



Università degli Studi di Milano Bicocca

Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione

“Riccardo Massa”

Dottorato di Ricerca in Antropologia della Contemporaneità:

Etnografia delle Diversità e delle Convergenze Culturali

«Vita, niente di più»

Video e soggettività nella Cina contemporanea

Coordinatore: Professor Ugo Fabietti

Supervisore: Prof. Ivan Bargna

Candidato: Sara Beretta (042784)

XXIV Ciclo

Anno Accademico 2012-2013

INDICE DEI CONTENUTI

Lista delle Illustrazioni	1
Ringraziamenti	Errore. Il segnalibro non è definito.
Introduzione	2
In video - oltre la società dello spettacolo	3
Narrarsi per comprendersi - video e soggettività	6
Suddivisione del lavoro	16
Capitolo I - Immagini sulla scena, indipendentemente. Dal cinema indipendente al video amatoriale	18
1. Indipendente?.....	19
2. Una “Generazione Urbana”	25
3. Dal Nuovo Movimento Documentaristico agli <i>Sciamani</i> : la poetica del <i>xianchang</i>	32
4. <i>Amateur cinema</i> o cinema popolare	45
5. Divertimento e desideri: rappresentarsi in video oggi.....	50
Capitolo II - Metodologia di ricerca.....	59
1. Il primo campo (ovvero: non c'è più un campo).....	65
2. Una generazione <i>out of place</i> . Ricerca e riflessività nel documentario <i>People's Artist Jia Jinshu</i> di Wu Haohao.....	68
3. riPosizionamento	75
4. I video	79
5. Video (e) soggetti	87
Capitolo III - First Person Syndrome	92

1. I beat the tiger when I was young - Xue Jianqiang	95
2. “Mei qian mei quan” (senza soldi e senza potere) - Wu Haohao	107
3. Autoethnography: a Journey <i>towards</i> the Self	117
4. Una nuova socialità: una rete smagliata	121
Capitolo IV - Educare allo sguardo: dall’ <i>underground</i> all’amatorialità	129
1. Spirito di libertà, pensiero indipendente, abilità di realizzazione: Li Xianting Film School	133
2. Educare allo sguardo: raccontarsi	142
3. Educare allo sguardo: raccontare.....	154
4. Una nuova polifonia: racconti in digitale.	159
5. Una generazione “ <i>con carattere</i> ”: tra indipendenza e mercato	165
Capitolo V - Oltre la censura: i video <i>online</i>	168
1. <i>Wangmin</i> : tra intrattenimento e attivismo.....	169
2. L’immagine in campo.....	174
3. Internet e attivismo: reti nella Rete	176
4. “Prodotti diabolici”: la satira degli <i>egao</i>	178
5. Quando <i>pop culture</i> e partecipazione si incontrano	186
6. Conclusioni	188
Conclusione	192
Bibliografia.....	199
Filmografia	214

LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1 Taxi a Pechino	4
Figura 2 Caochangdi, Pechino.	61
Figura 3 Li Xianting Film Fund, Songzhuang, Pechino.	62
Figura 4 Songzhuang, Pechino.	62
Figura 5 Martian Syndrome, Xue Jianqiang.	97
Figura 6 Martian Syndrome, Xue Jianqiang.	98
Figura 7 La crescente violenza di Wang Xin è intervallata dalle immagini del suo sfogo precedente. Martian Syndrome.	99
Figura 8 Xue Jianqiang, I Beat the Tiger When I was Young.	100
Figura 9 Filmare, filmarsi. Shanghai, Pechino, Songzhuang.	102
Figura 10 La vita di cugini e delle madri a confronto, Three small animals 3.	104
Figura 11 “Non mi filmare!”, Three small animals 3.	105
Figura 12 Kun 1, Wu Haohao.	109
Figura 13 Kun 1, Wu Haohao.	111
Figura 14 Kun 1, Wu Haohao.	113
Figura 15 Insomnia, Sheng Jianying.	138
Figura 16 Fanhall, agosto 2011, Songzhuang.	143
Figura 17 Li Xianting Film School, Songzhuang.	145
Figura 18 Li Xianting Film School, Songzhuang.	146
Figura 19 Self Portrait, Zhang Mengqi.	150
Figura 20 Wrecked Cities, Wincee.	156

INTRODUZIONE

“Oggi politica, economia e catastrofi fanno notizia. Oltre a tutto ciò ci sono un sacco di persone normali, senza volto. Senza storie da raccontare e per niente particolari. Persone insignificanti, come me e Xie Fang. Solo se vivi le cose, le conosci. E penso di dover registrare i dettagli della mia vita, anche i più disgustosi, per vederli meglio io e anche per far vedere e capire agli altri¹”.

Wei Xiaobo 魏晓波, nato nel 1983 nello Shandong, una sera mi parlava così del suo documentario *Vita, niente di più (shenghuo er yi 生活而已, 2010)*: all’indomani della laurea andò a convivere con la fidanzata, Xie Fang, e con una videocamera fissa registrò litigi, risate, dubbi, amore e panni sporchi di due giovani alle prese con lavori temporanei e nuove responsabilità. Xiaobo si definiva un “regista indipendente”, quando non lavorava come grafico pubblicitario o come insegnante in una scuola media. Come Xue Jianqiang 薛鉴羌, Wu Haohao 吴昊昊, Zhang Mengqi 章梦奇, Sheng Jiayin 盛嘉盈, Min Jie 敏婕, Zheng Kuo 郑阔, Wincee e molte altre “persone normali, senza volto” era un trentenne cresciuto in Cina negli anni ’90 del Novecento, gli anni del boom economico e della diffusione della tecnologia digitale. Come altri, aveva deciso di filmare o per meglio dire di filmarsi.

In questo lavoro, cercherò di analizzare le relazioni tra soggettività e immagine nella Cina contemporanea a partire dalla vita quotidiana degli aspiranti registi e videoamatori tra cui ho condotto la ricerca, in video e fuori dal video. Nel far questo mostrerò come l’appropriazione² della tecnologia digitale da parte dei giovani soprattutto in contesto urbano possa aprire nuovi spazi di rappresentazione di sé e della società e, a volte, di resistenza a certe dinamiche sociali e di potere. Attraverso l’analisi della produzione e fruizione di immagini, dal cosiddetto cinema indipendente alla DV (Digital Video) culture e alla Rete, sosterrò che il video in Cina sia un mezzo di espressione e narrazione che aiuta autori e fruitori (ricercatrice compresa) a cogliere e mettere in evidenza le contraddizioni e le difficoltà date dalla crescente

¹ Note di campo, maggio 2011, Pechino.

² Adotto qui il concetto di appropriazione seguendo Ginsburg 1994; Marcus, Myers 1995; Miller 1995; Appadurai 2011; Bargna 2011; Schneider 2011.

individualizzazione della società. È importante a questo proposito sottolineare che ho scelto di impiegare i termini immagini (*yingxiang* 影像), video (*luxiang* 录像) e DV piuttosto che film (*dianying* 电影), ad evidenziare la natura ibrida, digitale e “sulla scena” (*xianchang* 现场) dei prodotti analizzati³.

IN VIDEO - OLTRE LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

L'immagine, in Cina come altrove, è pervasiva. A Pechino, per esempio, aspettando l'ascensore in un palazzo di recente costruzione siamo intrattenuti da uno o più televisori che trasmettono pubblicità e notiziari. Una volta saliti, la programmazione continua: diverse immagini, analoghi contenuti. Attraversando la città a bordo di un taxi dovremo spegnere lo schermo montato sul poggiatesta anteriore se vorremo conversare con il guidatore; in alternativa potremo commentare le offerte commerciali o gli eventi in città urlati da quel sedile parlante (Fig. 1). La minima attesa in metropolitana, poi, sarà accompagnata dai telegiornali trasmessi sui televisori in banchina così come sui vagoni, cui si aggiungono i fotogrammi pubblicitari proiettati in veloci sequenze sui muri delle gallerie quando siamo in movimento. Certo, potremmo essere concentrati sul video che stiamo guardando sul nostro smartphone, ma se distrattamente alzeremo lo sguardo non correremo il rischio di rimanere senza immagini. Entrando in uno degli innumerevoli piccoli o piccolissimi empori sulle strade delle città troveremo strano non sentire i dialoghi concitati di una soap opera o gli inconfondibili suoni dei videogiochi. E l'elenco delle situazioni in cui l'immagine video s'inserisce nella vita quotidiana nei centri urbani di grandi e medie dimensioni potrebbe continuare.

³ Si vedano a questo proposito anche Zhang Xianmin 2004; Zhang Yingjin 2004; Luke Robinson 2007; Paola Voci 2006, 2010.



Figura 1 Taxi a Pechino

L'industria televisiva prolifera, quella cinematografica si impone nelle metropoli e nelle città in espansione insieme con l'aumento del ceto medio, mentre il mercato della pirateria, nonostante gli sforzi del governo per arginarla, soddisfa la maggior parte della popolazione anche grazie alla Rete. Data l'eterogeneità del fenomeno, e per motivi personali e metodologici che approfondirò nei capitoli che seguono, ho deciso di provare ad analizzarlo a partire da un ambito circoscritto, ovvero muovendomi tra il circuito del cosiddetto cinema indipendente e il consumo e la produzione, amatoriale e semi-professionale, di immagini video digitali nelle grandi città (Pechino, Shanghai) e sulla Rete, in particolare dalla prospettiva dei giovani nati dopo il 1980.

Oltre a quelle diffuse dai media negli spazi pubblici e privati, altre immagini digitali - fiction, documentari, cartoni animati, video musicali e video satirici, *cellflix*⁴ - sono guardate e condivise da giovani appassionati o aspiranti artisti sugli schermi di smartphone e computer. Si parla a questo proposito con Yu (2009) di *micro - cinema* e con Voci (2010) di *smaller-screen realities*, a indicare generi diversi che condividono il fatto di essere personali, autoprodotti e a basso costo, che oltrepassano quindi il mondo del cinema per diventare una pratica popolare. Diversamente dai documentari indipendenti prodotti negli anni '90 e nei primi anni 2000, che raccontavano gli anti-eroi emarginati della società, ciò che contraddistingue i soggetti

⁴ Video prodotti con telefoni cellulari (Voci 2006; Yu 2009).

e i video su cui mi concentro è il carattere personale delle narrazioni, molto spesso autobiografiche, volte alla ricerca e al divertimento individuali. Un carattere che, sostengo, è strettamente legato al contesto sociale e culturale in cui i protagonisti di questo lavoro sono nati e cresciuti, laddove l'*empowerment* tecnologico non corrisponde necessariamente a un potere sociale e artistico ma entra a far parte di un più ampio cambiamento culturale che passa anche attraverso i media. La produzione video in Cina, infatti, può essere ricondotta all'estetizzazione del quotidiano e dell'economia di consumo (Senaldi 2006; Carmagnola 2006; Valeriani 2009; Bargna 2011), a quella che Guy Debord ha definito la società dello spettacolo (1997), dove il confine tra "il mondo reale" e le immagini diventa sfumato e "in cui nessuno può più essere riconosciuto dagli altri [e quindi] ogni individuo diviene incapace di riconoscere la sua propria realtà"(Debord 1997: proposizione 217). In tali condizioni, continuava Debord riferendosi al contesto occidentale, "L'ideologia è a casa sua; la separazione ha edificato il suo mondo" (ibidem).

Credo che le riflessioni di Guy Debord, e di quanti similmente hanno fatto una critica del capitalismo occidentale con particolare riferimento alle immagini, viste le dinamiche globali che hanno investito la Cina nell'ultimo decennio, possano essere adottate come griglia interpretativa per il contesto cinese contemporaneo, senza ovviamente trascurarne le specificità storico-culturali⁵, che approfondirò nel corso dei capitoli che seguono. Come reazione al potere della società dello spettacolo, Debord e i situazionisti chiamarono all'azione, all'intervento per rompere l'identificazione tra spettatore ed eroe per provocare un moto attivo (Debord 1997; Senaldi 2006). Tuttavia, giunti allo stadio-video (Baudrillard 1989) attuale, la spettacolarizzazione della vita nei media e l'azione rivoluzionaria sollecitata da Debord tendono a convergere in una comune ricerca di intrattenimento e godimento (Senaldi 2006). Come si vedrà, l'attenzione alle storie individuali che il cinema indipendente opponeva criticamente alle grandi narrazioni delle produzioni ufficiali nei primi anni '90 è oggi un atteggiamento funzionale anche agli interessi della società di consumo: non si tratta di un ritirarsi intimista nel racconto di sé ma sia di una diversa articolazione sociale della storia e della memoria sia di una promozione

⁵ Si veda a questo proposito anche il volume AA.VV., 2011, Chinese Perspective on Zizek & Zizek's Perspective on China, *Positions East Asia Cultures Critique*, Vol. 19, Durham, Duke University Press.

dell'individualità in linea con la politica economica. Economicamente desiderabile, l'individualismo appare però anche politicamente pericoloso, come dimostra l'atteggiamento ambivalente del governo nei confronti delle immagini non ufficiali. La produzione e la fruizione di tali immagini sono tanto diffuse quanto frammentate e diversificate e i campi d'indagine possibili sono quindi molteplici, laddove individualità e società si incontrano e sovrappongono, soprattutto se si prende in esame l'aspetto soggettivo di consumo e produzione. Per questo motivo, ho scelto di concentrare la mia analisi principalmente su prodotti autobiografici (Russell 1999) o *first person film* (Renov 2004; Rascaroli 2009), conducendo la ricerca etnografica non solo attraverso i video ma anche incontrando e collaborando con autori e fruitori. La lettura dei prodotti video combinata con la ricerca sul campo, ovvero con la conoscenza dei soggetti coinvolti nella produzione e nel consumo di immagini, vorrebbe allora mettere in luce alcune delle possibili articolazioni tra storie individuali e *mediascape* digitali. L'approccio antropologico, centrato sul lavoro di campo, mi ha consentito quindi di superare l'analisi testuale delle immagini, che pur è stata una base di partenza, e di differenziare la mia ricerca dagli studi esistenti sul cinema cinese indipendente⁶ e, più recentemente, sulla *DV culture*⁷.

NARRARSI PER COMPRENDERSI - VIDEO E SOGGETTIVITÀ

L'ambivalenza (Shirk 2011) che ho suggerito da parte del governo e degli autori in rapporto alla circolazione delle immagini non ufficiali può essere chiarita guardando ai film festival. Oltre al mercato nero, alle proiezioni private e alla Rete, i video non ufficiali, ovvero quelle produzioni che non sono state sottoposte al dipartimento incaricato dell'approvazione o censura (il Film Bureau of the State Administration for Radio, Film and Television – SARFT, *Guojia guangbo dianying dianshi zongju* 国家电影广播电视总局), godono di visibilità nel corso dei film festival. O, per meglio dire, nel corso delle “esibizioni” a loro dedicate: per il SARFT, infatti, qualsiasi manifestazione che si voglia “festival” deve necessariamente essere approvata per definirsi tale, come il fastoso Shanghai International Film Festival (*Shanghai guoji dianying jie* 上海国际电影节) il Beijing International Film Festival (*Beijing guoji*

⁶ Lu 2005; Pickowicz, Zhang 2006; Berry, Lu, Rofel 2010.

⁷ Yu 2009; Voci 2010.

dianying jie 北京国际电影节). Ecco perché quelli che in inglese si chiamano “Yunnan Multiculture Visual Festival” (Kunming), “China Independent Film Festival” (Nanchino) e “Beijing Independent Film Festival” in cinese sono “esibizioni d’immagini” (*yingxiang zhan* 影像展)⁸, o “settimana di scambio” come nel caso del “Documentary Film Festival di Pechino”⁹, e non festival di cinema (*dianying jie* 电影节) aggirando l’ostacolo della censura con la terminologia. Un espediente che tuttavia non sempre è stato sufficiente per evitare che le attività fossero interrotte o interdetto dalle autorità¹⁰. Inoltre, nonostante l’estraneità ai meccanismi di approvazione politica e al mercato di massa, il cosiddetto cinema indipendente e i festival sono ormai noti e riconosciuti dall’industria cinematografica, internazionale e cinese. Le programmazioni, infatti, si discostano dall’offerta del cinema commerciale, proponendo oggi una varietà di temi che non si vogliono necessariamente antagonisti o underground nei contenuti ma nello stile. Se i registi che si dichiaravano indipendenti negli anni ’90 raccontavano i margini della società, i film e i documentari, insieme con i corti, i video di animazione e sperimentali, dei giovani registi e amatori che partecipano ai festival, si sono diversificati nelle forme e nei contenuti. Da un lato si è sviluppato quindi un fiorente e interessante filone documentaristico che dimostra una crescente coscienza sociale e politica, concentrandosi su scandali, ingiustizie e fatti di cronaca. È il caso per esempio, tra i molti, dei documentaristi Du Haibin 杜海滨, Ma Li 马莉 e Hu Jie 胡杰, che hanno indagato i drammi dei terremotati del Sichuan in *1428* (2009)¹¹, dei *petitioners* a

⁸ Rispettivamente: *Yun zhi Nan jilu yingxiang zhan* 云之南纪录影像展; *Zhongguo duli yingxiang zhan* 中国独立影像年度展; *Beijing duli yingxiang zhan* 北京独立影像展.

⁹ *Beijing jilupian jiaoliu zhou* 中国纪录片交流周.

¹⁰ Nel 2007 il festival di Kunming fu cancellato ancora prima di essere inaugurato, così come la sesta edizione prevista per il 2013. I festival di Pechino, similmente, sono stati ridimensionati quando non cancellati nel 2011, 2012 e 2013 (note di campo Pechino 2011, 2012, 2013), come verrà approfondito. Nel 2012, infine, le autorità hanno vietato la nona edizione del festival di Nanchino, storicamente meno problematico perché organizzato in sinergia con la Nanjing University School of Journalism and Communication (*Nanjing daxue xinwen chuanbo xueyan* 南京大学新闻传播学院) e Communication University of China Nanjing (*Zhongguo meiti daxue nan guang xueyuan* 中国媒体大学南广学院).

¹¹ Premiato al Festival di Venezia nel 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=uUv5caIzjIM> (consultato il 21/06/2013).

Pechino in *Born in Beijing* (*Jing sheng* 京生, 2011) e delle violenze della Rivoluzione Culturale in *Though I Am Gone* (*wo sui si qu* 我虽死去, 2006)¹², rispettivamente. È da sottolineare che si tratta di lavori realizzati da registi maturi, i quali operano nell'ambito di un genere già oggetto di un'ampia letteratura nei *visual e film studies* (ad esempio Lu 2005; Zhang 2007; Berry 2010) e che, come emerso dalla ricerca di campo, rimane purtroppo appannaggio di un pubblico ristretto, non avendo quindi ricadute sociali di rilievo¹³. Ho scelto quindi di concentrarmi su un'altra, altrettanto fiorente, tipologia di produzioni che è andata crescendo parallelamente alla prima, ovvero quelle firmate da giovani aspiranti registi e amatori che si cimentano con temi più "leggeri"¹⁴ (Voci 2010), almeno apparentemente. Le differenze tra questi due filoni, il primo vicino al cinema di denuncia e il secondo, cui mi rivolgo, più prossimo alla comunicazione di massa, possono essere esemplificate confrontando le rappresentazioni di Shanghai nell'obiettivo di Zhao Dayong 赵大勇 e in quello di Li Xiaoliang (alias Mai Mai 卖卖), il primo un autore maturo e il secondo un semplice videoamatore. Zhao Dayong è un noto documentarista indipendente, uno dei primi esponenti della rivoluzione digitale (Chen 2011): nel 2006 con *Street Life* (*Nanjing lu* 南京路) volle dar voce agli abitanti della strada, in particolare ai raccoglitori di spazzatura che vivono di espedienti e piccole truffe¹⁵. Zhao voleva fare da controcanto all'immaginario di Shanghai a partire dalla sua arteria commerciale storica, Nanjing Road, mostrandone il lato oscuro, quello che si muove alle spalle delle vetrine dei negozi e lungo il corso della via pedonale, con i volti e le storie di Big Fatty, He Pi (Pelle Nera) e Ah Qiao, migranti disperati che non vivono il sogno della città cosmopolita, esclusi e alieni. Zhao racconta una sorta di vita parallela di Nanjing Road e dell'economia fiorente di Shanghai, segnata dalla disperazione e dalla competizione per la sopravvivenza. Nonostante abbia avvicinato He Pi e gli altri

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=xto0n4YQh4c> (consultato il 21/06/2013).

¹³ Forme di partecipazione e coscienza sociale altre rispetto al documentario indipendente, e quindi più diffuse, saranno indagate attraverso l'analisi della pratica video in Rete nel capitolo V.

¹⁴ Voci individua nella *leggerezza* la caratteristica di video prodotti su dispositivi portatili, "prodotti culturali volatili" (2010: 15) che sebbene vengano ricondotti alla cultura popolare di massa si contraddistinguono per la loro *impopolarità*: destinati al consumo individuale, senza (dichiarati) scopi commerciali e, nella maggior parte dei casi, irriverenti.

¹⁵ <http://dgeneratefilms.com/film-reviews/a-mad-dance-on-shanghai-streets-zhao-dayongs-street-life>; <https://www.youtube.com/watch?v=e-C1tfP62fQ> U (consultati il 30/06/2013).

senzatetto e abbia trascorso giorni con loro, il regista non compare nel documentario né viene resa esplicita la sua relazione con i protagonisti. Ritrovandoci ripetutamente ad affrontare l'argomento nel corso degli incontri che ho avuto con lui, Zhao si faceva elusivo sulla natura del rapporto con i protagonisti del suo documentario¹⁶, tanto da portarmi a credere che si trattasse basicamente di un rapporto economico.

