscape and Film*, Routledge, London New York , 2006.

LeGates Richard T. , Frederic Stout (a cura di), *The City Reader* (Third edition), Routledge, New York, 2003.

Lombardi Satriani Luigi, Meligrana Mariano, *Il ponte di San Giacomo*, Sellerio, Palermo, 1996.

Lu Duanfang, *Remaking Chinese Urban Form: Modernity, Scarcity and Space, 1949-2005*, Routledge, London New York, 2006.

Lu Xun (1918), *Diario di un Pazzo*, Editori Riuniti, Roma, 1994.

Ma Jean, *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2010.

Mahoney Elisabeth, “‘The People in Parentheses’: Space Under Pressure in the Postmodern City”, in Clarke David, *The Cinematic City*, Routledge, London New York, 1997, 168-185.

Marcuse Peter, “Not Chaos, but Walls: Postmodernism and the Partitioned City”, in Watson Susan, Kathleen Gibson (a cura di), *Postmodern Cities and Other Space*, Blackwell, Oxford, Cambridge Mass., 1995.

Marx Carl, *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. 3, Penguin, London, 1993.

Metz Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974), The University of Chicago Press, 1991.

Mitchell William J., “The Teleserviced City” (from *E-topia: Urban Life, Jim – But Not as we Know it*), in LeGates Richard T., Frederic Stout (a cura di) *The City Reader* (Third edition), Routledge, New York, 2003, 497-503.

Mennel Barbara, *Cities and Film*, Routledge, New York, 2008.

Moretti Franco, *Signs taken for wonders: on the sociology of literary forms*, Verso, London New York, 1988.

- Mulvey Laura, (1975), "Visual pleasure and narrative cinema", In *The sexual object: a Screen reader in sexuality*, Routledge, 1992, London.
- Mumford Lewis, "What is a City?", in LeGates Richard T. , Frederic Stout (a cura di) *The City Reader* (Third edition), Routledge, New York, 2003, 92-96.
- Pang Laikwan, *Building a New Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.
- Patke Rajeev S., "Benjamin's Arcade Project and the Postcolonial City", *Diacritics* Vol. 30, No. 4 (Winter, 2000), The Johns Hopkins University Press, 2-14.
- Steve Pile, "Perpetual Returns: Vampires and the Ever-Colonized Cities", in Bishop, Ryan Yeo (a cura di), *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*. Routledge, London 2003, pp. 265-284
- Pisu Renata, *Alle Radici del Sole*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 2000.
- Richie Donald (1994), "Influence of Traditional Aesthetics on Japanese Film", in Erlich and Desser (eds.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, University of Texas Press, Austin, 155-163.
- Rimer, T. (1994), "Film and the Visual Arts in Japan: An Introduction", in Erlich and Desser (a cura di), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin: University of Texas Press, 149-162.
- Rowe Peter G., *East Asia Modern: Shaping the Contemporary City*, Reaktion Books, London, 2005.
- Said Edward W. (1978), *Orientalism*, Penguin, London, 1988.
- Sassen Saskia, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 2001.
- Sassen Saskia, "The Impact of the New Technologies and Globalization on Cities", in *The City Reader* (Third Edition), Richard T. LeGates, Frederic Stout (a cura di), Routledge, New York, 2003, 212-216.
- Shahid Yusuf, Tony Saich, *China Urbanizes: Consequences Strategies, and Policies*, The World Bank, Washington 2008
- Shahid Yusuf, Weping Wu, *The Dynamics of Urban Growth in Three Chinese Cities*, Oxford University Press, 1997.
- Shiel M., Fitzmaurice, T. (a cura di), *Screening the City*, Verso, London and New York, 2003.
- Shiel M., Fitzmaurice, T. (a cura di), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford and Malden, Massachusetts, 2001.
- Sildeberg Jerome, *Hitchcock with a Chinese face: cinematic doubles, Oedipal triangles, and China's moral voice*, University of Washington Press, Seattle, 2004.

- Simmel Georg, *The Philosophy of Money*, David Frisby (a cura di), Routledge, London New York, 1978.
- Soja Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London New York, 1989.
- Soja Edward W. (1995), "Heterotopologies: A Remembrance of Other Space in the Citadel-LA", in S. Watson and K. Gibson (a cura di), *Postmodern Cities and Other Space*, Blackwell, Oxford and Cambridge USA, 13-34.
- Soja Edward W., *Postmetropolis, Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Malden Oxford Carlton, 2000.
- Solomon M., *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, University of Illinois press, 2010.
- Sontag Susan, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2004.
- Strathausen Carsten, "Uncanny Spaces: The City in Ruttmann and Vertov", in Shiel Mark, Fitzmaurice Tony (a cura di), *Screening the City*, Verso, London and New York, 2003, 15-40.
- Visser Robin, *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetic in Postsocialist China*, Duke University Press, Durham & London, 2010.
- Virilio Paul, *War and Cinema: The Logistic of Perception*, Verso, London New York, 1989.
- Virilio Paul, *The Vision Machine*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.
- Virilio Paul, *The Information Bomb*, Verso, London New York, 2005.
- Wang Nanming, "The cultural meaning of Graph and Video", da "Yishu dangdai", Art China 3/2003.
- Watson Sophie, Gibson Katherine (a cura di), *Postmodern Cities and Other Space*, Blackwell, Oxford and Cambridge USA, 1995.
- Wang Jing, Barlow Tani E. (a cura di), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinghua*, Verso, London New York.
- Wirth Louis, "Urbanism as a Way of Life", in Frederic Stout (a cura di) *The City Reader* (Third edition), Routledge, New York, 2003, 97-104.
- Wu Fulong , Xu Jiang, Anthony Gar-On Yeh, *Urban Development in Post-Reform China: State, market, and space*, Routledge, London and New York, 2007.
- Zhang Rui, *The Cinema of Feng Xiaogang: commercialization and censorship in Chinese cinema after 1989*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2008.
- Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, Routledge, New York, 2004.

Zhang Zhen, (a cura di), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham North Carolina, Duke University Press, 2007.