Al contrario Mai Mai, grafico pubblicitario e musicista nato a Shanghai nel 1982, racconta l'alienazione in prima persona, questa volta dal lato brillante di quella stessa via, quello del benessere materiale. Suo è il cortometraggio *Four Cowards*¹⁷ (*danxiao guimen* 胆小鬼们, 2011), in bilico tra reale e surreale, che si apre sull'inquadratura in bianco e nero di due donne sedute su un divano, una con occhiali da sole e cappello, l'altra con il viso coperto da una mascherina. La donna anziana, che scopriamo essere la madre, racconta concitata del suo incontro con delle strane creature entrate in casa dalle tubature e dalle finestre. Il cartello del titolo ci introduce con la voce narrante (Mai Mai stesso) sulla metropolitana, dove un gruppo di giovani si sparpaglia tra i vagoni attirando l'attenzione dei passeggeri con gesti bizzarri: Ben, statunitense, si dimena cantando da solo e fingendo di suonare la chitarra; un improbabile trio jazz suona al centro della carrozza; Olaf, tedesco, infastidisce tutti con i suoni stridenti restituiti dai microfoni che ha assicurato agli appigli, uno stratagemma messo in atto anche da Junky con delle pedaliera elettriche. In tutti i vagoni in cui avvengono le performance, i passeggeri infastiditi e curiosi riprendono queste bizzarrie con i telefoni cellulari. Infine incontriamo M (Mai Mai), che suona una chitarra acustica muta perché priva di corde, ed è su di lui, sulle sue "mani bianche che indicano codardia e tensione" che si sofferma l'attenzione. È un ragazzo timido, cui un amico esperto di *feng shui* ha consigliato di indossare un cappello per esorcizzare il disagio e l'ansia che lo affliggono. Perché avrebbe preso parte al blitz in metropolitana allora? Perché patire gli sguardi indiscreti e l'obiettivo? Per mettersi alla prova, racconta in seguito a Y, una giovane che trova pace quando imbraccia la telecamera nei luoghi affollati dopo il lavoro in un ex-mattatoio diventato un centro commerciale di lusso. M chiede a Y di fingersi una reporter della TV e filmare per lui la sua famiglia, che scopriamo essere quella alle prese con le invasioni aliene; Y, per parte sua, chiede a M di riprendere le persone sul Bund, il lungofiume di Shanghai, un atto che gli fa

¹⁶ Note di campo, ottobre 2010, Nanchino; maggio 2011, Pechino.

¹⁷ http://v.youku.com/v_show/id_XMzA5MDkzMjky.html (consultato il 30/06/2013).

“provare sollievo in mezzo alla gente per la prima volta”. Qui l’obiettivo e la curiosità di M si soffermano su un mendicante: “Chi sarà? Sarà spaventato? Dove andrà? Sentirà che qualcuno lo sta osservando?”. Quello che M inquadrerà, dietro indicazione di Y, sarà l’appuntamento clandestino del padre della ragazza. Perché invece lui le aveva chiesto di filmare la madre e la sorella? “Perché guardavano la tv tutto il giorno e avevano contattato diversi reporter per raccontargli la loro storia, nella convinzione che la loro vita sarebbe cambiata. Ma nessuno badò loro e pensarono di essere spacciate”. Mentre i due tornano verso casa, M chiede a Y di fermare la macchina per gettare la cassetta con la registrazione nel fiume: “Non posso, qui tutti vanno veloce”, gli risponde lei, “Bisogna mantenere velocità e distanza dagli altri”. In *Four Cowards* ogni personaggio interpreta se stesso: basata su fatti di cronaca e vita quotidiana, la sceneggiatura scritta da Mai Mai è una riflessione ironica e cinica sulle proprie ansie, sui rapporti nella metropoli e sull’influenza dei media, come mi raccontò al nostro primo incontro¹⁸. La sua vita fuori dal video era segnata dalle medesime ansie e paure, dal lavoro, da un figlio appena nato, dalla musica e dalla frenesia, come ebbi modo di constatare frequentandolo a Shanghai¹⁹. Mai Mai, come molti suoi coetanei, usava il video in modo amatoriale e sceglieva di esporsi, mostrarsi in prima persona, osservando e commentando se stesso e i passanti, con uno sguardo irriverente e critico, reinterpretando la quotidianità nel gioco tra realtà e finzione. L’idea del video era nata per passatempo e solo in un secondo momento aveva deciso di partecipare al China Independent Film Festival di Nanchino “per vedere che roba è e che cosa ne dicono²⁰”.

Conobbi Zhao Dayong e Mai Mai nel corso dei film festival di Nanchino, il primo, e di Pechino, il secondo. Il circuito del cinema indipendente, di cui i festival sono gli eventi catalizzatori, è stato infatti il punto di partenza per la ricerca di campo. La collaborazione con le associazioni Reel China (Shanghai) e dGenerate Film²¹, la partecipazione ai festival e la consultazione degli archivi dei centri Li Xianting Film Fund (*Li Xianting dianying jijin* 栗宪庭电影基金) e Fanhall Film Archive (*xianxiang yishu zhongxin* 现象艺术中心) entrambi a Songzhuang 宋庄 (Pechino),

¹⁸ Note di campo, ottobre 2011, Nanchino.

¹⁹ Note di campo, aprile 2012, settembre 2012, Shanghai.

²⁰ Note di campo, ottobre 2011, Nanchino.

²¹ www.dgeneratefilms.com

Caochangdi Workstation (*caochangdi gongzuozhan* 草场地工作站 Caochangdi, Pechino) e CIFA (Chinese Independent Film Archive, Pechino) sono state tappe fondamentali per entrare in contatto con registi e per meglio definire l'oggetto d'indagine, come approfondirò nel capitolo II. La prima fase della ricerca è stata condotta principalmente nel mondo del cinema, parafrasando Becker (2004), ovvero tra festival, archivi e sale di proiezione, per poi allargarsi ai luoghi quotidiani e alla rete relazionale degli interlocutori scelti. Come accennato, decisi di concentrarmi su giovani autrici e autori non professionisti, come Mai Mai, accomunati dalla natura ibrida e spesso autobiografica dei loro video e che si differenziavano dai registi maturi che, come Zhao Dayong, perseguivano il filone del documentario reportage. Questa scelta è stata motivata dalla prossimità che ho riscontrato tra la vita rappresentata in video e la vita quotidiana, assumendo le immagini come iniziale oggetto d'analisi e allargando la ricerca etnografica ai contesti di produzione e fruizione delle immagini, ovvero alla quotidianità, non limitandomi ai film festival e alle proiezioni.

Gli studi condotti sul cinema cinese indipendente, a oggi, si sono sviluppati principalmente nell'ambito dei *visual e film studies*²², come ricostruisco brevemente nel capitolo I: la letteratura che ha approfondito l'analisi delle opere e del mondo del cinema dagli anni '90 all'inizio degli anni 2000 mi ha fornito il quadro storico e teorico, in particolare con i concetti di essere "sulla scena" (*xianchang* 现场) e *amateur* (*yeyu* 业余) cinema. Ho cercato quindi di sviluppare più livelli d'analisi attraverso l'etnografia condotta in diversi ambiti delle immagini non ufficiali: dal cinema indipendente ai video amatoriali fino alla Rete, per indagare alcuni cambiamenti in atto nella società cinese a partire dalle immagini prodotte dai giovani in contesto urbano.

A differenza degli importanti studi sopracitati sul cinema cinese indipendente e sulle immagini non ufficiali, l'approccio antropologico alle immagini vorrebbe arricchirne la lettura andando in profondità, attraverso le storie di vita di autori e fruitori, includendo nell'analisi il contesto e il ruolo stesso del ricercatore, pressoché assente nei *film e visual studies*. La maggior difficoltà nella costruzione del campo di ricerca è stata quindi l'assenza di studi analoghi precedenti, che connettessero l'analisi dei film alla vita delle persone. Inoltre, solo recentemente la letteratura si è occupata delle

²² Si distingue tra gli studi esistenti il recente lavoro di Paola Voci (2010) sulle *smaller screen realities*, che adotta un approccio interdisciplinare e allarga il campo d'indagine ai video on-line.

produzioni di giovani autori e amatori che hanno guardato ai primi registi indipendenti e interpretato la cultura digitale a partire da un mutato contesto politico e culturale²³. Se il cinema indipendente è stato ampiamente studiato per quanto riguarda la sua nascita e sviluppo fino ai primi anni 2000, periodo caratterizzato da un esplicito intento di denuncia, le produzioni più recenti e il loro legame con il circuito non ufficiale da un lato e l'industria dell'intrattenimento dall'altro rimangono ancora un fenomeno da approfondire.

A partire dall'analisi testuale (Ginsburg 1994; Morphy, Banks 1997; Ruby 1988; Geertz 1998; Russel 1999; Marks 2000; Pink 2001, 2006; Pennacini 2005) e contestuale (Naficy 2001; Yang 1994, 2002; Schein 2006, 2008; Rofel 2007) dei video, mi sono focalizzata sui soggetti coinvolti nella produzione e nella fruizione. A questo proposito, ho fatto riferimento sia agli studi sulla performance di Victor Turner (1993), Clifford Geertz (1998) e Judith Butler (1998), sia alle riflessioni su soggettività e *agency* di Sherry Ortner (2005) ed Henrietta Moore (2007), insieme con i lavori di Liu Xin (2002), Lisa Rofel (2007), Yan Yunxiang (2009) e Arthur Kleinman (2011) che indagano soggettività ed individualismo nella Cina contemporanea.

Oltre alla lettura testuale dei video e alle interviste condotte, è stato fondamentale il lavoro di ricerca sul campo per cercare gli scarti o le coincidenze tra quanto veniva rappresentato e raccontato e quanto poteva emergere nella quotidianità dei soggetti. Se il cinema indipendente è stato spesso identificato con reportage di stampo quasi giornalistico e critico che suscitano l'interesse internazionale, i video amatoriali e semi-professionali che, come *Four Cowards* di Mai Mai, si concentrano sulla dimensione privata sono sempre più numerosi, nonostante non siano tecnicamente ed esteticamente sofisticati e non riscuotano successo di mercato.

Cosa spinge allora i giovani incontrati a filmare e filmarsi? I miei interlocutori nei contesti istituzionali (festival, primi incontri) sottolineavano l'esigenza di esprimere le proprie personalità e frustrazioni e di aver trovato nel video un canale accessibile ed efficace per farlo. Nel corso della ricerca tuttavia, come cercherò di evidenziare, da un lato sono emerse motivazioni anche economiche che spingono a questo genere di racconti - ovvero costi di produzione pressoché inesistenti e visibilità ottenuta grazie ai film festival indipendenti e alla Rete, dall'altro ho constatato un'effettiva

²³ Zhang Xianmin 2010, 2011; Wang Xiaolu 2011.

sovrapposizione tra vita rappresentata e vita quotidiana, tra il disagio espresso in video e le difficoltà affrontate dalle persone incontrate. Ho considerato quindi i video significativi per l'indagine delle soggettività dei giovani autori e fruitori, cercando di muovermi tra i loro racconti, per immagini e parole, e le pratiche osservate.

Le interlocutrici e gli interlocutori selezionati sono nati dopo il 1980 e appartengono a una stessa generazione (capitoli III e IV), qui intesa con Karl Mannheim (2000) come fenomeno sociale, definita *post '80* (*baling hou 80 后*), ovvero nata e cresciuta nell'epoca delle riforme politiche ed economiche. Ho cercato di leggere le immagini indipendenti e il quotidiano di autori e fruitori alla luce della transizione della società in direzione desiderante (Rofel 2007) ed individualizzante (Liu 2000; Yan 2009): il confronto tra le opere dei registi indipendenti più maturi e i video dei soggetti della mia ricerca ha messo in luce cambiamenti nella rappresentazione che rimandano a trasformazioni sociali e culturali in atto. Nel rapporto biunivoco tra immagini e contesto, ovvero leggendo la società attraverso le immagini e cercando di comprendere se e come le immagini agiscono sulla società stessa, ho analizzato il ruolo attivo della soggettività. I giovani incontrati si muovono in quella che Yan Yunxiang (2009) ha definito “nuova socialità”, laddove i legami tradizionali sono stati modificati (Fei 1992; Yang 1994; Wang 2006; Rofel 2007) a favore di un'impronta individualizzante. La maggior libertà e il benessere di cui godevano i miei interlocutori rispetto ai propri genitori sembravano corrispondere a una profonda centratura sul sé e al disagio provocato dall'assenza di senso di appartenenza, come analizzato nel capitolo III a partire dai *first person film* (Rascaroli 2009) di Wu Haohao 吴昊昊 e Xue Jianqiang 薛鉴羌. Le immagini e le storie che ho analizzato sembrano quindi essere significative non solo per l'analisi di una microcultura semiprofessionale e hobbystica che ruota intorno al mondo del cinema indipendente e alle attività a esso correlate (come, per esempio, la scuola del Li Xianting Film Fund, capitolo IV), ma anche per interpretare alcune delle implicazioni della “nuova socialità” a partire dalla prospettiva della generazione *post-'80*, non solo fruitrice ma anche produttrice nell'industria mediatica grazie alle nuove tecnologie.

Documentari come *Street Life* di Zhao Dayong sono solitamente proiettati nel corso dei film festival nelle fasce serali e non sono riportati nelle programmazioni proprio per evitare l'intervento della censura ma, come si vedrà, rimangono motivo di attrito tra le autorità e il cinema indipendente. Corti e lungometraggi come *Four*

Cowards, invece, non risultano problematici perché considerati *leggeri* (Voci 2010) pur non mancando di criticità. La maggior parte dei video che infittiscono le programmazioni (78 i titoli alla nona edizione del Beijing Independent Film Festival) si occupano dei temi più svariati: come ha sostenuto il critico Wang Xiaolu 王小鲁 (2011), la produzione indipendente, anche grazie alla diffusione delle videocamere digitali, è divenuta partecipativa, non più solo osservatrice della società, gli sguardi si sono fatti soggettivi e parziali, non rivendicano una discutibile oggettività. Questo atteggiamento si riflette anche nei contenuti dei video che, come quelli qui analizzati, raccontano storie ordinarie, molte delle quali in prima persona. Inoltre, alcuni film di registi esordienti sono sostenuti da case di produzione private che cercano la commercializzazione sul doppio fronte: da un lato nel circuito del cinema indipendente e dall'altro, con versioni adattate per l'approvazione del SARFT, nella distribuzione ufficiale.

Quando iniziai la ricerca, nel 2009, mi avvicinai al cinema indipendente proprio per quel carattere resistente e antagonista che lo aveva caratterizzato agli esordi, sia nei contenuti sia nella rappresentazione che ne faceva la critica occidentale. Nel corso degli studi universitari, mi ero appassionata ai movimenti di arte contemporanea e ai documentari indipendenti, in particolare a *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing* 流浪北京, 1990) di Wu Wenguang 吴文光, che mostrava un gruppo di artisti e intellettuali ribelli nell'anno caldo dei fatti di piazza Tian An Men. Furono quindi i documentari girati da Ai Weiwei 艾未未 per denunciare gli scandali legati al terremoto del Sichuan del 2008 ad incuriosirmi sulle possibilità aperte dall'immagine video alla partecipazione e all'attivismo. Tuttavia una volta sul campo, dapprima a Shanghai e quindi a Pechino, Kunming e Nanchino, constatai il carattere elitario del cinema indipendente che aveva suscitato l'interesse dei festival internazionali e il mio entusiasmo, riconoscendo il *voyeurismo* della mia curiosità fermatasi alla "chiave di lettura più facile, quella del film di denuncia, o della critica sociale, o della pornografia della miseria" (Cologna 2010: 43), vissuta da molti ma riservata a una ristretta cerchia intellettuale nella rappresentazione. Un approccio, quello dello spettacolo del dolore (Boltansky 2000) o *infotainment* (Kleinman 1997), abilmente sfruttato anche da alcuni registi, ma non certo all'origine dell'intento narrativo di

molti di loro²⁴. Decisi quindi di concentrare la ricerca sulle vite e le produzioni di aspiranti registi e amatori nati dopo il 1980: come accennato, si distinguevano dai registi più maturi per uno spiccato interesse verso l'individualità, la propria, e un alto grado di coinvolgimento con la cultura popolare di massa, sia come consumatori sia come fruitori. Oltre a una maggior vicinanza con la società, quella estranea al circuito del cinema indipendente, i soggetti con cui ho condotto la ricerca erano anche vicini alla mia esperienza, e non solo per motivi anagrafici. La reciprocità e la dimensione autobiografica implicate nella ricerca etnografica mi hanno aiutato a leggere somiglianze e differenze con i miei interlocutori e interlocutrici: accomunati dall'accesso alla tecnologia digitale e dal processo di globalizzazione, le discrepanze sono emerse rispetto alle diverse modalità di relazione con la tecnologia stessa in contesti socio-culturali che comunque rimangono diversi. La domanda "Chi sono? Cosa voglio?" che torna quasi ossessivamente in molti video non è solo un espediente narrativo e commerciale, come sostiene la critica mossa da Paul Pickowicz (2006), ma nel corso della ricerca di campo si è espressa nella forma di un bisogno di comprensione e riconoscimento percepito anche nella *vita reale*. Come evidenzia Paolo Jedlowski (2000) rifacendosi alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel "la richiesta di riconoscimento è, prima che un movente della narrazione, un movente fondamentale di tutto l'agire. [...] Non è in gioco semplicemente la volontà di stabilire un contatto con altri, ma più profondamente quella di condividere il proprio mondo, di sentire riconosciuta la propria voce e, con questa, la propria esistenza e la propria sensibilità" (107-109). Quando il racconto è autobiografico, continua Jedlowski, si

²⁴ È importante però sottolineare a questo proposito con Kleinman & Kleinman l'importanza della pratica documentaria indipendente in Cina, laddove è in atto un "processo di appropriazione a opera di uno stato totalitario che cancella le esperienze sociali di sofferenza con la soppressione delle immagini" (1997: 16). Kleinman & Kleinman riportano come esempio la rimozione nelle narrazioni ufficiali della carestia che colpì la Cina tra il 1959 e il 1961: una catastrofe di origini politiche e non naturali, le cui testimonianze furono volutamente rimosse e messe a tacere. The Memory Project (*jìyì jìhuà* 记忆计划), il progetto documentaristico del regista indipendente Wu Wenguang che verrà discusso nel primo capitolo, si prefigge proprio di ricostruire la memoria di quegli anni attraverso i racconti e le immagini raccolte da giovani tra i nonni, famigliari e conoscenti. Con questo lavoro non voglio quindi negare il valore documentale e critico delle immagini che indagano la sofferenza sociale di migranti, emarginati e contadini (questi i temi più discussi) ma approfondire l'analisi di un altro genere di produzione, quella dei video amatoriali e semiprofessionali a opera di giovani trentenni in contesto urbano, espressione a loro volta di fratture, contraddizioni (e sofferenze) sociali.

mette in atto un auto riconoscimento: narrarsi per comprendersi. Tale narrazione qui sarà analizzata sia in video sia nel quotidiano e a questo proposito è fondamentale la distinzione che Jedlowski fa tra la *presentazione di sé* e la *ricerca di sé* (112): nel primo caso il soggetto costruisce la sua trama in relazione al contesto in cui narra, nel secondo la trama si cerca e costruisce primariamente per l'auto riconoscimento. È stato fondamentale allora combinare la lettura delle narrazioni in video e la presentazione di sé in contesti formali con l'etnografia delle narrazioni e delle pratiche fuori dal video e dal mondo del cinema, per cercare gli scarti e le sovrapposizioni tra le diverse presentazioni e rappresentazioni di sé: nell'immagine, nei festival, nella relazione con me, nei contesti informali. La narrazione cerca un confronto e apre uno spazio all'ascoltatore: pur con le differenze individuali e contestuali, mi sono riconosciuta nella quotidianità raccontata e vissuta dalle giovani Min Jie, Fei Yue e Zhang Mengqi, ho cercato differenze e somiglianze nelle esperienze di Wei Xiaobo, Wu Haohao e Xue Jianqiang, nelle responsabilità desiderate e fuggite, nell'essere sempre connessi e iper-sociali e nel sentirsi irrimediabilmente soli, nella difficoltà di costruire una relazione di coppia mentre ancora si cerca di costruire se stessi.

SUDDIVISIONE DEL LAVORO

Il lavoro di ricerca tra immagini e racconti si è snodato lungo un percorso che mi ha progressivamente allontanato da quello che pensavo essere l'oggetto d'indagine, il cinema indipendente e le possibilità di attivismo, per avvicinarmi all'analisi di una generazione - quella definita *post '80 (baling hou)*, a partire dal suo rapporto con il video digitale. I capitoli che seguono ripercorrono le tappe della ricerca sul campo.

Nel primo capitolo, seguendo lo sviluppo del cosiddetto *cinema indipendente* analizzo i concetti di "indipendenza", "sulla scena" (*xianchang*) e "*amateur cinema*" (o cinema popolare), che hanno costituito una rottura rappresentativa a partire dalla fine degli anni '80 del Novecento e hanno profondamente influenzato l'approccio al video come possibile tecnologia del sé da parte di giovani registi e appassionati. Ho messo a confronto le produzioni e le vite dei primi registi indipendenti, oggi professionisti, e dei soggetti della mia ricerca, problematizzando la letteratura esistente nell'ambito di *film* e *visual studies* e le rappresentazioni degli informatori alla luce del lavoro svolto

sul campo. Iniziai l'indagine dal cinema indipendente, influenzata dall'immagine restituita dalla critica occidentale e dai registi nei contesti istituzionali. Attraverso l'analisi critica dei video, di autori e fruitori e del contesto successivamente ho cercato i legami e le distanze tra immagini digitali e società nei termini di rappresentazione e auto rappresentazione, focalizzando l'attenzione sulle trasformazioni della produzione video da espressione artistica di un'élite intellettuale a prodotto popolare e di massa.

La definizione dell'oggetto e del campo è descritta nel secondo capitolo, che si concentra sulla metodologia di ricerca. Il confronto tra la letteratura che si è occupata di cinema cinese indipendente e gli archivi delle associazioni cui io stessa facevo riferimento da un lato, e la quotidianità che osservavo e vivevo nelle città di Pechino e Shanghai dall'altro mi ha portato a un riposizionamento che ha condizionato lo sviluppo della ricerca. Riconosciuta la precomprensione con cui mi ero avvicinata ai video, ai produttori e ai fruitori, ho cercato di uscire dal mondo del cinema per avvicinarmi alle storie dei soggetti che andavo incontrando.

Nel terzo capitolo, attraverso le storie e i video di due giovani aspiranti registi analizzo la pratica video come azione nello spazio sociale, caratterizzata da un forte individualismo e dal desiderio di riconoscimento. In particolare, *action film* e *first person film* sono state chiavi di espressione e interpretazione dell'auto rappresentazione dei soggetti nel contesto relazionale al tempo della ricerca.

Il corso che ho seguito alla Li Xianting Film School (*Li Xianting dianying xuexiao* 栗宪庭电影学校), prima scuola di "cinema indipendente", mi ha quindi aiutato ad approfondire l'analisi dell'interesse di giovani appassionati alla pratica video, sia con intenti professionali sia per scopi personali. L'incontro con le ragazze e i ragazzi della scuola, infatti, mi ha avvicinato ulteriormente alla dimensione popolare di produzione e fruizione di video, che nel quarto capitolo propongo possa essere forma di educazione e autoeducazione allo sguardo.

Il quinto capitolo, infine, vorrebbe aprire alla dimensione più popolare dell'immagine video digitale, ovvero alla sua circolazione in Rete. L'attivismo e la partecipazione che inizialmente ricercavo nel cinema indipendente si sono resi manifesti nell'uso di Internet dei miei informatori con caratteristiche peculiari che, come cercherò di mettere in luce, sembrano rivelare incertezza, *leggerezza* e uno spiccato carattere individualista.

CAPITOLO I

IMMAGINI SULLA SCENA, INDIPENDENTEMENTE. DAL CINEMA INDIPENDENTE AL VIDEO AMATORIALE

Attraverso lo sviluppo di quello che è stato definito *cinema indipendente* e del *Nuovo Movimento Documentaristico* (NMD, *xin jilu yundong* 新纪录运动 [Lu 2003]), si porranno le basi teoriche per contestualizzare i video in analisi nel più ampio quadro cinematografico e sociale contemporaneo. In particolare, verranno approfonditi il ruolo ricoperto dall'idea stessa di *indipendenza* dei video e i concetti di *xianchang* ("sulla scena") e *amateur cinema*, o cinema popolare, in quanto parte costitutiva della contemporanea pratica del filmare come tecnologia del sé. La specificità delle immagini oggetto della mia ricerca risiede nel loro ambiguo rapporto con la produzione ufficiale, tra estraneità e complicità, nel carattere spesso amatoriale e, soprattutto, nella ricerca individuale che soggiace alla maggior parte delle opere. Queste proprietà discendono dalle produzioni non ufficiali diffuse oggi attraverso un circuito che si è andato fortificando dagli anni '90, insieme con la Rete, i canali televisivi e le società di comunicazione private. Si tratta di immagini di natura molteplice, che comprendono e ibridano documentario, cinema di finzione e video arte fino ai filmati amatoriali, ma accomunate dall'influenza del fenomeno artistico e sociale emerso alla fine degli anni '80 a Pechino e poi diffusosi in numerose città sul territorio e internazionalmente.

La rottura rappresentativa iniziata negli anni '90 da alcuni registi che presenterò rivela una Cina frammentata e diversificata, in cui si ricerca l'individualità in contrapposizione alla visione unitaria e unificante richiesta e promossa dal cinema ufficiale (Clark 1983; Gladney 1994;). Fino ad arrivare a oggi, all'urgenza di soggettivizzare l'*hic et nunc*, di rappresentare la propria percezione del mondo e di condividerla, grazie a mezzi tecnici più accessibili e a una relativa apertura politica verso la produzione, se non sulla distribuzione.

La breve ricostruzione storica dello sviluppo delle immagini indipendenti consente, attraverso il profilarsi di concetti di essere "sulla scena" e di *amateur cinema*, di

comprendere il percorso di uno degli elementi che hanno portato alla costituzione della contemporanea e più diffusa idea di partecipazione sociale, mettendo in luce l'interrelazione tra cambiamenti sociali e strategie di (auto)rappresentazione in atto attraverso l'immagine. Più nello specifico, si evidenzieranno somiglianze e differenze tra autori e autrici maturi e i giovani produttori di immagini su cui si è focalizzata la mia ricerca. Il diverso sguardo rispetto ai primi registi indipendenti sarebbe il riflesso di un più profondo cambiamento sociale che distanzia quella che con Rofel (2007) si definisce Me-generation (*wo yi dai* 我一代), cresciuta in una benestante economia di mercato influenzata dall'ideologia neoliberale, dalle generazioni precedenti.

Il cinema indipendente (o *underground*) nasce e si sviluppa in Cina a partire dalle prime produzioni autonome di documentari nei tardi anni '80, laddove l'avvicinarsi al cinema vérité e l'adozione delle interviste come metodo di ricerca e narrazione erano segno di un tentativo di resistere all'approccio propagandistico delle immagini ufficiali (Voci 2004; Chu 2007). Tuttavia, la proclamata obiettività dei primi lavori è stata riconsiderata e messa in discussione con un conseguente riposizionamento degli autori, che nei tardi anni '90 e con il diffondersi del Digital Video (DV) hanno adottato una prospettiva sempre più soggettiva. Soprattutto tra le giovani generazioni, si è fatta strada una nuova visione della soggettività dell'autore, che non si sente più parte di un'élite intellettuale ma che prende un impegno verso se stesso. Il desiderio di documentare il presente che aveva mosso i primi autori è ancora una delle motivazioni che spingono a filmare, ma l'enfasi viene posta sul punto di vista individuale e sulla ricerca di uno stile personale, oggi anche nella vasta produzione di video amatoriali. Una breve digressione nella storia del cinema indipendente è allora necessaria per guardare alle immagini digitali come chiave di lettura dell'auto rappresentazione della soggettività urbana, nel loro percorso da espressione artistica di un'élite intellettuale fino alla diffusione popolare e di massa.

1. INDIPENDENTE?

Si pone innanzitutto una questione terminologica: che cosa si intende per cinema indipendente, *underground*, privato o, ancora, non ufficiale? Quali le implicazioni che

la scelta del termine comporta? Il volersi *indipendenti* (*duli* 独立) non è stato inteso da tutti gli autori esclusivamente come ribellione e resistenza nei confronti delle forme di potere esistenti, quanto come un posizionamento al di fuori delle produzioni statali, sia in termini di produzione sia di distribuzione: con Paul Pickowicz (2006), la “in-dipendenza” si è spesso tradotta in uno stretto legame con produttori stranieri e finanziatori privati. Tuttavia, la critica occidentale e i registi stessi hanno a lungo enfatizzato il carattere attivista delle opere, caricandole di una portata politica che non necessariamente era al centro delle loro attività ma che ne ha agevolato la promozione, soprattutto in ambito internazionale. A questo proposito, è pertinente la definizione di Geremie Barmé di un *packaged dissent* (1999:179, 2003a, 2003b), che mette in evidenza la sinergia di esotismo e orientalismo nella produzione indipendente (Barmé 2003, Jaffee 2004a, 2004b). La retorica incoraggiata dalla critica occidentale si rivela nella maggior parte dei casi una costruzione: molti film non sono stati vietati o censurati in Cina (e quindi avvalorati altrove in quanto opere *indipendenti*) per il semplice fatto che, volutamente, non sono mai stati nemmeno sottoposti al vaglio²⁵. Ancora, con una prospettiva più ampia, la collaborazione con le forze di Stato e mercato, spesso cercata dai registi stessi, non comporta necessariamente una perdita di indipendenza, se con indipendenza si intende un’attitudine prima di tutto artistica ed espressiva, piuttosto che politicamente oppositiva o sovversiva.

Il termine *underground* (*dixia* 地下) è stato quindi considerato più appropriato di indipendente (Pickowicz 2006; Zhang Zhen 2007), concetto proprio del contesto di produzione nordamericano: se in ambito statunitense il sistema cui si oppone il cinema *indipendente* è quello degli studi di Hollywood, in Cina il “sistema” (*tizhi* 体制) è quello statale (Zhang Zhen 2007), a cui si contrapposero produzioni che si volevano completamente controllate dal solo autore o dall’autrice, e che pertanto non rientravano nei programmi stabiliti e approvati dagli studi statali o dalle televisioni. Come afferma Chris Berry (2006) in un’analisi del documentario che può essere applicata al più ampio fenomeno delle immagini non ufficiali, le forze a cui si relazionano gli autori cinesi comprendono l’apparato Stato-partito, l’economia di

²⁵ Il Ministero SARFT (State Administration for Radio, Film and Television) controlla la produzione, distribuzione e circolazione dei prodotti video (con implicazioni controverse comprendendo i video in Rete): tale controllo si esercita a diversi livelli con meccanismi di approvazione (o censura) sui contenuti che possano essere trasmessi in televisione o nelle sale.

mercato e i media, così come le organizzazioni straniere che ne hanno agevolato l'affermarsi sulla scena internazionale. Berry prende quindi le distanze dal modello americano e da quello sovietico, laddove in essi l'indipendenza viene intesa come libertà dal potere piuttosto che come una potenzialità che attraverso il potere stesso si produce. In termini foucaultiani, si può dire che il dialogo e la relazione con il potere, ora politico ora di mercato, sono stati un aspetto caratterizzante dello sviluppo del cinema cinese non ufficiale, come ben schematizza Zhang Yingjin (2010: 44):

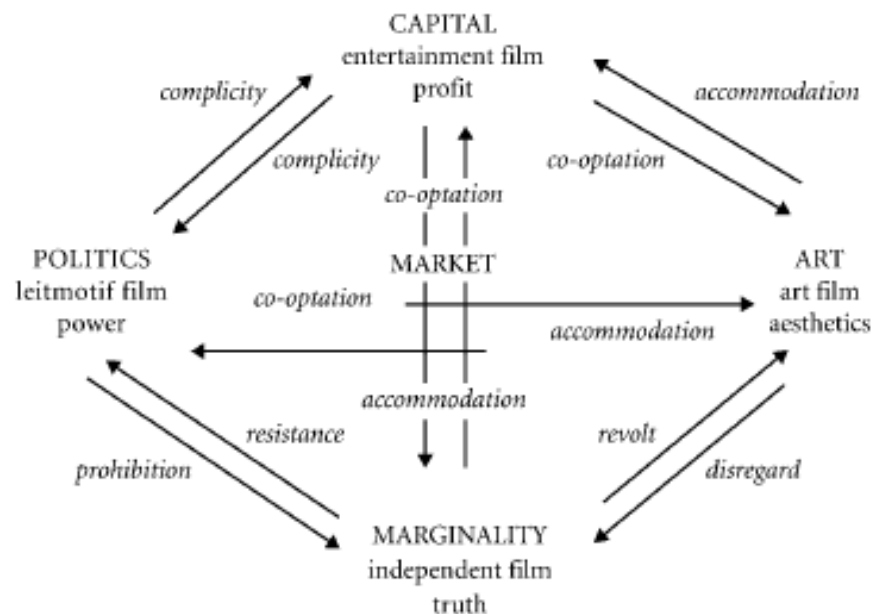


Figure 3.1. Four contenders in Chinese cinema

Solo per fare un esempio, Zhang Yuan 张元 e Wu Wenguang, riconosciuti come i primi autori *indipendenti*, collaborarono e ad oggi ancora collaborano sia con i media ufficiali sia con strutture e organizzazioni internazionali: l'indipendenza è stata spesso una necessità dettata da difficoltà economiche e professionali piuttosto che una scelta morale, una questione di stile più che di sostanza (Hemerlyk Donald, Voci 2008). Quando all'inizio degli anni '90 del Novecento si mossero i primi i passi per percorsi espressivi che si chiamavano fuori dalle grandi produzioni, la principale e unica forza cui relazionarsi era lo Stato e proprio nell'apparato statale cominciarono a lavorare gli autori riconosciuti come iniziatori del nuovo cinema.

Ancora, Zhang (2007) parla di *minor cinema* (con riferimento a Deleuze e Guattari [1989]) e propone il termine Urban Generation, a indicare un cinema che si

distanzia dai toni epici della Quinta Generazione (Silbergeld 1999)²⁶ per concentrarsi sulla contemporaneità urbana, appunto, preso nella tensione tra la deterritorializzazione a opera dello Stato o del cinema commerciale e la riterritorializzazione per mano delle stesse forze che lo avevano marginalizzato. La Generazione Urbana ha vissuto gli stravolgimenti ambientali e sociali che hanno caratterizzato gli anni '90, spettatrice e protagonista al tempo stesso: l'insicurezza, l'ansia e la confusione morale che ne seguirono vennero raccontate dai soggetti ai margini del cambiamento, o meglio da coloro che parteciparono alla costruzione di tale cambiamento e ne furono influenzati. In contrapposizione con il cinema delle generazioni precedenti, solenne e rurale, autori come Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai 王小帅, Lou Ye 娄烨 e successivamente Jia Zhangke 贾樟柯 avvertirono l'urgenza di ritrarre lo smarrimento dato dal disgregarsi del tessuto sociale a causa delle trasformazioni urbane, delle rilocalizzazioni forzate, delle migrazioni dalle campagne a città sempre più grandi e sempre più ostili a quanti ne rimanevano esclusi.

Guardare alle produzioni non ufficiali dalla prospettiva d'analisi della Generazione Urbana, che comprende opere realizzate lungo un vasto arco temporale e un ampio spettro di generi espressivi, consentirebbe di emanciparsi dalla caratterizzazione *indipendente* per considerare diversi aspetti della pratica video e soprattutto la sua rilevanza sociale. Gli autori della Generazione Urbana, infatti, hanno un profilo sociale e professionale più diversificato rispetto al gruppo di intellettuali identificato con i pionieri del *cinema indipendente*: non sono necessariamente formati alla Beijing Film Academy (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院) o in Dipartimenti di Cinema e intensificano la collaborazione con le televisioni e la cinematografia ufficiale. Zhang (2007) identifica quindi un'ampia categoria di prodotti non ufficiali realizzati a partire dagli anni '90, facendo convergere lavori eterogenei ma che condividono il medesimo sguardo sul contemporaneo, caratterizzati da stili e approcci differenti ma con un analogo impianto documentario dettato dall'urgenza di affermare la propria presenza in un contesto in cambiamento di cui si vuole essere protagonisti.

Se la lettura della cinematografia emergente si è sviluppata in occidente a partire da un'interpretazione volutamente politica, piuttosto che concentrandosi sulla valenza

²⁶ Si veda Berry, C., Ni Zhen, 2003, *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*.

estetica e sociale delle immagini e delle pratiche, anche all'interno dell'accademia e della critica cinese stessa a partire dalla fine degli anni '90 sono stati condotti dibattiti e studi in merito a un fenomeno di cui si intuiva la portata ma i cui contorni rimanevano sfuggenti. In ambito nazionale, ancor più che nel lessico internazionale data la sensibilità del tema, la terminologia ha ricoperto un ruolo fondamentale nel dirigere il discorso intorno al cinema (Mo, Xiao 2006), e la mancanza di una visione comune e condivisa ribadisce forse la fragilità della forzata categorizzazione in un genere o movimento di opere tanto diversificate. Come evidenzia Voci (2010: 5) il "nuovo cinema" è stato definito dapprima in termini politici e quindi estetici: un cinema debole (*ruan pian* 软片) o d'intrattenimento (*yule pian* 娱乐片) secondo la critica di sinistra, quindi rivalutato come cinema d'autore (*zuozhe dianying* 作者电影) o artistico (*yishu pian* 艺术片), in ogni accezione comunque in contrapposizione al cinema commerciale di massa (*shangye pian* 商业片) ma oggi sempre più aperto alla cultura popolare e allo stesso sistema ufficiale. In linea con l'impianto critico della storia del cinema cinese basato su una periodizzazione stilistica per generazioni (Cheng Jihua 1963), i film non ufficiali prodotti a partire dagli anni '90 sono anche chiamati ora di nuova generazione (*xinshengdai dianying* 新生代电影), ora di Sesta Generazione (*diliudai dianying* 第六代电影) o ancora di post-Sesta Generazione (*houliudai* 后六代). Anche nella letteratura cinese si parla di cinema indipendente (*duli dianying* 独立电影), declinato come cinema individuale (*geren dianying* 个人电影, Han Xiaolei 1995), cinema d'arte (*yishu dianying* 艺术电影), cinema d'avanguardia (*xianfeng dianying* 先锋电影), o ancora cinema della *new wave* (*xinchao dianying* 新潮电影) e, a enfatizzare un aspetto che risulta determinante per l'approccio adottato alle opere in analisi, più recentemente si sottolinea la tendenza individualista del "me-me-ism" (*wowo zhuyi* 我我注意 [Pickowicz, Zhang 2006; Hemerlyk Donald, Voci 2008; Voci 2010]), che non indicherebbe un atteggiamento egocentrico ma l'allontanamento dall'egemonia del collettivismo e un diverso modo di rapportarsi alla società (Lu 2003, 2005), come verrà analizzato in seguito.

Ciò che risulta particolarmente rilevante è che la critica e l'accademia cinese abbiano per la maggior parte analizzato le immagini non ufficiali avvalorandone il carattere sperimentale dal punto di vista tecnico ed espressivo, piuttosto che enfatizzandone il presunto aspetto oppositivo. Questo viene infatti riconosciuto come una strategia

identitaria e di posizionamento adottata dai registi stessi per guadagnare visibilità sul mercato internazionale: se di indipendenza e di margini si tratta, essi sarebbero in relazione al mercato e non al pensiero (Mo, Xiao 2006). Mo Chen e Xiao Zhiwei, rifacendosi alla critica di Zheng Xianghong (1993), riportano la posizione condivisa che riconosce l'importanza delle possibilità di rappresentazione aperte al di fuori del sistema statale: si tratterebbe di una tappa nel percorso formativo dei giovani futuri registi, tanto che oggi autori indipendenti affermati insegnano alla Beijing Film Academy (*Beijing Dianying Xueyuan* 北京电影学院) e le opere controverse degli anni '90 vengono incluse nei libri di testo²⁷. L'aspetto "rivoluzionario" allora non sarebbe stato teso a sovvertire le condizioni sociali esistenti, quanto ad apportare una rottura con il linguaggio cinematografico didattico legato al sistema statale (Dai Jinhua 2000; Mo, Xiao 2006). Anche nelle parole dei miei informatori, la produzione personale di video viene richiamata ripetutamente come reazione all'educazione ricevuta, percepita come limitata e limitante²⁸. Resta pur vero che proprio nella ricerca di un'autonomia di espressione, non solo nella forma ma anche nei contenuti, risiede la dissonanza tra opere ufficiali e non, una dissonanza prima di tutto estetica e quindi politica e sociale, come verrà analizzato anche in relazione allo sviluppo di scuole di cinema *indipendente* (capitolo IV).

Il frammentato e diversificato cinema non statale in Cina non ha mai costituito una cultura dissidente, ma ha da sempre cercato spazi di collaborazione e confronto con l'ufficialità e il mercato, laddove oggi le due forze molto spesso coincidono in una comunanza di obiettivi e pratiche. Ciò non significa, d'altra parte, una crescente libertà d'espressione e una minor influenza del potere ma, al contrario, una convergenza di linguaggi e un'appropriazione da parte del potere di forme e canali sperimentati dagli autori indipendenti nelle loro aperture alla transnazionalità: l'intraprendenza porta a una maggior visibilità e quindi a un maggior coinvolgimento con lo stesso potere che sembrava volerla negare e che oggi la incoraggia, dettando più sottilmente termini e condizioni. Non c'è quindi un termine che sia esaustivo nel categorizzare la produzione di immagini che ricadono nell'ampio bacino di ciò che è non-statale, in un continuo mutamento e diversificarsi di relazioni e forme espressive,

²⁷ Paradossalmente, dato che i film sono disponibili solo sul mercato nero e in Rete perché non distribuiti.

²⁸ Note di campo 2010, 2011.

comprendendo fiction, documentario, video arte e filmati amatoriali, come suggerisce Voci (2010) nell'analisi di quelli che definisce *light movies* e Zhang (2007) nel trattare la Urban Generation. I termini di cinema non statale, non ufficiale, popolare (*minjian dianying* 民间电影 come lo qualifica il regista Jia Zhangke) o, ancora, di “cinema personale” (*ge ren dianying* 个人电影 [Han Xiaolei 1995; Jia Zhangke, Ge Fei 2008]) o “immagini private” (*si yingxiang* 私影像 [Wu Wenguang 2010]) sembrano essere più adeguati rispetto ai concetti di indipendente e *underground* che rimandano ad attività illecite e oppositive, un carattere politico che, come sottolineato, non è tra le principali caratteristiche delle produzioni in analisi.

Lontano dal rischio di ambiguità orientata al profitto da cui, pur riconoscendone la fragilità, mette in guardia Paul Pickowicz (2006), il carattere personale e soggettivo delle immagini non ufficiali emerge come elemento distintivo delle opere, caratterizzandole nell'estetica e nei contenuti: anche quando si vogliano narrazioni di ingiustizie e ineguaglianze sociali, le rappresentazioni muovono dalla prospettiva dell'individuo. Tuttavia, il fatto che molte delle produzioni in oggetto non indaghino esplicitamente la sfera politica non significa che siano apolitiche, come sostiene Lu Xinyu (2005, 2010) opponendosi a Pickowicz (2006): il loro carattere politico, seppur non volutamente oppositivo, risiederebbe piuttosto proprio nello sguardo individuale, nella dimensione soggettiva restituita dalle opere che si contrappongono a una narrativa ufficiale volutamente collettiva e nazionale. Un aspetto, questo, derivato dalle intraprendenze espressive dei primi filmmaker fino ai video contemporanei e che è stato ora criticato (Pickowicz 2006) ora suggerito come criterio d'analisi (Dai Jinhua 2000, Qu Chunjing 2003, Johnson 2006) e che verrà qui problematizzato, insieme con l'etnografia delle pratiche dei soggetti filmanti, come caratterizzante delle immagini digitali, nel contesto cinese ma anche in una dimensione transnazionale.

2. UNA “GENERAZIONE URBANA”

La multiformità e l'ambiguità terminologica riguardo alle immagini non ufficiali sono radicate nella genesi, nello sviluppo e nella natura stessa delle opere e degli autori di quelle che nonostante l'eterogeneità vengono indicate come Sesta Generazione e Generazione Urbana, insieme con l'altrettanto controverso Nuovo Movimento Documentaristico. Protagonisti dei cambiamenti politici e sociali in atto

durante l'era di Deng Xiaoping²⁹, con le conseguenti transizioni nell'immaginario e nelle rappresentazioni negli anni '80 e '90, giovani registi imbracciarono la telecamera ritraendo volti e prospettive dissonanti sulla società cinese, mostrando e narrando storie, periferiche alla versione centrale. Non è questa la sede per ripercorrere la storia delle immagini non ufficiali in Cina³⁰, ma una breve digressione attraverso le principali tappe di sviluppo del fenomeno si rende fondamentale per comprendere l'attuale panorama di produzione: la pratica filmica come ricerca ed espressione individuale affonda le radici nell'esperienza di giovani diplomati alla Beijing Film Academy in un momento storico di trasformazione e crisi della società cinese, i quali proposero un nuovo sguardo sulla società attraverso il cinema.

Lo scenario istituzionale e statale che iniziò a profilarsi alla fine degli anni '80 modificò radicalmente la struttura sociale cinese fino agli sviluppi odierni, con le immagini video a essere testimoni e interpreti della percezione e dell'interpretazione individuale e collettiva dei cambiamenti in atto. La dirigenza di Deng Xiaoping, segnata dalle aperture politiche e dall'impronta a favore del socialismo capitalista, se da un lato inasprì il controllo sull'espressione personale e collettiva all'indomani dei movimenti che sfociarono nei fatti di Piazza Tienanmen dall'altro, con l'invito alla privatizzazione che interessò anche i media, creò nuovi luoghi e spazi di mediazione per la creazione artistica e cinematografica, abilmente sfruttati da quanti non volessero partecipare al sistema di produzione ufficiale. La prepotente spinta dell'urbanizzazione fece convergere nei centri metropolitani milioni di lavoratori migranti e giovani in fuga dalle campagne verso una promessa di benessere spesso disattesa. Fu in questo scenario che un nuovo modo di fare cinema volle farsi portavoce delle speranze e delle sofferenze che andavano emergendo nella relazione tra gli individui e la società.

Quando nel 1993 Zhang Yuan, giovane laureato della Beijing Film Academy, cercò di affrancarsi dal sistema cinematografico istituzionale per produrre autonomamente i propri film, primo di un gruppo di registi che si sarebbero contrapposti al cinema

²⁹ Si parla a questo proposito anche di *post new era* (*hou xinshiqi* 后新时期), ad indicare la rottura tra le riforme degli anni '80 e la virata verso l'economia di mercato, consumo e cultura di massa (Zhang Yiwu 1992, 1994; Zhang Zhen 2007; Zhang Yingjin 2010).

³⁰ Si vedano Lu Xinyu 2003, 2005, 2010; Reynaud 2003; Berry 2004, 2010; Voci 2004, 2010; Pickowicz 2006; Chu 2007; Zhang 2007.

commerciale e di propaganda con un linguaggio autonomo e sperimentale, la critica cinematografica occidentale dimostrò interesse ed entusiasmo per la nascita del “cinema cinese indipendente”. Il crescente numero di opere non ufficiali venne quindi incoraggiato dai film festival internazionali ed è stato oggetto di una copiosa letteratura critica che, almeno agli inizi, ne ha enfatizzato la supposta natura oppositiva e antagonista all’apparato statale, natura che viene oggi riproblematizzata (Pickowicz 2006; Jaffee 2006; Chu 2007; Zhang 2007; Berry 2010). L’idea di un cinema *indipendente*, che originò dal desiderio di una partecipazione individuale ai cambiamenti della società, è stata sin dagli inizi un costrutto funzionale alla definizione di un movimento, un genere cinematografico in realtà eterogeneo e diversificato: il carattere antagonista, come si vedrà, era in realtà estraneo a molte delle opere, mentre la ricerca dei registi è stata volta piuttosto alla dimensione soggettiva, personale e sperimentale delle immagini. Inizialmente, il fatto di identificarsi con un *movimento indipendente* come strategia di differenziazione ha interessato in particolare il documentario, ma ha quindi investito l’intera produzione non ufficiale. Fin dagli anni ’90, le opere sono andate definendosi in relazione al dibattito intorno alla loro *indipendenza*, spesso ponendo in secondo piano la ricerca estetica ed espressiva, e quindi il valore artistico, a favore di un discorso etico e politico intorno alle immagini: soprattutto in occasione dei film festival nazionali, gli autori che per primi si cimentarono in produzioni indipendenti ancora oggi si confrontano sulla propria identità e sull’autorità filmica (alcuni riconoscendo al proprio lavoro un carattere etnografico, come si vedrà in seguito).

Il cinema indipendente nacque come fenomeno urbano di cui furono motore giovani intellettuali che, appropriandosi delle crescenti influenze occidentali, reclamavano diritti e libertà d’espressione, facendosi interpreti della crisi di valori generata dalle profonde trasformazioni sociali in atto. Le loro immagini si volevano in contrapposizione alle narrazioni collettive e unificanti dei prodotti ufficiali, che restituivano una realtà aproblematica: gli autori dichiaravano di rappresentare il *reale* e di essere *autentici* (Chu 2007; Lu 2003, 2005; Voci 2004) reagendo e opponendosi alle restituzioni illusorie del cinema commerciale. Il gruppo si riconosceva tuttavia in negativo, cioè muovendosi nell’estraneità al cinema ufficiale e commerciale e dichiarando quindi una non appartenenza, piuttosto che affermare una comune identità. La classe artistica e intellettuale si posizionava ai margini della società ma, come ben distingue Valérie Jaffee (2006), è fondamentale a questo proposito

considerare la duplicità della marginalità qui intesa: gli artisti, gli autori e i soggetti dei primi film *underground* erano una minoranza sociale, marginale in quanto soggetti-oggetti di un'auto marginalizzazione; i migranti, i lavoratori, gli emarginati protagonisti dello sviluppo del cinema indipendente negli anni '90 e 2000, invece, sarebbero soggetti marginalizzati economicamente e socialmente dal punto di vista occidentale nel processo di urbanizzazione, ma rappresenterebbero una maggioranza nella realtà cinese. La marginalità viene quindi qui intesa con Zhang Yingjin come "produzione culturale alternativa" (2004, 2007). L'appello sollevato dai registi negli anni '90 per un'immagine *indipendente, democratica* (Jia Zhangke), *sulla scena e personale* (Wu Wenguang), coniugato con un costante e apparentemente contraddittorio dialogo con l'industria televisiva e cinematografica nazionale e internazionale, si è attuato nella diffusione delle immagini non ufficiali a partire dalle esperienze di quegli stessi registi, dalla popolarizzazione dei dispositivi di registrazione e dall'impronta individualizzante e consumistica che caratterizza la Cina contemporanea, parte di uno scenario globale.

Nel 1989 Zhang Yuan si diplomò alla Beijing Film Academy e, com'era consuetudine, venne assegnato a un'unità di lavoro statale, nel suo caso legata all'esercito nazionale. Zhang voleva prendere le distanze tanto dal cinema realizzato e promosso dallo Stato, quanto dalle opere di successo della Quinta Generazione, innovative ma ancora parte del medesimo disegno di narrazione collettiva attraverso la rappresentazione epica delle vicende nazionali. La realizzazione di *Mamma* (*mama* 妈妈, 1990) e quindi di *Bastardi di Pechino* (*beijing zazhong* 北京杂种, 1993) segnarono una rottura espressiva e l'emergere di una nuova generazione di filmmaker, la cosiddetta Sesta Generazione di cui furono protagonisti, oltre a Zhang Yuan, altri giovani studenti dell'Accademia come Wang Xiaoshuai, Lou Ye e Jia Zhangke, mossi dal desiderio di raccontare i cambiamenti e le difficoltà del paese dal punto di vista di chi li viveva, soffriva e combatteva, tra cui loro stessi. La Sesta Generazione, compresa nell'ampia categoria della Urban Generation (Zhang Zhen 2007), nacque quindi dalla disillusione di un gruppo di giovani diplomati alla Beijing Film Academy all'indomani dei fatti di piazza Tian An Men, disillusione tanto diffusa e condivisa da evolversi e convergere in quello che non senza controversie è stato definito un influente ed innovativo movimento di cinema urbano, seppur con diverse forme e identità. Gli autori si pre-occupavano della distruzione e della ricostruzione del

tessuto sociale e delle identità, tra cui la propria, prendendo le distanze dalle grandi narrazioni ufficiali e dai racconti quasi mitologici e corali della Quinta Generazione e del cinema commerciale: attraverso l'immagine video volevano svelare il presente, inizialmente con un discorso improntato all'urbanità e alla sua trasformazione, cercando di rendere visibile l'invisibile. Rimanendo un cinema quasi amatoriale e di nicchia in patria, per via delle tematiche lontane dall'intrattenimento e dell'estraneità ai circuiti ufficiali, le opere della Sesta Generazione raggiunsero fama internazionale partecipando ai film festival, ottenendo menzioni e premi prestigiosi e quindi coproduzioni e distribuzioni finanziate da capitali stranieri, pur avvalendosi di attori non professionisti e mostrando la Cina della gente comune (*laobaixing* 老百姓), dei migranti e degli emarginati (e venendo tacciati per questo di auto-orientalismo). E' il caso della madre protagonista di *Mamma* (Zhang Yuan 1990) o dei giovani rocker di *Beijing Bastards* (Zhang Yuan 1993): i drammi individuali del quotidiano e la lotta per emergere in una società in cui non ci si riconosce, cui si contrappone la speranza alimentata e mantenuta dalle relazioni personali e umane, fanno da controcanto all'immagine corale restituita dal cinema ufficiale. L'attitudine del primo cinema della Sesta Generazione, esplicitata in un crudo realismo estetico, richiama il cinema socialmente impegnato prodotto a Shanghai negli anni Trenta quando, nella coincidenza di modernizzazione e maturazione dell'industria cinematografica, si privilegiavano materiale documentario e narrazione del presente con un occhio non solo descrittivo ma anche, e soprattutto, critico (Zhang Zhen 2007), proprio come avvenne poi negli anni '90. Tuttavia, se agli inizi del secolo il linguaggio cinematografico attingeva alla retorica sovietica ed all'estetica hollywoodiana, negli anni '90 gli autori giocavano con il realismo critico cinese e l'arte cinematografica internazionale (ibidem).

Le implicazioni dell'essere marginali al sistema cinematografico statale si manifestarono nel 1993 allorché, dopo aver proposto i propri lavori ai film festival di Locarno e Rotterdam senza averne chiesto l'autorizzazione, alcuni autori tra cui Zhang Yuan e Wu Wenguang vennero accusati dal Dipartimento per il Cinema di esportare illegalmente le proprie opere e furono privati dei passaporti e diffidati dal produrre film in patria. Le conseguenze di uno status ormai tacciato di illegalità (*indipendenza*) furono penalizzanti dal punto di vista economico e quindi tecnico, precludendo agli autori aiuti e forme di collaborazione anche da parte di compagnie

private. La strategia adottata fu allora quella di cercare coinvolgimento, e di conseguenza denaro, con le produzioni televisive, sempre più numerose grazie alla privatizzazione dell'industria televisiva e cinematografica, e di perseguire i progetti personali (popolari, *minjian* 民间) con i proventi derivati dalle attività ufficiali. Le restrizioni poste sui cosiddetti film underground rientravano in un più ampio piano di ricostruzione e omogeneizzazione delle nascenti politiche di produzione e distribuzione cinematografica: se da un lato si promuovevano opere apertamente commerciali e commedie auto celebrative, dall'altro si volevano escludere i piccoli prodotti dei giovani filmmaker. Questo non scoraggiò né i registi diffidati né un numero crescente di giovani autori che proprio tra il 1994 e il 1996 vennero riconosciuti internazionalmente, seppur rimanendo inaccessibili al grande pubblico cinese. L'avvento della tecnologia digitale, insieme con un minor controllo sociale e la diffusione di capitali privati, ampliò il bacino degli "autori", da un lato liberandoli dalla necessità di finanziamenti e distribuzione attraverso canali ufficiali (con una conseguente maggior autonomia), dall'altro aprendo spazi per l'indagine e l'espressione individuale. La riforma del sistema di produzione cinematografica e televisiva, insieme con la diffusione di video musicali e commerciali, creò anche nuovi spazi culturali di negoziazione per i filmmaker indipendenti che cominciarono a collaborare con l'industria dell'immagine popolare (pubblicità, spettacolo, comunicazione) e a essere quindi gradualmente e legittimamente coinvolti e riconosciuti anche dall'industria del cinema ufficiale, ormai conscia della necessità di un rinnovato linguaggio cinematografico. La Generazione Urbana quindi partecipò attivamente al rinnovamento del sistema cinematografico e televisivo ufficiale, mentre il cinema non ufficiale cresceva e proseguiva il percorso aperto da Zhang Yuan e dai suoi compagni. Tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000, sulla scia dell'attenzione internazionale guadagnata dalle prime opere, la vasta e crescente produzione di video in digitale, e soprattutto di documentari, sembrò voler enfatizzare la dimensione di denuncia, affrontando temi controversi come il disagio urbano, la sessualità, l'abuso di droghe e la marginalità sociale. Non poteva quindi che correre su binari esterni al discorso centrale: i film non potevano trovare distribuzione in Cina (se non attraverso canali non ufficiali, come la pirateria, il passaparola e in seguito Internet) ma ottenevano riconoscimenti all'estero. Le immagini non ufficiali, e il documentario in particolare, emersero in risposta alla rappresentazione

sensazionalizzata e ipersemplicata della realtà (Nichols 1991: 47) imposta da fiction film e media ufficiali.

Dal punto di vista stilistico ed estetico non si può parlare di una corrente o di un movimento omogeneo, come già analizzato la definizione di un cinema *indipendente* rimane tanto ambigua quanto problematica, ma ciò che accomuna le opere della Generazione Urbana, e della video produzione che da essa si è sviluppata, e che si rivela fondamentale ai fini della presente analisi, è un'attitudine condivisa che viene delineata dai due concetti chiave di “sulla scena, on the spot” (*xianchang* 现场) e *amateur cinema* (*yeyu* 业余电影) o cinema non ufficiale (*minjian dianying* 民间电影), qui analizzati alla luce delle opere di Wu Wenguang e Jia Zhangke. Il percorso artistico dei due autori evidenzia la centralità della ricerca individuale, lo stretto legame con l'esperienza personale e l'esplicitarsi della dimensione soggettiva della pratica filmica, dando espressione a un cambiamento della soggettività in corso a più ampio livello sociale a partire dagli anni '90. Le sperimentazioni e le ricerche mosse dall'imperativo di Wu Wenguang a essere “sulla scena, on the spot” e con quello che con le parole di Jia Zhangke si definisce *amateur cinema* o cinema popolare, rivoluzionarono infatti il linguaggio video indipendente: le videocamere prima e quindi la tecnologia digitale permisero il diffondersi della pratica filmica, influenzata dall'urgenza documentaristica. I registi, non solo di documentari, sceglievano di inserire interviste e sequenze prese dalla strada con l'intento di avvicinare il film e lo spettatore alla propria esperienza e soprattutto al presente che si voleva raccontare: l'essere “sulla scena” e il rifiuto della grande costruzione cinematografica a favore di opere *popolari* trovarono espressione in una molteplicità di forme che arriva fino agli ibridi contemporanei.

Con il cinema della Generazione Urbana e del Nuovo Movimento Documentaristico, le persone comuni divennero soggetti protagonisti di opere in cui, nella maggior parte dei casi, impersonavano se stesse. I registi, contando sui propri (scarsi) mezzi e sul crescente aiuto di finanziatori e produttori stranieri, firmavano prodotti in digitale a bassissimo budget, che rimanevano fuori dalla produzione statale ma che trovavano reti di circolazione all'estero e in patria, attraverso i film festival, l'autoproduzione (pirateria) e la circolazione informale. Il tempo del racconto divenne il tempo degli autori, dei protagonisti e degli spettatori, il film inteso come spazio di

indagine del presente esperito. Non si tratta di intrattenimento né, come emerge dall'estetica e dal linguaggio scelti, si rende manifesta la ricerca di un largo pubblico, quanto piuttosto la creazione di uno spazio di espressione e documentazione della processualità dell'esperienza (e del filmare), di scrittura della memoria del presente a partire dall'esperienza del quotidiano, un'esperienza del "qui ed ora". Tuttavia gli stessi registi che, proprio a causa della loro ricerca di autonomia, nel 1993 furono diffidati dal produrre film e documentari, oggi vengono riconosciuti dai media di diffusione popolare, a conferma della graduale legittimazione e popolarizzazione del cinema non ufficiale e delle produzioni indipendenti, come attesta il lungo reportage che la rivista *Dianying Shijie* (电影世界 [Il mondo del cinema]) ha dedicato proprio al documentario *indipendente*, titolando: «La Cina nell'obiettivo di 10 documentaristi: questi sono nomi che suoneranno assolutamente estranei ai media di intrattenimento, ma ciò che restituiscono sono le immagini più toccanti della Cina contemporanea. Con pazienza e dedizione, portano alla luce i luoghi più oscuri della società cinese, riscoprendo le emozioni nascoste della vita [...]» (Dianying shijie 2011.10)³¹.

3. DAL NUOVO MOVIMENTO DOCUMENTARISTICO AGLI SCIAMANI: LA POETICA DEL XIANCHANG

Tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90 del Novecento, l'emergere di quello che è stato definito non senza controversie il Nuovo Movimento Documentaristico Cinese (*zhongguo xin jilupian yundong* 中国新纪录片运动 [Lu Xinyu 2003, 2005; Berry 2010]) costituì uno dei fenomeni più dirompenti della cultura visuale in Cina e giocò un ruolo fondamentale nella ridefinizione del panorama di espressione video, fino agli sviluppi attuali. I documentaristi proclamavano di riportare la "vera" Cina, ridare voce alla "vera" gente e mostrare le loro "vere" vite, ricercando l'autenticità piuttosto che il realismo, enfatizzando l'importanza del pubblico e la commistione tra autenticità e soggettività (Voci 2010). Celebrato nei film festival internazionali e in un crescente numero di festival indipendenti nazionali, così come in gallerie e locali

³¹ Un editoriale simile era stato pubblicato il 19 aprile 2010 sul *SMW* (*Southern Metropolis Weekly*, *nandu zhou kan* 南都周刊) con il titolo "Capire la Cina nei documentari" (*zai jilupian li kandong zhongguo* 在纪录片里看懂中国). Alcuni estratti in: http://past.nbweekly.com/Print/Article/10146_0.shtml; http://past.nbweekly.com/Print/Article/10147_0.shtml (consultati il 27/08/2013).

privati, il documentario indipendente ha voluto registrare le esperienze quotidiane di una trasformazione sociale e dei suoi tratti drammatici, nell'intento di "lasciar traccia" (Ferraris 2009).

Sin dagli anni '20 del XX secolo, il genere documentario ricoprì in Cina più che altrove un ruolo privilegiato e di estrema rilevanza storica ed etnografica, come sostiene Chu Yingchi (2007), nel riflettere il clima politico e sociale del paese. Dopo il 1949, con la fondazione della Repubblica Popolare, il documentario fu strumento politico ed educativo per le masse (una finalità richiesta a tutte le arti), un medium ideologico, una forma di propaganda immediata perchè visiva, ideale per formare l'opinione pubblica. La voce narrante, le musiche e gli scenari ricreati *ad hoc* ricostruivano "il reale": il documentario si incaricava di raccontare la società agli spettatori, di interpretare gli eventi, con le immagini a confermare la narrazione dell'impersonale commentatore. Nell'epoca della Rivoluzione Culturale, così come nel successivo periodo di riforme e aperture (*gaige kaifang* 改革开放), l'esistenza dell'individuo nella società era virtualmente nascosta grazie a una formula ideologica ed estetica, anche con il relativo rilassamento del controllo dell'espressione che caratterizzò gli anni '90 (Chu 2007). Dopo le dimostrazioni di Piazza Tian An Men, nel 1989, il leader Deng Xiaoping nel 1992 intraprese una missione nelle regioni meridionali a statuto economico speciale (il "Viaggio al Sud" *nanxun* 南巡 che toccò Shenzhen, Guangzhou, Zhuhai e Shanghai) che segnò l'accettazione e l'ufficializzazione della compatibilità di socialismo ed economia di mercato, linea politica che sarebbe stata dominante nei successivi decenni. Anche i media presero parte a questo processo di capitalizzazione, dovendosi alleggerire dalle sovvenzioni statali e quindi ristrutturandosi in una prospettiva di mercato in cui entrarono in gioco il mondo pubblicitario e quello azionistico, per il cui successo si faceva fondamentale una larga partecipazione di pubblico. La svolta privatista dei media, insieme con la diffusione di telecamere accessibili e quindi della tecnologia digitale e dei dispositivi mobili, costituirono fattori ambientali favorevoli per lo sviluppo e la crescita del genere documentario. Si è quindi aperto uno spazio per l'espressione tra l'ideologia politica e gli interessi commerciali, spazio che oggi viene negoziato sui media ufficiali e privati. Inoltre, dopo i fatti di piazza Tian an Men, i cambiamenti nella programmazione della CCTV (China Central Television) riflettevano un'inversione di rotta rispetto alle strategie di comunicazione, riconoscendo le potenzialità persuasive

ed educative del documentario nel proclamare di “lasciare che la gente comune racconti la propria storia”, in una convergenza di intenti delle produzioni ufficiali e non. E’ significativo il fatto che si parlasse di *laobaixing* (老百姓) “gente comune”, e non di popolo (*renmin* 人民) o di “lavoratori, contadini e soldati” (*gong - nong - bing* 工农兵), ritenuti termini disumanizzanti e propagandistici rispettivamente (Chu 2007; Voci 2010). Il desiderio di distanziarsi, quando non di resistere, dalla retorica ufficiale e di documentare la vita quotidiana dei *laobaixing* univa chi era dentro e chi fuori dal sistema.

A partire dagli anni ‘90 il genere documentaristico divenne quindi popolare nei programmi televisivi, restituendo rappresentazioni e interpretazioni della vita delle campagne e discostandosi dal genere propagandistico fino ad allora vigente, pur rimanendo legato alla committenza e all’approvazione degli organi preposti. Per quanto istituzionale e ideologicamente ancora controllata, la produzione documentaristica televisiva offrì uno spazio di sperimentazione e dialogo con autori che volevano mantenersi al di fuori del sistema ufficiale, come nel caso del documentario *River Elegy* (*heshang* 河殇, 1988): nonostante la voce narrante e l’impianto tradizionale (Leary 2003; Berry 2004), la lettura critica dei fallimenti della politica di chiusura proposta dal regista Xia Jun 夏骏 comportò la censura dell’opera e l’esilio di uno dei narratori, Su Xiaokang 苏晓康. Con *River Elegy* si aprì e subito si chiuse la prima collaborazione tra documentaristi e televisione statale, ma il genere documentario continuò a godere di maggior libertà di rappresentazione, essendo soggetto a una regolamentazione meno severa rispetto a quella cui era sottoposto il cinema di finzione³². Rimase apprezzato e diffuso sui canali televisivi mantenendo per

³² Le riforme che, nel 1993, consentirono la collaborazione tra gli studi cinematografici e le nascenti compagnie private aprirono spazi per la creazione al di fuori del sistema di produzione governativo. Ulteriori aperture si ebbero nel 2002, quando ai registi e ai produttori privati fu permesso di richiedere direttamente al Film Bureau un permesso di produzione senza l’intermediazione degli studi. Le normative antecedenti le aperture degli anni ‘90 invece, con le “Regolamentazioni dell’Amministrazione dell’Industria Cinematografica”, legavano i film alla censura per quanto riguardava il contenuto ed identificavano gli studi cinematografici governativi come le uniche unità di lavoro (*danwei* 单位) autorizzate alla produzione cinematografica quindi, a prescindere dal contenuto, i film indipendenti erano considerati illegali (Chu 2007). I documentari, al contrario, non erano sottoposti alla medesima regolamentazione, consentendo a molti autori di essere impiegati nel sistema

lo più una forma didattica e descrittiva, mentre parallelamente alle produzioni autorizzate si delineava quello che venne definito il Nuovo Movimento Documentaristico (poi, dagli anni 2000, sviluppatosi nella cosiddetta *DV generation*, enfatizzando il ruolo ricoperto dalle videocamere digitali). Come analizzato, i principali esponenti del Nuovo Movimento Documentaristico mossero i primi passi proprio all'interno delle televisioni e del giornalismo ufficiale, per allontanarsene gradualmente all'inizio degli anni '90 e dedicarsi all'autoproduzione di documentari "indipendenti". Luke Robinson (2010) parla a questo proposito di una transizione dal pubblico al privato: se i documentari ufficiali trattavano tematiche pubbliche, il Nuovo Movimento Documentaristico si focalizzava piuttosto sull'individuo e sull'esperienza privata, spesso autobiografica. La definizione del fenomeno in termini di movimento è a oggi ancora oggetto di dibattito per via della sua eterogeneità. Tuttavia si tratta di un fenomeno profondamente legato al contesto storico, politico e sociale degli anni '80 e '90 in cui nacque e si sviluppò, ed è proprio in relazione a quel contesto e nella comune tensione a focalizzarsi sui soggetti marginalizzati che va guardato:

«[...] *They represented a challenge especially to the hegemonic notion of "reality" and how it should be represented in film. [...] They highlight the experiences of marginalization within a market economy. Thus, the power of the New Documentary Movement is to reveal new, and often painful, forms of reality*».
(Lu Xinyu 2010: 15, corsivo mio).

Wu Wenguang viene riconosciuto pioniere e iniziatore del NDM e di un'emergente forma di espressione video: in particolare, si fece promotore del rivoluzionario e fondamentale concetto di *xianchang* (现场), "essere sulla scena", che sarà un elemento caratterizzante delle produzioni video fino a oggi. Nato nella regione dello Yunnan nel 1956, Wu Wenguang collaborò con la televisione regionale e si trasferì infine nella capitale. *Bumming in Beijing* (*liulang Beijing* 流浪北京 [Vagabondi di Pechino]), il suo primo documentario girato a Pechino tra il 1988 e il 1990, vuole essere il ritratto di cinque artisti (uno scrittore, un fotografo, un

televisivo e cinematografico istituzionale e, allo stesso tempo, perseguire progetti "indipendenti". La relativa libertà accordata alla produzione documentaria rispetto ai film di finzione spiegherebbe la predilezione per questo genere di gran parte di quanti negli anni '90 desiderassero filmare al di fuori degli studi governativi.

commediografo e due pittori) che si definiscono *mangliu* (盲流, vagabondi) e che si raccontano alla luce delle motivazioni che li spingono a vivere nella capitale, con le difficoltà quotidiane e i sogni da realizzare, magari anche all'estero. La ricerca di ideali, l'individualismo rivolto contro la visione unificante dello Stato, insieme con la frustrazione e lo sconforto che spesso questo comporta si vorrebbero rappresentativi della generazione urbana dei tardi anni '80. Un approccio in linea con il progetto analogo "Structure, Wave, Youth, Cinema" Experimental Group (SWYC, *Zhonghuo 'Jiegou, Langchao, Qingnian, Dianying' Shiyang Xiaoqu* 中国结构浪潮青年电影实验小组 1988-1991) di Shi Jian e Chen Jue. Nel 1991, Shi Jian riunì un gruppo di amici e collaboratori impiegati alla CCTV in un simposio che si voleva dedicato al "nuovo documentario indipendente", durante il quale si identificarono i requisiti fondamentali perché un'opera potesse entrare in tale categoria, ovvero una produzione economicamente indipendente (quindi non finanziata dallo Stato) e animata da un pensiero indipendente. Wu Wenguang si distinse durante il simposio per l'enfasi posta sul carattere oppositivo dell'attitudine indipendente e, come gli altri partecipanti, per la sua scelta di una vita "libera", ovvero non legata a un posto di lavoro statale (Zhang Zhen 2007; Berry 2010). Lo status dei primi registi, teso all'indipendenza ma quasi invariabilmente frustrato, era diretta conseguenza delle riforme economiche che incoraggiavano l'intraprendenza individuale nella nuova economia di mercato (Zhang Zhen 2007; Zhang Yingjin 2010). La rilevanza di *Bumming in Beijing* (da cui oggi Wu Wenguang prende le distanze [Dianying Shijie 2011.10]), risiederebbe non tanto nei meriti estetici, quanto nel fatto che il film fu testimonianza di un'emergente forma di cinema, ovvero il documentario indipendente. Il mondo ritratto da Wu, di cui egli stesso era protagonista, rifletteva quell'élite urbana e intellettuale a cui si vorrà contrapporre la ricerca *amatoriale* di Jia Zhangke, tuttavia l'attitudine e l'estetica dei due approcci trovano proprio nell'idea di *xianchang* e nell'amatorialità (pur nella sua relatività, come verrà analizzato) caratteristiche comuni e coerenti. Il concetto di *xianchang*, come ricostruito da Robinson (2010), da termine tecnico a indicare il luogo delle riprese ("la scena") venne codificato come pratica dagli autori di documentari e fiction film nei primi anni '90, in stretta relazione con l'estetica del realismo documentario (*jishi zhuyi* 纪实主意) in contrapposizione al realismo socialista. Wu Wenguang definisce il *xianchang* come "pratica filmica nel presente e

sulla scena”³³, il desiderio di fissare l’imprevisto non certo nuovo al cinema ma che venne riletto nelle opere degli anni ’90 come liberazione dalle trame già scritte e come garanzia di *autenticità* per gli spettatori.

Wu (2010) distinse l’uso amatoriale della DV intesa come “piccola macchina” (*xiao jiqi* 小机器) dall’uso professionale delle camere beta (“grandi macchine”, *da jiqi* 大机器): se le *da jiqi* agevolarono il documentario professionale nei primi passi del NDM, le *xiao jiqi* avrebbero dato la possibilità a molti di emanciparsi e scrivere individualmente le proprie storie, parallelamente allo spirito democratico dell’amatorialità richiamato da Jia Zhangke, che si analizzerà in seguito. La poetica del *xianchang* avrebbe infatti restituito alle persone il diritto di partecipare alla rappresentazione della realtà: l’essere nel presente che cambia, farsene interpreti e non oggetti, si traduce nell’urgenza di scrivere una memoria che si vuole sia individuale sia collettiva.

La ricerca e la pratica di Wu Wenguang, oggi basata nel laboratorio Caochangdi Workstation (Caochangdi, Pechino), ha segnato nel tempo il nascere e lo sviluppo del “filmare indipendente” ed è qui emblematica, a partire dalla sua ricerca personale e dall’influenza esercitata sui giovani autori, della svolta privata e partecipante di molta parte della pratica video:

«[...] I have become an individual with a DV camera, filming anything I please that happens to wander into my line of vision [...] Because this approach does not cost much money, I do not really care whether or not it turns a profit. Maybe this is what is meant by “individual filmmaking”. The result of this way of doing things is that I have moved farther and farther away from “professionalism”, television, film festival competitions and awards, but I find that I have moved closer and closer to myself, my own inner world» (Wu Wenguang 2010: 54).

Lungo il suo percorso artistico, infatti, Wu ha esplorato tanto la dimensione individuale, privata del filmare (in particolare con i documentari *My Time in the Red Guards* [wo de hong wei bing de shi dai 我的红卫兵时代 1966]; *At Home in the World*, [si hai wei jia 四海为家, 1995] e *Treatment* [zhiliao 治疗, 2010]), quanto la ricerca che egli stesso ha definito “di campo” (in Robinson 2010). Egli ha poi rigettato l’approccio “etnografico” (ibidem) nella critica feroce che muove alla sua stessa

³³ Note di campo, 2010, Pechino.

poetica filmica con *Fuck the Cinema* (*cao ta ma de dianying* 操他妈的电影, 2005), per dedicarsi ai progetti individuali e partecipativi come il *Village Documentary Project*³⁴ e i laboratori di ricerca e scrittura della memoria della sua Workstation, che combinano performance e pratica documentaria³⁵.

Il suo approccio al documentario è stato ispirato da Ogawa Shinsuke e da Frederick Wiseman rispettivamente (Wu Wenguang 2006, 2010): dal primo apprese lo stretto legame tra il documentario e la realtà quotidiana vissuta, dal secondo l'idea che l'*indipendenza* non sia una presa di posizione artistica quanto piuttosto uno stile di vita. Oltre all'incontro con i maestri, Wu riconosce l'importanza ricoperta dall'accessibilità della tecnologia digitale nel suo sviluppo creativo: "later I took one [DV camera] in my hands and just followed it, allowing it to change into the way I am today: having abandoned the notions of themes and plotlines, abandoned the idea of pursuing, like a hunter, a single target: instead, I ramble around by myself, mini-cam in hand, distancing myself ever more from professional filmmakers. [...]" (2010: 51-52). Più recentemente, (Wu Wenguang 2007; note di campo Pechino 2010, 2012, Nanchino 2011) l'autore ha preso le distanze da quello stesso movimento di cui lo si voleva iniziatore, riconoscendo l'autoreferenzialità dell'approccio documentaristico alla realtà "dei margini", anche con toni feroci:

"Il documentario non è solo qualcosa da portare ai festival per essere apprezzato e commentato, potrei indicare un buon numero di persone pronte a discutere l'arte soggiacente a queste immagini e la loro forza, o ancora che cosa vogliono esprimere. Ma dico al diavolo tutto, prima di tutto questo linguaggio visivo è già stato analizzato in passato, se oggi vuoi fare documentari è ancora per indagare questo genere di cose? E la seconda questione è, il documentario sarebbe solo per far esprimere quelli che non hanno

³⁴ Il Village Documentary Project (*cunmin yingxiang jihua* 村民影像计划) è un progetto che ha coinvolto gli abitanti di villaggi di diverse regioni, dotati di DV camera portatili e rudimenti tecnici e invitati a raccontarsi attraverso le immagini. Il progetto nacque nel 2005 su iniziativa dell'EU-China Village Governance Project, equipaggiando dieci volontari e coinvolgendoli in un'impresa che si concretizzò e proseguì sotto la guida di Wu Wenguang nella serie "My village" <http://www.ccdworkstation.com/english/China%20Village%20Documentary%20Project%20intro.html>

³⁵ The Memory Project (*jiyi jihua* 记忆计划), ad esempio, a partire dal fenomeno politico più che ambientale della "grande carestia" (1959-61), riscrive la memoria di un periodo storico attraverso i ricordi e le narrazioni di parenti e compaesani dei giovani partecipanti al progetto: <http://www.ccdworkstation.com/english/2011/crossingfestival%202011.html>

mai avuto voce, quelli che sono stati soppressi, la vita degli umili che vivono nell'ombra? Se navighiamo su Weibo³⁶ possiamo vederlo, quello che accade è molto più di quello che sappiamo, quindi dire che il documentario dà voce alle difficoltà degli emarginati è roba passata. Il problema va posto davanti a tutti quanti girano documentari, in una società come quella della Cina di oggi in fin dei conti cosa può fare il documentario, è un pugnale nelle mani degli autori per dissezionare questa società, vederne gli organi, ma allo stesso tempo ne saltano fuori i tumori, e quindi si ricuce e si cercano le cure, questa è la strada che sto provando.” (电影世界 *Dianying shijie*, 2011, 10, p. 71).

Wu Wenguang, ostentando il rifiuto del mondo marginale ma elitario che aveva raccontato in *Bummin in Beijing*, esorta a “tornare a se stessi” (*huidao zishen* 回到自身), senza la necessità di riconoscersi in una posizione ufficiale o non ufficiale, intellettuale, underground o oppositiva, ma semplicemente di uno “stile personale” (*geren fangshi* 个人方式), un “punto di vista personale, uno stile più libero” (Lu Xinyu 2003: 30-31). Dichiarò allora di aver abbandonato il documentario per cimentarsi in qualche cosa di reale, ossia intraprendere un percorso di ricerca attraverso l'immagine che non sia confinato al mondo del cinema. *Essere sulla scena* non è un invito tecnico e stilistico ma l'esortazione a un'attitudine di vivere la società, anche passando per la pratica video, con progetti comunitari e individuali. Così, il *Village Documentary Project*, avviato nel 2005 e ancora attivo, ha portato i contadini coinvolti a una consapevolezza e a interazioni rese possibili proprio grazie alla mediazione della videocamera, una processualità riconducibile a tanta parte dell'antropologia visiva, a partire dal cinema partecipativo di Jean Rouch, all'esperienza di Adair e Worth con i Navajo fino ad oggi. Dall'altra parte, il percorso di ricerca individuale si esprime in video con opere autobiografiche quali *Treatment* (analisi autoriflessiva attraverso i diari della madre, fotografie e filmati del passato) e nei *Memory Project* di giovani autori e autrici, come Zhang Mengqi, che si analizzerà in seguito.

Spingendosi oltre l'esperienza pionieristica ed esemplare di Wu Wenguang, ciò che risulta rilevante in questo contesto è la traiettoria del documentario cinese da pratica elitaria a uso sempre più popolare, spontaneo e consapevole, anche quando non informato e diretto da una progettualità artistica, come si vedrà a proposito delle produzioni amatoriali. Rimanendo per il momento in ambito professionale, gli

³⁶

Network di microblogging.

sviluppi del documentario non ufficiale si sono avvicinati dapprima al cinema vérité, con una ripetuta attenzione alla responsabilità etnografica (Chu Yingchi 2007) e alla ricerca sociale, attuandosi nella tendenza autobiografica delle opere o con periodi di permanenza e condivisione con i soggetti filmati, spaziando dagli ambienti artistici ai margini della società, con quello che Leary (2003) definisce un “impulso performativo” e Robinson (2010: 182) un “genere quasi-antropologico”. L’impegno “etnografico” rivendicato da molti registi indipendenti di prima generazione richiama la questione sollevata da Hal Foster (1996) che, rileggendo il ruolo di agente attivo riconosciuto da Benjamin (1934) all’autore, problematizzando l’impegno sociale e la pratica artistica, pone in questione la relazione tra etnografo e artista. Entrambi, secondo Foster, sarebbero interessati all’alterità, all’incontro e all’autoriflessione ma il ruolo “quasi-antropologico” dell’artista mancherebbe dell’autorità antropologica. Una posizione più rigida di separazione tra le discipline rispetto a quella assunta da Susan Hiller (1996), che riconosce l’affinità di arte e antropologia (per definizione, l’arte come pratica antropologica e l’antropologia come un’arte), laddove il ruolo dell’artista sarebbe quello di svelare codici non ancora articolati in una cultura e guardare a nuove forme conosciute ma non ancora comprese. La pertinenza delle riflessioni di Foster si manifesta nel fatto che gran parte della critica contemporanea – soprattutto accademica – del documentario e delle produzioni video non ufficiali verte oggi non più sulle tematiche un tempo caratterizzanti, ovvero la relazione con lo Stato, con la censura e con i circuiti dei festival internazionali, né sull’esibizione e fruizione dei film, quanto piuttosto sulla relazione tra filmanti e filmati, sulla scia di quella che alcuni registi (Wu Wenguang e Ji Dan tra gli altri) hanno definito una “ricerca etnografica”³⁷. Quella sorta di astuto “flavour of anthropologism” (Guneratne 2003: 8) che aveva caratterizzato le produzioni della Quinta e Sesta Generazione tra gli anni ’80 e ’90 (l’una con i racconti della vita rurale in un passato mitizzato, l’altra con le ingiustizie della trasformazione urbana), si ritrova nei discorsi e nelle pratiche di molti autori del cinema non ufficiale, che assumerebbero il ruolo di informatori nativi investiti del compito di svelare la Cina nascosta e problematica all’occidente (Guneratne ibidem).

L’importanza della dimensione partecipativa con le questioni correlate in merito all’oggettività ed all’autori(ali)tà della rappresentazione, ha riguardato tanto il cinema

³⁷ Note di campo, 2010, Pechino; 2011, Nanchino.

quanto l'antropologia visiva, da Jean Rouch all'invito di MacDougall (1985) ad andare oltre l'*observational cinema* a favore di un cinema partecipativo e collaborativo, dove l'autore non solo riconosce la sua presenza ma anche l'incontro e la collaborazione con i soggetti. È importante ricordare come la natura stessa del documentario in quanto rappresentazione sia oggetto di continua discussione e ridefinizione, tanto che si è affermato sia che "ogni film è un documentario" (Nichols 2001) sia, al capo opposto di un lungo spettro di interpretazioni, che non si possa parlare di documentario (Trinh Minh-ha 1993), fino all'appello di Jay Ruby (2005) al riconoscere la riflessività insita nelle opere cinematografiche poiché tutti i film, siano etichettati come fiction, documentari o arte, non sono registrazioni autentiche e oggettive ma articolazioni create e strutturate degli autori (2005: 44). Inoltre, come già si chiedevano Morphy e Banks (1997) riguardo ai video d'arte che assumono la forma estetica del documentario, se si considera la vita quotidiana a soggetto di documentari e quindi come materiale per una rappresentazione d'arte, come tracciare la linea tra l'attualità della vita dei soggetti e l'estetica ricercata dagli artisti? O più semplicemente, "What to do with people?" (Nichols 1981).

A partire da queste riflessioni, il dibattito intorno allo stretto legame tra il cinema non ufficiale - in particolare il documentario - e la vita quotidiana si è concentrato sulla cosiddetta "etica documentaria" (*jilupian de lunli* 纪录片的伦理), riportando all'interno della produzione locale le problematiche sopracitate legate all'uso etnografico del film rivendicato dai registi. In particolare, viene messa in discussione l'etica della relazione tra filmanti e filmati, dato che la maggior parte dei documentari e di molte delle opere di fiction ritrae gli "strati bassi della società" (*shehui diceng* 社会底层), i soggetti "ai margini" (migranti, clandestini, ladruncoli, prostitute), spesso ignari protagonisti. Solo in anni recenti è stata sollevata la problematicità dell'uso di telecamere nascoste, dell'estetizzazione della sofferenza e di una consapevole orientalizzazione delle opere a favore dello sguardo occidentale, una critica che evoca il rischio della ricaduta della svolta etnografica dell'artista dalla collaborazione all'auto-celebrazione, da un decentramento dell'artista come autorità culturale a una ri-costruzione dell'altro (e in questo caso anche del sé) in una foggia neo-primitivista (Foster 1996: 197). È significativo che quella che viene posta nei termini di una questione etica, è oggi affrontata e sentita dai registi che diedero vita al movimento e dagli studiosi cinesi di settore ma (in linea con l'inversione di rotta di Wu Wenguang)

le giovani generazioni che firmano e guardano prodotti video nel circuito del cinema non ufficiale ne prendono le distanze, come accaduto in seguito al simposio tenutosi nel corso del China Independent Film Festival (CIFF) 2011 a Nanchino, a cui presi parte.

Proprio la rappresentazione dei “subalterni” è stata tema principale della tavola rotonda organizzata nel corso del CIFF con il titolo “Paths of Chinese Documentary: Politics, Ethics and Aesthetics” (*zhongguo jilupian zhi lu – zhengzhi, lunli yu meixue* 中国纪录片之路 — 政治、伦理与美学), condotta dagli accademici Lü Xinyu 吕新雨 (professoressa della Fudan University, Shanghai), Wang Xiaolu (critico), Angela Zito (New York University), e Guo Lixin 郭力昕 (National Chengchi University, Taiwan), e da alcuni filmmaker della prima generazione quali Ji Dan 季丹, Xu Tong 徐童 e Cong Feng 丛峰. Nonostante il simposio fosse aperto alla partecipazione dei registi e del pubblico, oltre ai relatori erano presenti solo critici, accademici cinesi e stranieri (tra cui io) ed alcuni registi, tra cui però nessun giovane, pur numerosi tra gli autori in programmazione.

La tavola rotonda proseguì informalmente in un bar fino a notte inoltrata, contando quindi sulla partecipazione di tutti i registi presenti al festival³⁸, i quali risposero alle polemiche sorte nel dibattito con quello che è stato chiamato il “Manifesto di Nanchino” (*Nanjing xuanyan* 南京宣言), intitolato 'Shamanism-Animal: Responses to the Nanjing Forum' (*saman dongwu –CIFF jilupian luntan de huiying* 萨满·动物 —对 2011 年 10 月 31 日 CIFF 纪录片论坛的回应)³⁹. I registi volevano reagire, singolarmente e collettivamente, a quella che era stata percepita come una speculazione teorica degli intellettuali intorno alle loro opere. Ironicamente in linea con i *dazibao* maoisti, il manifesto fu affisso nella sede del Festival, esprimendo pubblicamente in un collage i punti di vista dei registi, accomunati dal voler prendere le distanze dal dibattito intellettuale che cercava di problematizzarne le opere. Wang

³⁸ Note di campo, 2011, Nanchino.

³⁹ Consultabile in <http://site.douban.com/129499/widget/notes/5494326/note/181581347/> (consultato febbraio 2012). Per una lettura critica del manifesto si vedano anche Shelly Kraicer <http://cinema-scope.com/wordpress/cs-online/shamans-%C2%B7-animals-a-report-from-the-8th-annual-china-independent-film-festival/> (consultato dicembre 2011) e Ying Qian http://www.chinaheritagequarterly.org/scholarship.php?searchterm=029_qian.inc&issue=029 (consultato agosto 2012).

Xiaolu, ricercatore e tra gli organizzatori del festival, aveva istituito per l'edizione del festival del 2011 il "Premio Personaggio Reale" (*zhenshi renwu jiang* 真实人物奖): la prostituta protagonista del documentario di Xu Tong era stata invitata alle proiezioni e investita di un premio e, soprattutto, ebbe la possibilità di confrontarsi con il pubblico oltre l'immagine restituita (e mediata) dal regista. L'idea del premio derivava dalla promozione da parte di Wang Xiaolu (2011) di uno "spirito contrattuale" (*qiyue jingshen* 契约精神) tra registi e soggetti filmati, una forma di reciproco rispetto che non escludesse i diritti dei protagonisti ma che, al contrario, ne assicurasse ed enfatizzasse la partecipazione consapevole. Nel corso del simposio 'Paths of Chinese Documentary: Politics, Ethics and Aesthetics', la posizione di Wang Xiaolu si scontrò con quella di Lu Xinyu, iniziatrice degli studi di quello che lei stessa ha definito Nuovo Movimento Documentaristico. Lu, facendo esplicito riferimento a Gayatri Spivak, sosteneva l'impossibilità di un contratto tra la classe subalterna e il resto della società, in particolare la classe intellettuale. Richiamando una distinzione qui già accennata in precedenza, Lu ha sottolineato come nei primi anni '90, con la nascita del documentario indipendente, la parola *diceng* (底层 "strati bassi") non comparisse nel vocabolario cinese: i filmmaker nella maggior parte dei casi erano loro stessi tra i soggetti filmati e i documentari volevano raccontare la vita della gente comune, ma già erano espressione della cesura sociale che si andava verificando nelle città in espansione. Individuando tre modelli principali di documentario (populista, realista e spettacolarizzante), e quindi tre modi di rappresentazione, Lu approfondì l'analisi del modo "populista" con riferimento alla tradizione sovietica, concludendo con l'irrimediabile separazione tra dominati e dominanti, ponendo i registi tra i secondi e sollevando animate (anche violente) critiche e opposizioni da parte dei partecipanti⁴⁰. Il lungo dibattito che seguì, con tratti insolitamente feroci per una tavola rotonda, si concentrò quindi principalmente intorno alla relazione tra autori e subalterni ma, soprattutto, vide la concitata partecipazione degli accademici e un marginale, scarso interesse da parte dei registi. La risposta degli autori arrivò invece il giorno seguente con il manifesto, giustapposizione di prese di posizione individuali firmate e corale rifiuto per le teorizzazioni, un invito a superare le speculazioni intellettualistiche che impoverirebbero il riconoscimento dell'artisticità e della logica filmica. Il titolo

⁴⁰ Registrazioni e note di campo, 2011, Nanchino.

“Shamanism-Animal” si deve a Ji Dan, regista che rivendica un approccio etnografico fin dai primi anni '90: rifacendosi evidentemente a Joseph Beuys, ripropone il paragone tra filmmaker e sciamano e nel manifesto scrive che «non facciamo la rivoluzione, ma vogliamo darvi una svegliata»⁴¹. L'arroganza sarebbe la ragione per la rivoluzione ma anche la fine di tutto». La complessità della rappresentazione con le sue implicazioni etiche, nel manifesto è stata posta in enfasi da Guo Xizhi 郭熙志, studioso del cinema e filmmaker, e con lui altri filmmaker a sottolineare l'importanza dell'autoconsapevolezza dell'autore, della riflessività e dell'effettività dell'uso dell'estetica⁴².

La relazione tra soggetti e autori, che tanto è stata al centro del dibattito sul documentario indipendente e ne ha messo in discussione l'antagonismo rispetto alla produzione ufficiale, come emerge anche dal simposio di Nanchino si snoda e risolve nel focus sul sé di molte delle produzioni contemporanee, a partire dalla svolta “privata” e intimista della fine degli anni '90. Il problema dell'autenticità è ancora tema di dibattito tra i documentaristi maturi nel voler ricercare una conoscenza verificabile (Renov 2008) attraverso la restituzione di fatti e argomentazioni, rigettando quindi la dimensione soggettiva di documentari incentrati sul sé. La prospettiva autobiografica porrebbe l'attenzione sulle incertezze e gli equivoci della rappresentazione a partire dalla messa in discussione di quanto ci sarebbe più familiare, ovvero noi stessi. La dicotomia soggettività/ oggettività, come nella pratica etnografica, cerca di svolgersi nella svolta riflessiva, dove il soggetto *nel* documentario diventa il soggetto *del* documentario (Renov 2004: xxiv; 2008: 49).

Il distacco e il disinteresse per le questioni speculative ed etiche da parte dei registi più giovani si fa evidente nelle parole del regista Xue Jianqiang (1983): sul suo blog nel post *Shaman, Animal, Circumcision* (*Saman—dongwu—ge baopi* 萨满—动物—割包皮) provocatoriamente scriveva che sarebbe anche stato disposto ad appoggiare

⁴¹ L'espressione del risveglio (*dang tou bang he* 当头棒喝) appartiene alla tradizione buddista: il monaco in meditazione viene svegliato improvvisamente dal suo maestro, per un'illuminazione o un'intuizione improvvisa, così come vorrebbero fare i filmmakers. La stessa idea dell'autore come sciamano si rifà alla cinetrance di Jean Rouch e alla pratica di Joseph Beuys, a cui era stato dedicato il numero “Beuys: a Smiling Shaman” della rivista *Contemporary Art and Investment* nell'aprile 2011 (Ying Qian 2012).

⁴² Registrazioni e note di campo, Nanchino, 2011.

una critica cinematografica speculativa, ma solo nella misura in cui questa avesse aperto a nuove possibilità per la sua opera, non quando mirasse a tracciare una “storia” dell’intero contesto⁴³. Nelle conversazioni, così come nelle opere e nelle pratiche, non si smentiva l’importanza e l’esigenza di filmare il presente, di *essere sulla scena*, ma l’interesse di giovani e amatori era rivolto non più alla marginalità e subalternità sociale, quanto a se stessi⁴⁴. Il dibattito intorno al documentario e al cinema non ufficiale quindi è ancora più che mai acceso, sia in termini etici sia estetici, rispecchiando una più ampia riflessione intorno all’interpretazione, e alla rappresentazione, del *reale*. Se, con Ginsburg (1994), i film incarnano nella loro struttura le forme e i valori delle relazioni che mediano, mettendo in interdipendenza testo e contesto, l’uso sempre più diffuso e amatoriale di videocamere per *lasciar traccia* del presente va letto nelle immagini e nelle pratiche come una nuova forma di partecipazione individuale e collettiva ai processi della società. L’essere sulla scena, oggi, è rimasto un elemento fondamentale nell’urgenza alla pratica video ma andrebbe letto non più nei termini della rivendicazione di una rappresentazione finalmente autentica della realtà quanto piuttosto come una tattica (De Certeau 2002), come la creazione di uno spazio di rappresentazione (Lefebvre 1991) in un’affermazione individuale e per questo dichiaratamente soggettiva.

4. AMATEUR CINEMA O CINEMA POPOLARE

Jia Zhangke può essere considerato l’anello di cambiamento tra la fase iniziale del cinema indipendente e la vasta produzione digitale sviluppatasi a partire dal percorso della Sesta Generazione e della Urban Generation. I primi film underground vedevano protagonisti i registi e artisti (rocker in *Beijing Bastards* di Zhang Yuan, freelance in *Bumming in Beijing* di Wu Wenguang, pittori in *The Days* di Wang Xiaoshuai) quasi in un’autocelebrazione narcisistica (Dai Jinhua 2002; Zhu Ying 2003), che Valérie Jaffee (2006) definisce una strategia di “auto marginalizzazione”. Questa tendenza fu messa in discussione da Jia Zhangke e dalla sua attenzione per la classe lavoratrice e migrante, pur non affrancandosi dal mondo del cinema, come

⁴³ http://blog.sina.com.cn/s/blog_4385d5050100zlw3.html.

⁴⁴ Registrazioni e note di campo, 2011, Nanchino e Pechino; 2012, Pechino.

dimostra il suo percorso⁴⁵. Nato nel 1970 nella cittadina di Fenyang (Shanxi), Jia si fece promotore del cosiddetto *amateur cinema* (*yeyu dianying* 业余电影) o cinema non ufficiale, popolare (*minjian dianying* 民间电影) volendo prendere le distanze dalla troppo caratterizzante etichetta di *cinema indipendente*: con la sua opera offre una visione della Cina post socialista delle riforme, esplorando etiche ed estetiche della documentazione e della memoria del cambiamento con una prospettiva individuale e collettiva al tempo stesso, dapprima seguendo i passi di Zhang Yuan lungo quello che è stato definito un realismo critico post socialista (Berry 2004, 2010)⁴⁶. E' importante sottolineare come la tensione al realismo, conscia della parzialità soggettiva e contestuale delle rappresentazioni, non fosse volta all'affermazione di un'ideologia oppositiva, quanto a una critica indiretta dell'ideologia dominante attraverso l'espressione della sofferenza dei molti offuscata dal cinema e dalle immagini di intrattenimento promosse dai media ufficiali: si tratta di esporre piuttosto che di opporre (McGrath 2006).

Laureatosi in letteratura alla Beijing Film A, Jia Zhangke prese le mosse dalla propria esperienza per esplicitare le contraddizioni che andavano separando città e campagna nell'epoca delle riforme e dello sviluppo urbano. Per far questo, si avvalse di attori non professionisti ed equipaggiamenti accessibili prima e di finanziatori stranieri poi per produrre film a basso budget fuori dalla distribuzione statale. L'estetica di Jia, pur rimanendo inizialmente legata ai contesti regionali e personali, riesce a riportare la dimensione locale in un quadro di più ampio respiro. E' il caso di *Platform* (*zhantai* 站台, 2000), che seguì il sorprendente risultato della piccola produzione di *Xiao Wu* (*xiaowu* 小武, 1997), ambientato proprio nello Shanxi all'epoca delle riforme di Deng Xiaoping: la trasformazione sociale in atto si

⁴⁵ Una critica interna al "cinema indipendente" fu mossa anche da Jiang Yue 蒋越 con *The Other Bank* (*Bi an* 彼岸, 1994), ad anticipare il riposizionamento di Wu Wenguang (in particolare con *Fuck the cinema*, 2005).

⁴⁶ Con realismo critico post socialista si indica l'estetica *underground* che negli anni '90 si propose tanto in continuità quanto in contrapposizione con la precedente estetica realista dominante (si veda Berry 2007). Come controcanto al realismo socialista di stampo sovietico (rielaborato come "realismo rivoluzionario" in epoca maoista) che si voleva portavoce dell'utopia comunista della lotta di classe, il realismo post socialista prendeva le distanze dalla supposta verità ideologica dichiarando, a sua volta, di raccontare il "mondo reale".

ripercuote sulle identità dei giovani, presi tra contraddizione e smarrimento in una nuova ricerca di sé. *Platform* si avvale di una buona disponibilità di fondi grazie a capitali stranieri, il che permise l'ambizioso progetto che coprendo un ampio arco di tempo segue le vicissitudini di un gruppo musicale nel reinventarsi da "Peasant Culture Troupe" a "Breakdance Electronic Group", ossia tra tradizionalismo e transnazionalismo, tra la campagna memore della Rivoluzione Culturale e le influenze delle riforme e dell'occidente: una lettura critica della ricerca individuale e collettiva, con una profonda nota autobiografica dell'autore. Le esperienze dei protagonisti e degli attori non professionisti sono quelle di Jia Zhangke stesso che, come altri autori della Urban Generation, cerca di registrare e interpretare le relazioni tra la società e gli individui in uno spazio in mutamento, percepito ora come oppressivo ora come liberatorio. Nell'arco di quasi un ventennio, lungo una costante ascesa sulla scena internazionale e quindi nazionale, Jia ha scritto, girato e prodotto numerosi film, avvicinandosi al grande mercato (e attirando per questo le critiche di molti dalle posizioni più radicali) pur mantenendo un linguaggio che lo contraddistingue come uno dei maggiori autori contemporanei. I successi internazionali di *Unknown Pleasures*⁴⁷ (*ren xiaoyao* 人逍遥, 2002) *Still Life* (*Sanxia haoren* 三峡好人, 2006), *24 City* (*er shi si cheng ji* 二十四城记, 2008) e *I Wish I knew* (*hai shang chuan qi* 海上传奇, 2010) e la crescente fama nazionale sono l'esemplificazione del connubio tra evoluzione del cinema indipendente e discorso ufficiale, con le sue tendenze al consumo e al mercato, come emerge dal progetto documentario commerciale *Yu Lu* (语路, 2011) – *Johnnie Walker Project*⁴⁸, ideato e coordinato da Jia.

L'estetica e la tensione di Jia Zhangke per un cinema *amatoriale* o *popolare*, seppur diversamente declinata e applicata, sono fondamentali ai fini della mia analisi

⁴⁷ *Unknown Pleasures* chiuderebbe la trilogia sulla transizione economica e sociale, iniziata con *Xiao Wu* e *Platform*.

⁴⁸ Il progetto sarà considerato in relazione alla generazione *post '80* nel capitolo V. I diversi episodi sono consultabili in: <http://www.youtube.com/watch?v=UnZ61u4-Zg0>; <http://www.youtube.com/watch?v=YSVMpfZA6ys>; <http://www.youtube.com/watch?v=NXD88j-34M>; <http://www.youtube.com/watch?v=TU1QI29xG7I>; <http://www.youtube.com/watch?v=wbKOhDNr7tQ>; http://www.youtube.com/watch?v=KeMUJ_TNVII; <http://www.youtube.com/watch?v=IQS0cnGgIO0>; <http://www.youtube.com/watch?v=jY9F2f24FG0>; http://www.youtube.com/watch?v=5EpS_s9-IQU; <http://www.youtube.com/watch?v=b0aOWtYWdS4>

perché parte costitutiva della pratica filmica contemporanea in oggetto. Insieme con la popolarizzazione e diffusione della tecnologia video, i confini tra finzione, documentario, video sperimentali e amatoriali sono andati ulteriormente sfumando: dal punto di vista tecnico ed estetico fu fondamentale l'insegnamento del cinema vérité, di André Bazin e Sigfried Kracauer nella rappresentazione degli eventi nella loro totalità *reale*. Nei film di Jia, la commistione di tecniche e generi, la mescolanza di documentario e fiction, non derivavano solo dalle limitate risorse ma erano dettate dalla volontà di raccontare gli individui in relazione al loro ambiente, lasciando quindi spazio all'improvvisazione e all'imprevisto del reale, includendolo nel montaggio. È il caso per esempio della folla nella scena finale di *Xiao Wu*, in linea con il tentativo dell'amateur cinema di riportare le persone alla partecipazione nella narrazione – cinematografica – che le vede protagoniste: il capannello radunatosi sulla scena delle riprese entra nella storia, diventa protagonista. Piuttosto che enfatizzare la retorica dell'indipendenza oppositiva degli autori della Sesta Generazione nati negli anni Sessanta, Jia sollevò la necessità di un cinema amatoriale o non ufficiale che si svincolasse dall'élite intellettuale e accademica per parlare della gente con la gente. L'attitudine di Jia Zhangke ha incoraggiato aspiranti autori non più solo nelle grandi città e nei circuiti del mondo del cinema ma anche, per definizione, a livello amatoriale: le videocamere digitali sono state il mezzo per lo sviluppo del cinema non ufficiale post-Sesta Generazione. Se il percorso artistico di Jia Zhangke lo ha portato alla fama internazionale e quindi ad un graduale riconoscimento in patria, svelando la natura strategica dell'*amatorialità* come posizionamento di differenziazione rispetto al circolo di registi underground piuttosto che come un sincero disinteresse al mondo del cinema, a partire dalla sua esperienza la pratica filmica è stata reinterpretata come mezzo per un percorso di ricerca personale e sociale, non più solo esercizio professionale volto alla produzione e distribuzione. La maggior parte degli autori della Sesta Generazione era cresciuta in seno all'élite intellettuale urbana, mentre l'enfasi posta da Jia sull'appartenenza all'umile campagna dello Shanxi di provenienza lo ha spinto a rappresentare il travaglio migratorio vissuto in prima persona, riconoscendo nel cinema uno strumento efficace per esprimere il doppio vincolo che legava le persone comuni alla campagna da un lato e alla città dall'altro. La distanza tra gli artisti ai margini nei primi film della Sesta Generazione e i migranti e ladruncoli protagonisti delle narrazioni di Jia Zhangke segna la maturazione e la diversificazione della cosiddetta Generazione Urbana: il cinema popolare, in dialogo

con il film documentario e sperimentale, si voleva democratico, con democratico a indicare una pratica condivisa e non circoscritta all'accademia e agli studi cinematografici, una concezione che sarà alla base di quelli che sono gli attuali sviluppi della produzione di immagini non ufficiali. L'attitudine *amatoriale* si richiama alla ricerca di una liberazione dai vincoli accademici e sociali più in generale: nel flusso del cambiamento economico improntato al mercato, i percorsi si fanno sempre più individuali e meno legati a un sistema di collettività preordinato, l'ambizione e le tensioni personali trovano spazio con la mobilità sociale e occupazionale. Gli articoli di Jia "Ora che abbiamo VCD e camere digitali" (*you le VCD he shuma shexiangji yihou* 有了 VCD 和数码摄像机以后) e "L'era dell'amateur cinema tornerà" (*yeyu dianying shidai jijiang zaici daola i* 业余电影时代即将再次到来), entrambi del 2003, sono tanto un manifesto politico quanto una dichiarazione estetica: l'accesso ai mezzi di registrazione digitale apre all'opportunità di espressione e (auto)rappresentazione che sono diritto del nuovo individuo. Il richiamo allo spirito democratico del cinema amatoriale non è solo rivolto al sistema politico ma anche al mondo del cinema, giocato tra istituzioni e movimenti antagonisti circoscritti all'élite intellettuale: secondo Jia l'accesso al cinema, sia in termini di fruizione che di produzione, sarebbe un diritto umano universale (Jia 2003; Jafee 2006). La sua è allora una critica interna al mondo del cinema stesso prima ancora che assumere una posizione oppositiva nei confronti dello Stato.

Nello scenario più che mai attuale auspicato e raccontato da Jia Zhangke, gli autori (che non necessariamente si vogliono "registi") oggetto della mia ricerca sono animati dallo spirito amatoriale, interessati alla processualità del filmare piuttosto che al risultato artistico, spinti dall'atto affermativo di imbracciare la telecamera in uno spazio pubblico e non controllato e registrare, scrivere memoria e volti, seguendo il proprio sguardo e gli eventi e non una trama prefissa. Dalla fine degli anni '90 l'approccio amatoriale al video si è esplicitato soprattutto nella produzione di documentari, discostandosi forse dall'appello di Jia ma da esso ispirato. Se da un lato quindi l'interesse per le ingiustizie e le sofferenze sociali ha ricreato un sistema cinematografico periferico al cinema ufficiale ma ancora di stampo intellettualistico ed elitario (rivolto quindi a un mercato occidentale e ai circuiti galleristici), dall'altro la popolarizzazione della pratica filmica ha ampliato le tematiche di ricerca e i

panorami espressivi oltre l'accademia, affrancandosi anche dalla dimensione autoescludente di underground⁴⁹. Il concetto di amatorialità è quindi una delle lenti con cui guardare al cinema non ufficiale perché rappresenta forse il principale contributo dato da questo fenomeno alla cultura visiva cinese più in generale. Tale contributo inoltre è strettamente legato all'(auto)percezione e rappresentazione individuale così come all'*agency*, qui intesa con Ortner⁵⁰ (2003) e Hannerz (1996) come i discorsi e le pratiche agiti in un habitat. L'amatorialità, o l'impulso ad affrancarsi dalle istituzioni culturali, è stata una caratteristica del cinema non ufficiale fin dai suoi inizi, prima circoscritta all'ambito artistico e quindi divenuta popolare. I soggetti si sono avvalsi dell'accessibilità dei mezzi e della relativa apertura data dal nuovo corso capitalistico che enfatizza la dimensione individuale (e consumatrice), riproblematizzata anche politicamente nella lettura in chiave *democratica* di Jia Zhangke, che ricorrendo al lessico politico vorrebbe investire il cinema di un mandato etico (Jaffee 2006) che, come si vedrà, rimane oggi estremamente attuale.

Se lo slittamento dal narcisismo degli inizi alle dichiarazioni di amatorialità è stato una strategia di posizionamento privilegiata di artisti ed intellettuali, oggi la pratica filmica individuale viene appropriata oltre i confini dei circuiti artistici: i giovani autori e i non professionisti presi in analisi si fanno portatori e produttori di immagini. Voler essere sulla scena (*xianchang*) e l'*amateur cinema* hanno caratterizzato la Generazione Urbana e le produzioni multiformi *post - Sesta Generazione*, costituendo uno spazio sociale in cui l'oralità, la performatività e l'irriducibile specificità dell'esperienza personale e sociale vengono riconosciute, registrate ed espresse esteticamente in una temporalità presente, del qui ed ora, *sulla scena*.

5. DIVERTIMENTO E DESIDERI: RAPPRESENTARSI IN VIDEO OGGI

⁴⁹ È il caso, per esempio, di DV China, di Zhang Dasheng (2004), tra ufficialità e *indipendenza*.

⁵⁰ “L'insieme di modi di percezione, affetto, pensiero, desiderio, paura e via dicendo che animano i soggetti agenti. Ma anche le formazioni sociali e culturali che delineano, organizzano e provocano quei modi di pensiero, affetto, etc.” (2003: 1)

La contaminazione tra documentario e film di finzione ha caratterizzato il cinema cinese non ufficiale fin dagli esordi alla luce della poetica del *xianchang* (Zhang Zhen 2007; Voci 2004, 2010), dalle opere di docu-fiction di Zhang Yuan fino ai lungometraggi di Jia Zhangke, nel comune interesse per l'ambito urbano e per come a esso si relaziona l'individuo nella sua specificità. Ed è proprio la centralità della tensione *individuale all'essere sulla scena* che si vuole qui sottolineare e problematizzare come atteggiamento costituente della pratica filmica in analisi, una tensione di cui sono agenti non solo i registi ma anche un numero crescente di amatori. A partire dall'anno 2000, la produzione non ufficiale si è diversificata e ampliata grazie alla tecnologia Digital Video (DV) (Zhang 2003; Chu 2007; Wang Xiaolu 2011). L'accessibilità in termini economici e tecnici dei mezzi di registrazione insieme con i telefoni cellulari e i dispositivi mobili hanno offerto alla "gente comune" (*putong ren* 普通人) la possibilità di realizzare il desiderio di creare le proprie immagini e quindi di esprimersi come individui oltre le possibilità verbali (Guo Jing 2005). Non solo filmmaker allora, ma studenti, impiegati, professionisti, appassionati e curiosi cominciarono a condividere i propri video su Internet o sui canali televisivi privati con programmi dedicati o, ancora, risposero con ampia partecipazione ai sempre più numerosi concorsi banditi dalle riviste di settore e amatoriali, sponsorizzati dai produttori di foto e videocamere.

Tuttavia, i primi entusiasmi si scontrarono con l'estetica rozza dei video digitali: seppur si riconosceva la portata rivoluzionaria della possibilità di poter raccontare il quotidiano e la vita degli ultimi, ancora non si poteva parlare di prodotti artistici fruibili (Wang Xiaolu 2011). Con *West of Tracks* (*tiexi qu* 铁西区) di Wang Bing nel 2003 la DV tornò a essere al centro di un dibattito di rivalutazione. Seguendo silenziosamente tra il 1999 e il 2001 la vita di un distretto industriale e dei suoi operai, Wang Bing ha realizzato con una videocamera digitale una monumentale opera poetica e politica di successo internazionale, riaprendo il filone documentario "dei margini" e della ricerca storica. Le produzioni indipendenti digitali sono andate quindi diversificandosi: da un lato con la denuncia sociale e dall'altro con video sfacciatamente improntati all'individualità, lungo uno spettro di sfumature d'immagine contraddistinto dalla polifonia (Chu Yingchi 2007) e dall'eterogeneità. La strada aperta dal documentario e dai video non ufficiali all'idea di rappresentazione individuale, con molteplici alternative alla "verità" rappresentata,

oggi si declina nella pratica amatoriale e popolare. Il “reale” autoritario si è svelato nel suo essere fittizio, proprio a partire dall’esperienza del documentario, per lasciare spazio alla multivocalità, a un più vasto panorama di punti di vista da guardare con occhio critico, con una crescente partecipazione di produttori e spettatori. Il percorso di trasformazione della produzione di immagini nella direzione di una frammentazione polifonica sarebbe allora lo specchio di lettura di una transizione in atto, dall’idealizzazione politica alle rappresentazioni individualizzate della realtà sociale.

Il carattere *amatoriale* della pratica filmica e l’essere sulla scena, insieme con l’uso strategico dell’identità *indipendente*, si combinano in un linguaggio dell’immagine che viene oggi reinterpretato a diversi livelli, come si analizzerà in seguito. Il documentario si è affermato negli anni ‘90 come genere, da un lato raccontando gli ultimi, gli strati bassi della società, dall’altro con un filone dall’impronta volutamente personale, individuale. Il desiderio di catturare il presente è stata una caratteristica dello spirito sia della Urban Generation sia dell’*amateur cinema*, dove si confondono i confini tra *reale* e *fictionale* e la distinzione tra professionismo e amatorialità (Zhang Zhen 2007: 19; Voci 2010). Il processo di cambiamento di produttori e fruitori di immagini non ufficiali, alla luce di una prospettiva che guardi ai soggetti e alla loro (auto)rappresentazione nel mezzo video, riflette cambiamenti in atto a livello delle pratiche oltre l’immagine. Per questo motivo, ho condotto l’etnografia sia nelle immagini sia oltre le immagini, ovvero nelle pratiche e nelle parole dei miei interlocutori.

L’analisi della nascita del fenomeno volta alla chiarificazione dei concetti chiave di *indipendente*, *xianchang* e *amateur cinema*, è stata fondamentale come riferimento di lettura per l’approccio qui adottato ai video non ufficiali, per comprenderne gli sviluppi attuali e la loro significatività nei termini di un’indagine sociale più ampia. I registi che si posero in un ambiguo rapporto dialettico con lo Stato negli anni ‘90, innovatori di un linguaggio cinematografico, quello ufficiale, riconosciuto come non più efficace, oggi sono per la maggior parte approvati ed accolti dallo stesso sistema (accademico e cinematografico) che volevano confutare ed acquisiscono crescente popolarità presso un pubblico non più circoscritto all’élite intellettuale o ai festival internazionali. La profondità della ricerca personale e sociale di cui si volevano portatori, anche con intenti critici, è tuttavia messa in discussione dalle nuove generazioni, che pur ne riconoscono l’influenza e l’autorità. Il giovane regista Xue

Jianqiang (1983), nel ritirare il premio conferitogli dal Beijing Independent Film Festival (2010), si rivolse alla platea composta principalmente da registi *indipendenti*:

« [...] Voi, idioti registi di documentari, voi sapete solo fare dannati documentari sullo stile delle serie televisive, voi pensate di essere l'imperfezione nel video e quindi vi escludete col montaggio, perdendo molti dei segreti dietro al documentario. Io posso vedere ognuno dei vostri tagli. Voi volete una società aperta, volete che chiunque nel video sia aperto, ma voi non siete aperti e lo tagliate, siete dittatoriali, come una sorta di ... dovreste lasciare che la gente vi filmasse visto che voi filmate la gente, altrimenti la vostra è una logica violenta [...]».

(note di campo, Pechino, maggio, 2010; Xue Jianqiang, 2010, *I beat the tiger when I was young* [wo nianqing shi ye da laohu 我年轻的时候打老虎])

Xue Jianqiang è originario della provincia dello Shanxi: decise di trasferirsi a Pechino per trovare fortuna, per non cadere nella routine di espedienti che si prospettava nella sua cittadina di origine, ritratta nei cortometraggi *Three Small Animals 1, 2* e nel lungometraggio *Three Small Animals 3* (*san zhi dongwu* 三只动物, 2007, 2009, 2011) che raccontano la vita di fratelli e cugini. Ci siamo conosciuti alla Workstation di Wu Wenguang in un pomeriggio del maggio 2010: dopo aver intervistato Wu, scrivevo seduta a un tavolo nel giardino scrivendo e mi si avvicinò un ragazzo con una videocamera in mano. Riconobbi l'autore/protagonista del documentario *I beat the tiger when I was young* (*wo nianqing shi ye da laohu* 我年轻的时候打老虎, 2010), che con la sua provocazione aveva suscitato le critiche (ma anche i riconoscimenti) dell'Independent Film Festival. Cominciammo a chiacchierare finché non gli chiesi di spegnere la DV perché mi metteva a disagio: aveva filmato tutto, ogni parola e gesto della nostra conversazione, commentando e filmandosi a sua volta. In ogni occasione d'incontro, in seguito, Xue Jianqiang teneva la telecamera: dialogando, passeggiando, visitando una mostra come consumando un pasto in un ristorante, la DV era un'appendice naturale della sua mano. Filmare è un divertimento, ma anche un modo di autoriflessione “quando ci succedono le cose non ci rendiamo conto del loro valore, o degli errori che facciamo: questo è un modo per vedere, *andare oltre* e riconsiderarsi. Così registro i giorni, e quello che mi piace sono le relazioni e le reazioni degli altri”⁵¹. Quando lascio lo Shanxi, Xue Jianqiang non

⁵¹ Registrazioni di campo, 2011, Shanghai.

aveva intenzione di diventare un regista: voleva sottrarsi alla monotonia della vita di provincia e alle miniere in cui aveva lavorato ed era approdato a Pechino arrabattandosi con lavoretti saltuari, lavando automobili, prestando servizio come parrucchiere e disegnatore di cartoni animati, ma soprattutto con i soldi che di tanto in tanto gli mandava la sorella, fino a stabilirsi al distretto artistico di Caochangdi, in una fabbrica dismessa a due passi dalle case-studio di Wu Wenguang e Ai Weiwei. Lui, che ha sempre continuato a scrivere e disegnare, decise di “divertirsi” con la DV e cominciò a filmare, tutto. Nonostante mi dichiarò⁵² che si trattava solo di un passatempo (*haowan er* 好玩儿, divertente), era diventato un appassionato di Godard e Antonioni e cominciò a partecipare ai film festival nazionali. A confermare un aspetto già sottolineato, i suoi documentari (e i corti di fiction autobiografici presentati al Nanjing Independent Film Festival 2011) non sono rilevanti in termini tecnici ed estetici (le riprese sono casuali, mosse, contingenti e di stampo amatoriale) ma meritano attenzione in relazione al percorso (personale) che le ha generate, alle riflessioni cui aprono. Le critiche che gli sono state mosse proprio a questo proposito sono rielaborate con sarcasmo e ironia nei documentari *I beat the tiger when I was young* e *1=0 一次等于没有* (*yi ci deng yu mei you* [non una volta uguale], 2011). Nel primo si confronta polemicamente con maestri del documentario indipendente quali Xu Tong, Ji Dan e lo stesso Wu Wenguang, apostrofandolo in un confronto volutamente provocatorio:

«Voglio imparare dalla vecchia generazione, ma la vecchia generazione non vuole imparare dai giovani. [...] Penso che tu non abbia talento per il documentario, puoi non continuare. Ma il tuo progetto con i contadini è valido⁵³. [...] Voglio vedere i tuoi film, voglio studiare, ma solo “Fuck Cinema” non è male, gli altri due documentari non appartengono a questa era ma all’antichità [...] ».

(note di campo, Pechino, 2010; Xue Jianqiang, *I beat the tiger when I was young* e *1=0 一次等于没有* [*yi ci deng yu mei you* Non una volta uguale, 2011])

Nel secondo, invece, raccoglie e monta i *footage* del primo e secondo incontro con diverse persone nell’arco di due anni, trascorsi senza separarsi dalla DV camera. *1=0* segna un passaggio nella vita artistica e personale di Xue Jianqiang: durante i

⁵² Note di campo, 2010, 2011, Pechino.

⁵³ Si riferisce al Village Documentary Project.

nostri ultimi incontri, nel maggio del 2012, non aveva la telecamera con sé e aveva dismesso il fare canzonatorio che lo contraddistingueva. La sera prima della mia partenza, mentre cenavamo a Caochangdi, mi disse che stava leggendo un “mucchio di libri”, di storia e filosofia principalmente, voleva prendere tempo per sé e studiare, decidere che cosa fare, nel frattempo sarebbe tornato nello Shanxi per un periodo imprecisato. Sembrava cresciuto e più indifeso di prima allo stesso tempo: non era sicuro di continuare a produrre video ma voleva provarci, abbandonando lo stile tanto vicino al diario digitale dei lavori precedenti e provando a ricomporne i frammenti e le riflessioni, raccontando la sua storia.

Le critiche mosse da Xue Jianqiang, in linea con l’attitudine di molti dei giovani registi e amatori che, come lui, si sono avvicinati alla pratica filmica sulla scia del rinnovamento estetico e di ricerca dei primi autori *indipendenti*⁵⁴ sembrano echeggiare le accuse che gli stessi registi, da lui tacciati di essere “dittatoriali”, muovevano al cinema ufficiale cui si volevano contrapporre. La generazione *post* ’80 non si sente partecipe delle lotte intraprese dagli iniziatori del cinema non ufficiale: i giovani autori, e ancor più i videoamatori, non si definiscono indipendenti o, qualora ricorrano a questa etichetta, lo fanno con fini strategici e auto promozionali o, ancora, si vogliono *indipendenti* anche da quello stesso sistema non ufficiale creato dai registi nati negli anni ’60 e ’70 da cui tuttavia discende la loro attitudine alla pratica filmica, oltre che dai fattori sociali ed economici che verranno approfonditi. Il carattere strategico del cinema indipendente e di denuncia era riconosciuto, e rigettato, anche da Min Jie, 30 anni, figlia di una benestante famiglia di Pechino e tre anni di permanenza negli Stati Uniti come insegnante:

«In Cina, compreso l’ambiente del cosiddetto cinema indipendente, secondo me, ci sono molti opportunisti, che producono appositamente opere “sensibili”. Per esempio, i documentari politici o che hanno a che vedere con temi “sensibili” sono più facilmente esportabili all’estero e nei film festival, sono quelli preferiti dagli stranieri. [...] Se volessi partecipare a un film festival internazionale, se veramente fosse il mio scopo, potrei spaziare tra mille argomenti, non avrei che da scegliere. Ma lo dico da un pezzo, neanche gli stranieri sono fessi, ormai lo sanno anche loro che i film politici sono fatti apposta e ora si aspettano buoni film» (registrazioni di campo, maggio 2012, Pechino).

⁵⁴

Note di campo, 2012, Pechino.

Conobbi Min Jie durante il corso estivo della Li Xianting Independent Film School 2011 (capitolo IV), a cui si era iscritta con il marito una volta rientrata a Pechino dagli Stati Uniti. La sua esperienza, insieme con la sua lettura lucida della funzione del cinema *indipendente*, rispecchiava la posizione di molti suoi coetanei: un'attività di (contro)informazione necessaria ma accessibile ancora a pochi, così come una strategia opportunistica di posizionamento per guadagnare fama internazionale e, allo stesso tempo, una preziosa potenzialità per esprimersi, dar voce a desideri ed emozioni individuali altrimenti interdette.

« [...] a me non interessa la politica, ma questa società, questo Paese mi costringe ad avere a che fare con la politica, non posso evitarlo, dato che influenza ogni aspetto della mia vita. Se vivessi in un Paese diverso non mi curerei della politica, è solo un mestiere come un altro, un lavoro amministrativo, ma ora non posso fare altrimenti, non posso che pensare a questa questione. A me piacciono cose più belle, ricerco la bellezza, anche nel girare film. Per esempio, mi piace rappresentare, esprimere il sesso, perché in questa società è una forma di libertà, di bellezza, di espressione di libertà. Rappresento il sesso ma in verità rappresento la libertà. Non mi interessa la pornografia ma lo spirito libero con cui il sesso si manifesta. Si tratta di un atteggiamento, un'attitudine libera. Forse non ci sono persone interessate a vedere i film che giro, ma sono reale, è il mio modo di pensare, forse sono cose semplici, senza valore, ma sento di farle e le faccio. Forse molte delle persone che hanno a cuore la politica possono dire che le cose che faccio non aiutano le persone, ma per me il punto basilare è rispettare ogni persona della società. Le mie sono tutte storie di individui, individui che rispetto. Se ci fosse rispetto reciproco per gli individui, allora le cose andrebbero meglio. Non è che voglia rappresentare, *esprimere* qualcosa. I sentimenti, le emozioni dei protagonisti delle mie storie derivano dai miei sentimenti, dalle mie emozioni. » (ibidem)

Quest'ultimo aspetto, l'enfasi sulle emozioni e i desideri personali, sembra essere la caratteristica dominante di molte delle immagini non ufficiali contemporanee, soprattutto a opera di giovani autori e amatori. Se i discorsi critici e accademici intorno allo statuto indipendente e alla supposta funzione sociale del cinema rimangono identitari e definenti, le nuove generazioni ne riconoscono la natura fittizia, facendone uso consapevole laddove aspirino all'inserimento nel mondo del cinema, ma ricercando nell'immagine anche un mezzo per la sperimentazione e l'espressione volto innanzitutto alla ricerca personale. L'idea di *xianchang* è rimasta quindi rilevante ma in una declinazione privata, che non vuole denunciare marginalità sociale o un'ingiustizia percepita, quanto piuttosto esprimersi affermativamente e con spirito critico.

La mia ricerca aveva mosso dal desiderio di indagare il carattere resistente ed oppositivo che sembrava animare le opere *indipendenti*, impegnate nella denuncia delle prevaricazioni sociali e nella scrittura di una memoria alternativa a quella ufficiale. Tuttavia, una volta sul campo, lo spirito attivista e militante del cinema *underground* e della sua lotta contro la censura si sono rivelati discorsi autoreferenziali interni ai circuiti accademici e dei festival internazionali, distanti dalle pratiche e dai soggetti che andavo incontrando. La costruzione di una retorica dell'indipendenza, la necessità di (auto)definirsi come genere o movimento quasi a dover legittimare il valore di opere altrimenti tecnicamente ed esteticamente fragili (Pickowicz 2006), è diventata quindi parte costituente ma non più nodo focale della ricerca intorno alla produzione e fruizione di video non ufficiali. La partecipazione alle proiezioni e ai film festival, ma soprattutto le relazioni con autori e fruitori, hanno messo in luce l'articolazione tra pratica filmica e vissuto piuttosto che i discorsi costruiti intorno alle immagini e alla loro *indipendenza*, in particolare per la generazione post '80. I giovani autori, a differenza dei registi più maturi, si definiscono "registi" o "indipendenti" solo in contesti commerciali e istituzionali quali i festival, però non considerano che l'indipendenza sia una condizione influente per il processo creativo. O meglio, non la problematizzano come fu nei primi anni '90, trovandosi oggi a disporre di mezzi accessibili e, soprattutto, di molteplici canali per il confronto e la condivisione, anche a livello internazionale, e sentendo quindi meno opprimente e limitante il controllo esercitato dallo stato. Ciò che opprime, piuttosto, sarebbe una mancanza di senso e quindi una ricerca di sé attraverso l'espressione e l'auto rappresentazione che si attua nella pratica video. L'interesse dei registi della prima ora per i margini (esperiti o ritratti) si traduce oggi nella rappresentazione del centro: la maggior parte degli autori e degli amatori appartiene alla classe borghese urbana, come Min Jie, e chi è di umili origini viene sostenuto dalle famiglie, come nel caso di Xue Jianqiang.

Le immagini indipendenti non sono qui la voce degli ultimi ma dei protagonisti della società che raccontano, di cui ancora esprimono il disagio ma da una posizione privilegiata. Una situazione economica sicura, spesso garantita da genitori, parenti e conoscenti e una relativa apertura della società, contraddistinguono l'atteggiamento di una generazione che approccia il video con curiosità e divertimento, quando non con aspirazioni commerciali, partecipando dei circuiti *indipendenti* perché aperti alla sperimentazione e al confronto internazionale, ma con lo sguardo rivolto a sé. Tale

tendenza si inquadra nella svolta individualizzante in atto nella società cinese (Yan 2009), che sarà qui indagata attraverso l'uso del DV.

CAPITOLO II

METODOLOGIA DI RICERCA

In questo capitolo mi propongo di ricostruire il contesto e il campo di ricerca, mettendo in evidenza e argomentando le scelte metodologiche. Lo studio della produzione di video non ufficiali in Cina risulta a mio parere significativo anche quando considerato da una prospettiva diversa rispetto a quella adottata da gran parte della letteratura esistente (cfr. capitolo I): propongo infatti di non limitare l'analisi alle immagini ma di considerarle in relazione ai soggetti produttori e consumatori e al contesto socioculturale.

In un primo momento avevo iniziato la ricerca interessandomi ai film, e in particolare ai documentari, che raccontassero con toni di denuncia i margini della società. Successivamente la visione dei materiali e soprattutto la conoscenza di giovani registi e amatori durante il primo campo hanno focalizzato la mia attenzione sul legame più profondo tra video (non sempre categorizzabili come fiction o documentari) e i soggetti che li producono/consumano, ovvero sulle relazioni che si costruiscono intorno alle opere intrecciando produzione, circolazione e fruizione. Le ricerche di campo svolte nel 2010, 2011 e 2012 con un'etnografia multisituata (Marcus 1995, 2010; Hannerz 2003), mobile e virtuale (Hine 2000), si sono snodate tra Shanghai, Pechino e Nanchino, restando nel “mondo del cinema” parafrasando Becker (2004) ma guardando anche al suo dialogo con la società attraverso le storie di vita dei soggetti. All'inizio, infatti, avevo assunto il cinema indipendente come oggetto di analisi e scoperta reificandolo in una griglia interpretativa, quella del cinema antagonista e di denuncia, rivelatasi poi inadatta per indagare le pratiche effettive degli attori sociali. Solo dopo il primo campo di ricerca ho deciso infatti di considerare le immagini – in quanto luogo di produzione culturale – come punto di inizio a partire dal quale aprire all'analisi delle soggettività degli autori, e quindi al loro rapporto con la produzione video.

Nei paragrafi che seguono, ricostruirò la definizione del campo rispetto alle relazioni (prima parte) e ai video (seconda parte).

Mi avvicinai al cinema indipendente sulla scia della passione per l'arte cinese contemporanea, che mi aveva spinto ad indagarne la nascita e lo sviluppo dagli anni '80 ai primi anni 2000. A partire dalla fine degli anni '80, infatti, con il movimento "The Stars" (*xingxing huahui* 星星画会) l'arte figurativa e performativa è stata promotrice e protagonista di azioni politiche prima e di successi commerciali poi, guadagnando la ribalta della scena internazionale e ottenendo più recentemente anche il riconoscimento del giovane mercato cinese⁵⁵. Nel corso della ricerca di campo svolta a Pechino e Shanghai tra il 2005 e il 2007, un breve arco di tempo che manifestava però un fenomeno già in atto da alcuni anni, ebbi modo di assistere a una graduale e profonda trasformazione del panorama dell'arte contemporanea, di cui fu emblema il riconoscimento ufficiale (e la reinvenzione commerciale) del distretto artistico di Dashanzi, la Fabbrica 798 (*dashanzi 798 gongchang* 大山子 798 工厂, oggi *Beijing 798 yishuqu* 北京 798 艺术区). Proprio nella ricerca di altri spazi di produzione e sperimentazione artistica cominciai a frequentare l'emergente distretto artistico di Caochangdi 草场地 (Fig. 2), non distante dalla fabbrica 798, e Songzhuang 宋庄, nei sobborghi sudorientali di Pechino. Come già era stato per Dashanzi e prima ancora per l'East Village negli anni '90, in entrambi i distretti si andavano aggregando artisti e creativi, stabilendovi studi e abitazioni. In particolare, l'incontro con Ai Weiwei 艾未未 e Wu Wenguang 吴文光 a Caochangdi e con Li Xianting 栗宪庭 a Songzhuang mi hanno portato ad appassionarmi al "cinema cinese indipendente" e soprattutto a ricercarvi quello stretto legame con la società che si stava invece perdendo, ai miei occhi almeno, nell'arte contemporanea.

Avevo conosciuto Ai Weiwei, uno degli iniziatori e dei personaggi più carismatici della New Wave artistica degli anni '90, nel corso della precedente ricerca di campo e fu proprio a partire dalla sua esperienza che, dal 2008, decisi di approfondire la comprensione e la lettura della pratica video indipendente. Già i documentari

⁵⁵ Beretta, S., 2007, Il grande balzo (con l'asta) dell'arte cinese contemporanea, in *Mondo Cinese*, n. 133. Milano; 2007, Anni '90: Arte e Mercato si incontrano. E si piacciono, in A. De Simone, E. Patella E. ed., *China Contemporary Art. La lunga marcia dell'Avanguardia*, Genova. pp. 41-48.

Chang'an Boulevard (*chang an jie yanxian* 长安街沿线, 2004) e *Beijing Second e Third Ring* (*Beijing er huan* 北京二环; *Beijing sanhuan* 北京三环 2005) erano commentari alla trasformazione del paesaggio urbano di Pechino, ma fu in seguito al terremoto che nel 2008 colpì drammaticamente la regione del Sichuan che Ai Weiwei cominciò a usare il mezzo video (insieme con il blog e quindi Twitter) quale strumento d'informazione e azione, come verrà approfondito in seguito. Wu Wenguang, dal canto suo, è uno degli autori di riferimento del documentario (e quindi del cinema) indipendente sin dagli esordi nei tardi anni '80, oggi a Caochangdi con lo studio di ricerca Workstation. Anche Li Xianting, critico e curatore che ha favorito il successo internazionale dell'arte contemporanea, ha dedicato parte della sua attività alla promozione e allo sviluppo del cinema indipendente, istituendo a Songzhuang il Li Xianting Film Fund, con un vasto archivio e la scuola di cinema indipendente (Fig. 3, 4). Per ragioni e con modi diversi, a partire dall'attività legata al video di questi tre personaggi ho deciso di approfondire l'analisi della portata sociale del cosiddetto cinema indipendente.



Figura 2 Caochangdi, Pechino.



Figura 3 Li Xianting Film Fund, Songzhuang, Pechino.



Figura 4 Songzhuang, Pechino.

La ricerca è stata avviata con l'analisi testuale dei prodotti video (Ginsburg 1994; Morphy, Banks 1997; Geertz 1998; Marks 2000; Pink 2001, 2006; Pennacini 2005), combinata poi con lo studio contestuale, ovvero con la ricerca di campo svolta nei luoghi di produzione e fruizione dei video stessi. La conoscenza più profonda degli autori e degli spettatori che gravitano intorno al mondo del cinema non ufficiale, insieme con una crescente pratica riflessiva nel corso della ricerca e il dialogo con la letteratura, hanno indirizzato (e reindirizzato) il metodo e il campo di studio. Ho cercato di sviluppare una lettura critica delle immagini, dei discorsi e delle pratiche a essi correlati guardando alle soggettività coinvolte e alla significatività della performance (Turner 1993; Goffman 1997, 2003; Geertz 1998; Butler 1998) come luogo per esaminare la produzione e il consumo culturale, tenendo conto della creatività dell'*agency* dei soggetti in relazione ai discorsi dominanti (De Certeau 1990; Lefebvre 1993; Butler 2000; Bargna 2009, 2011). Qui la performance (non solo quella attuata in video e nella relazione con l'antropologa, ma anche e soprattutto quella messa in atto nell'agire sociale) assume il ruolo di mediare con le strategie di potere (Valeriani 2009: 12) e diventa pervasiva (Baudrillard 1989; Virilio 1989): "[...] così profondamente infusa nella vita quotidiana che noi stessi ne siamo consapevoli. [...] siamo pubblico e performer allo stesso tempo" (Abercrombie and Longhurst 1998: 73 cit. in Valeriani 2009: 13)⁵⁶.

Questo approccio mi ha consentito di andare oltre l'idea di *resistenza* che stava al centro della mia iniziale ipotesi di lavoro. Con James Scott (1990), intendo qui la resistenza come quell'insieme di dispositivi, i «verbali segreti» (*hidden transcript*) di cui si avvalgono gli attori sociali, in questo caso gli autori di video, per esprimere la

⁵⁶ Judith Butler (1988) ha preso le mosse dalla fenomenologia che con Edmond Husserl, Maurice Merleau-Ponty e George Herbert Mead aveva visto l'azione all'origine di come gli agenti sociali costituiscano la realtà attraverso il linguaggio, i gesti e i segni sociali simbolici (Butler 1988: 159), per indagare la dimensione performativa del genere, inteso come un'identità istituita attraverso la ripetizione stilizzata di atti (ibidem). Applicando la lettura di Butler oltre la questione del genere, gli atti e la loro ripetitività performativa (Butler 1988; Turner 1993) non solo costituirebbero l'identità degli attori ma ne determinerebbero il carattere illusorio, nascondendone la radice sociale e contestuale. Oltrepasando l'analisi di Goffman che riconosce i diversi ruoli impersonati dai soggetti a seconda dei contesti, Butler sostiene infatti che non solo la socialità del soggetto ma anche la costruzione della sua interiorità avrebbe origine esterna. Tuttavia, proprio nel carattere assoggettante della performatività risiederebbe anche la possibilità creativa di riflessione e contestazione.

loro critica del potere e del suo «verbale pubblico» (*public transcript*)⁵⁷. Scott suggerisce che “si possano interpretare le voci, i pettegolezzi, le storie popolari, i canti, i gesti, le battute e il teatro dei senza potere come veicoli tramite i quali, tra l'altro, costoro insinuino una critica del potere nascondendosi dietro l'anonimato o dietro interpretazioni innocue del proprio comportamento. [...] Tutte insieme, queste forme di insubordinazione possono adeguatamente essere definite l'*infrapolitica* dei senza potere” (ibidem: 7-9). Arthur Kleinman e Yan Yunxiang (2011) tuttavia considerano che “l'arte della resistenza” (Scott 1990), ovvero la suddetta dialettica tra verbale pubblico e segreto, non trovi evidenza nella Cina urbana contemporanea, dove sarebbe piuttosto la dualità dei soggetti stessi divisi tra pubblico e privato (e l'incomunicabilità di tale dualità, Xin Liu 2000) a generare conseguenze nella manipolazione di forme culturali d'espressione per l'interesse personale (Xin Liu 2000: 185). Ciò vale a dire che la frattura tra pubblico e privato, tra dominanti e dominati, non sarebbe solo un dispositivo per esprimere il dissenso, quanto una condizione ambivalente in cui si trovano i soggetti. Quanti collaborano sia con il cinema indipendente sia con i media ufficiali non lo farebbero solo per trasmettere messaggi altrimenti censurati, quanto piuttosto per perseguire il proprio interesse su un doppio mercato. O, ancora, il fatto di rappresentarsi come soggetti marginali e oppressi si è rivelato nel corso della ricerca tanto un espediente narrativo volto ad ottenere il riconoscimento da parte della critica cinematografica, quanto, nelle pratiche, una condizione realmente percepita dai soggetti interessati.

Per questi motivi, la soggettività è stata una chiave di lettura fondamentale nella ricerca: con Ortner (2005), ritengo che l'analisi della vita soggettiva sia necessaria a un'antropologia come critica culturale che guardi alle diverse forme simboliche – parole, immagini, istituzioni e comportamenti - attraverso cui le persone si rappresentano a se stesse e le une alle altre. Il soggetto, infatti, è allo stesso tempo prodotto e agente della storia, è il luogo dell'esperienza, della memoria che costituisce il presente e ricostruisce il passato attraverso pratiche e narrazioni (anche per immagini), quali campo di conflitti e negoziazioni. La soggettività, “quell'insieme di percezioni e azioni che interpretano ed elaborano significati” (Ortner ibidem), non è

⁵⁷ È importante sottolineare, seguendo Scott, come anche il potere si avvalga di “verbal segreti” per esprimere quanto non può essere dichiarato apertamente (ibidem). La relazione tra “verbal segreti” popolari e dominanti verrà analizzata nel capitolo V a proposito dei video in Rete.

quindi solo il risultato del controllo sociale o dell'inconscio, e pertanto conoscibile e comprensibile attraverso le strutture e le loro rappresentazioni. Essa offre ai soggetti anche terreno per "ripensare i simboli e i significati attraverso il proprio vissuto e di sentire attraverso le proprie contraddizioni e, così facendo, di esistere e resistere" (ibidem).

La chiave di lettura che suggerisco per quelle che sono le produzioni (anche amatoriali) a opera di giovani autori e autrici vorrebbe articolare la relazione tra soggettività, video e società. A questo proposito, la mia ricerca si differenzia dal corpus di studi che hanno ampiamente dibattuto il cinema cinese indipendente sottolineandone ora la dimensione di denuncia ora la svolta intimistica. Mi propongo quindi di non considerare solo gli artefatti, i video, ma anche gli autori e gli attori sociali coinvolti.

1. IL PRIMO CAMPO (OVVERO: NON C'È PIÙ UN CAMPO)

La ricerca di campo ha preso le mosse dai film festival nazionali, che costituiscono le occasioni di maggior visibilità per i video indipendenti. Per far questo, invece di tornare a Pechino, centro culturale di riferimento anche per il cinema, scelsi di recarmi a Shanghai e più precisamente di seguire dall'interno l'organizzazione del "Reel China Documentary Festival", biennale che dal 2006 si teneva a Shanghai e New York. La scelta di avvicinarmi a Reel China era stata dettata da un lato dal voler capire quanto la cultura video indipendente fosse radicata anche al di fuori di Pechino, e in particolare nella commerciale e cosmopolita Shanghai, dall'altro dal fatto che il festival fosse organizzato in sinergia e in contemporanea con istituzioni accademiche di New York, aprendo quindi anche a un'analisi della dimensione transnazionale dei video. Presi quindi contatto via email dall'Italia con Z.P.⁵⁸, collaboratore della Tongji University e referente di Reel China a Shanghai, e lo raggiunsi nel marzo del 2010. Lì ho avuto accesso all'archivio delle edizioni precedenti del festival e ho visionato con Z.P. i numerosi documentari spediti dagli autori per la selezione del programma del 2010. Nelle corso delle nostre conversazioni, Z.P. sottolineava ripetutamente l'aspetto

⁵⁸ Diversamente dagli altri informatori, che hanno dato il consenso ad essere citati con i propri nomi quando non l'hanno richiesto esplicitamente, Z.P. ha preferito l'anonimato. Nel corso della ricerca il suo ruolo si è rivelato ambiguo nei confronti dei registi indipendenti, molti dei quali, come riportato, lo disprezzavano per la sua mancanza di rispetto nei confronti dei loro lavori.

clandestino della produzione indipendente e come i documentari fossero girati da persone volenterose e destinati a un pubblico internazionale “perché in Cina sono proibiti e la gente non capirebbe, tanto più che non è interessata”⁵⁹. In effetti, oltre alla visione solitaria dei filmati durante i primi due mesi di campo non riuscii a trovare alcuna connessione tra le pratiche video e la società che volevano rappresentare. Inoltre, lo sguardo quasi cinico e distaccato del mio interlocutore mi facevano sembrare il tutto ancora più distante dalle persone.

In quello stesso periodo collaboravo con Reel China traducendo alcuni testi di critica e analisi cinematografica dal cinese all’inglese e mi fu chiesto di sottotitolare un cortometraggio selezionato per le proiezioni. Fu così che conobbi Zhang Haiying (Wincee), impiegata trentenne in una scuola di inglese per bambini, appassionata di cinema e autrice del documentario *Wrecked cities in China* (2010). E proprio a seguito di questo incontro cominciai a cambiare la mia prospettiva sul “cinema indipendente”.

Ero quasi sopraffatta dalla demotivazione data dalla mia incapacità di trovare contatti con registi a Shanghai e dalla crescente incomunicabilità con Z.P., verso il quale provavo ormai fastidio e antipatia, sia per il suo atteggiamento nei confronti dei documentari sia perché continuava a essere elusivo e sfuggente alle mie richieste di informazioni e contatti diretti. Con la scusa di un chiarimento per la traduzione dei dialoghi del cortometraggio (in dialetto shanghainese), chiesi a una collaboratrice di Reel China il numero di telefono di Wincee: ero incuriosita dall’amatorialità del suo breve documentario e da un approccio che mi sembrava non in linea con la maggior parte delle opere visionate fino ad allora. Le spiegai che ero a Shanghai per la mia ricerca sul “cinema indipendente” e che desideravo intervistarla perché avevo visto il suo video. Ci accordammo per incontrarci un sabato pomeriggio, nel parco dove si ritrovava per suonare il bongo con un gruppo di amici appassionati di musica africana come lei. Da quel giorno, decisi di seguire il percorso di Wincee, con la difficoltà data dal coinvolgimento di un’amicizia che cresceva nella quotidianità, un aspetto che approfondirò in seguito. Sia la scuola di inglese per bambini dove Wincee lavorava, sia la sua famiglia e le giornate trascorse insieme per le strade di Shanghai a filmare vecchi quartieri e parlare con gli abitanti, sono andati via via disegnando una cornice intorno alla sua passione per il video.

⁵⁹ Registrazioni di campo, aprile 2010, Shanghai.

Fu in seguito a questo incontro e al nuovo slancio che mi aveva dato che contattai Lu Xinyu, teorica del Nuovo Movimento Documentario (NMD) cinese e insegnante alla Fudan University: le scrissi descrivendo brevemente la mia ricerca e mi diede appuntamento in università per la settimana successiva, a seguito di una sua lezione sul documentario indipendente presso il dipartimento di giornalismo. Quel giorno, e per le tre settimane successive, frequentai le sue lezioni, rivolte a uno sparuto numero di studenti del nord Europa, ospiti alla Fudan nell'ambito di un progetto di scambio accademico. Dopo le lezioni, cenavo con la professoressa Lu nella mensa dell'università e le conversazioni intorno allo sviluppo del NMD, alle differenze culturali tra Shanghai e Pechino e all'importanza della Rete nella diffusione delle immagini indipendenti, mi aiutarono configurare ulteriormente il campo di ricerca. Lu Xinyu mi diede anche i contatti telefonici di alcuni registi professionisti attivi a Shanghai (Zhu Yingwen 朱鷹文, Shu Haolun 舒浩仑 e Mao Chenyu 毛晨雨) e di Xiao Wu 小武⁶⁰, critico e scrittore che organizzava piccole proiezioni settimanali promosse attraverso blog e passaparola, a cui cominciai a prendere parte. Intervistai Zhu Yingwen e Shu Haolun in due occasioni. Wincee partecipò entusiasta al secondo incontro in entrambi i casi: i loro documentari, infatti, erano voci di shanghainesi sulla trasformazione urbana in atto, proprio come il suo *Wrecked cities in China*. Avevo preparato un'intervista semistrutturata per il primo incontro con gli autori con lo scopo di provare a comprendere il loro *background* personale e artistico, oltre al loro atteggiamento rispetto al "cinema indipendente" di cui erano riconosciuti parte. Ma fu l'interazione di Wincee con loro, ancor più che le informazioni raccolte con le interviste, ad aprirmi gli occhi sulla significatività sociale e individuale del video indipendente e, di nuovo, sulla superficialità iniziale d'approccio data dalle mie aspettative. Ancor più prezioso, per un'autoriflessione che mi portò a rivedere tanto il mio desiderio di incontrare registi quanto l'avidità con cui guardavo decine di documentari e film, fu l'incontro con Mao Chenyu: quanto mi raccontò circa il suo approccio riflessivo alla ricerca e alla pratica documentaria mi fecero riconsiderare, come si vedrà, anche la mia riflessività.

Inoltre, nelle parole di quanti incontravo si andava chiarendo l'isolamento del referente di Reel China Z.P., non dell'organizzazione ma della persona, a causa di

⁶⁰ Xiao Wu aveva scelto il suo pseudonimo in onore del protagonista del primo film di Jia Zhangke (1999).

comportamenti scorretti tenuti in precedenza (aveva proiettato i lavori di alcuni registi senza chiederne il consenso né informarli), forse riconducibili alla sua visione dei documentari come “destinati a un pubblico internazionale”⁶¹. Tuttavia dopo il primo scoraggiamento mi sembrava di aver trovato una nuova strada, uno sguardo più consapevole: se da un lato l’incontro con Z.P. aveva inizialmente limitato il mio campo di ricerca, dall’altro l’aveva anche aperto a direzioni che non avevo previsto, grazie all’incontro con Wincee.

Scelsi allora di abbandonare temporaneamente Shanghai, in cui le già scarse attività legate al cinema non ufficiale erano pressoché sospese a causa dell’incrementato controllo per l’Expo in corso, e mi trasferii a Pechino per seguire il Beijing Independent Film Festival a Songzhuang e il May Festival (*wu yue yishu jie* 五月艺术节) alla Workstation di Wu Wenguang. Lì, oltre a partecipare alle proiezioni, mi sono gradualmente introdotta nei centri intorno cui si aggregava la comunità di “cinema indipendente”; in particolare, ho avuto accesso agli archivi della CCD Workstation, del CIFA (Chinese Independent Film Archive, Iberia Center for Contemporary Art) e di Songzhuang (presso il Li Xianting Film Fund e il Fanhall Center), incontrando registi e spettatori. In seguito, ho visitato l’archivio dello Yunnan Multi Culture Visual Festival, che si svolge ogni due anni a Kunming, e ho partecipato al CIFF (China Independent Film Festival) di Nanchino, nel 2010 e 2011.

2. UNA GENERAZIONE *OUT OF PLACE*. RICERCA E RIFLESSIVITÀ NEL DOCUMENTARIO *PEOPLE’S ARTIST JIA JINSHU* DI WU HAOHAO

Vorrei ora sospendere la ricostruzione cronologica del campo di ricerca per approfondire un aspetto metodologico centrale, ovvero la riflessività implicata sia nel filmare sia nella ricerca antropologica. Cercherò di presentare la questione così come mi trovai ad affrontarla, nell’incontro con il giovane aspirante regista Wu Haohao. In particolare, il confronto con la sua esperienza, e nello specifico con il documentario *People’s artist Jia Jinshu* (*Renmin yishujia Jia Jinshu* 人民艺术家贾晋蜀), mi portarono a riflettere su video e scrittura quali mezzi di autoriflessione e autocoscienza. La processualità del filmare è importante per il prodotto montato quanto l’esperienza di campo per la ricerca antropologica, in cui attori diversi

⁶¹ Note di campo, maggio – giugno 2010, Shanghai.

(ricercatore e informatori) contribuiscono a creare il contesto. Infatti, “come una durata temporale data nell’intera performance, «gli atti» sono un’esperienza condivisa e un’azione collettiva” (Butler 1988: 525; Turner 1986, 1993; Geertz 1968, 1990, 1998).

People’s artist Jia Jinshu – Wu Haohao

People’s artist si apre su una trafficata e rumorosa strada dove centinaia di persone si accalcano tra i negozi. Lo spettatore è portato a muoversi tra la folla con gli occhi di Wu Haohao che cattura espressioni, gesti, segni e simboli dello spazio in cui si muove: lo sbadiglio annoiato di una signora, il ruzzolone di un bambino, i mendicanti sdraiati a terra, l’assalto alle svendite di vestiti, lo sguardo infastidito di chi si accorge di essere ripreso a sua insaputa. Intorno, il rumore assordante del traffico, degli strilloni e della musica che esce dai negozi, la voce della folla del sabato pomeriggio. L’attenzione dei passanti, e di Wu Haohao tra loro, è catturata ora da un venditore ambulante di telefoni cellulari, ora da un pittore di strada, e quindi da un calligrafo che, mutilato delle braccia, intrattiene un capannello di curiosi muovendo abilmente il pennello con le dita dei piedi.

Questa panoramica ci introduce al protagonista del documentario *People’s Artist* (*renmin yishujia Jia Jinshu*, 2007, Wu Haohao): Jia Jinshu, nato nel 1983 a Pianguan nelle campagne dello Shanxi, siede braccia conserte nella stanza di un alloggio universitario. Di fronte a lui Wu Haohao con un libro in mano: “Sembri un intellettuale con i vestiti che hai”, gli dice. “Questi vestiti hanno un senso, qualcosa di trasparente e luminoso. [...] Come i vestiti di Su Shi [poeta della dinastia Song] e Li Bai [poeta della dinastia Tang]”, risponde Jia. “Cosa significa il titolo del tuo libro, «Apoteosi di fondatezza»?”, “L’ho preso dal titolo di un libro di Lev Shestov, «Apoteosi di infondatezza». Era un filosofo esistenzialista russo che credeva che la vita fosse guidata dal nichilismo, senza nessun senso, ma che ci fosse un senso interno a darci una ragione per vivere. Invece mentre scrivevo pensavo che la vita è decisamente interessante, che ha un senso. Altrimenti perché vivremmo?”.

Così siamo introdotti alla lunga conversazione tra Wu Haohao e Jia Jinshu: a poco a poco dalle sue parole scopriamo che era originario di una famiglia contadina e che questo a suo dire era la causa del senso di inettitudine e inadeguatezza che lo aveva

isolato dai compagni di scuola. “Sono una persona normale, ma sto cercando qualcosa di speciale [...] Cerco qualcosa di libero, luminoso, rilassato e speciale. Non è che io sia contro il lavoro, credo che dobbiamo lavorare sodo per ottenere qualcosa. La causa di tutti i conflitti e delle ineguaglianze sta nelle convinzioni di ottenere senza far niente, senza sforzi [...] cerco di mantenermi indipendente. [...] Solo quando guardi al passato e ti vedi come uno spettatore puoi capire chi sei”. Jia aveva abbandonato la scuola perché, dice, non c’era nessun senso in quello che gli insegnavano e non sopportava i compagni di classe. Voleva dedicarsi alla letteratura. Cominciò allora con lo scrivere e stampare clandestinamente un racconto per venderlo sulla strada, dapprima nel campus e quindi anche a Pechino, Xi’an, Hangzhou, ... A questo seguì un libro e quindi un altro. Voleva campare di letteratura. “E ci riesci?” gli chiede Wu Haohao. La risposta è elusiva, vaga: confessa che gran parte del poco denaro che ha per vivere (e per stampare i libri) deriva dalla sorella minore e dai prestiti degli amici. Si lamenta della disumanità della gente, del disinteresse per gli altri e dell’accanimento nel perseguire il successo personale. Wu Haohao gli fa notare che forse lui non è diverso. Jia, invece, accusa la famiglia prima e quindi i compagni di classe e la società di essere la causa del suo malessere: “Al college mi vergognavo delle mie origini, adesso invece so che sono la mia forza. Sono stato maltrattato e non compreso dai miei genitori, poi bullato ed escluso dai miei compagni. Non mi sentivo all’altezza e mi sono isolato”. Ma è con orgoglio e superbia che si guarda e si racconta. Wu lo accusa di essere un buono a nulla, avrebbe dovuto reagire invece di tollerare in silenzio “com’è tipico di tutti i cinesi”, sostiene. Jia non si cura di lui, prosegue invece deridendo le speranze del padre che vedeva nei suoi studi la possibilità di riscatto: “sono dei poverini, hanno la mentalità dei contadini ignoranti. Laggiù non ci tornerei per niente al mondo”. É evidente la ripetuta caduta nella contraddizione (l’apologia e quindi il disprezzo della vita contadina; lo sdegno ma anche l’aspirazione alla vita agiata e spensierata dei compagni) e quando Wu lo incalza nuovamente Jia reagisce per la prima volta con violenza, dicendogli che non sopporta il suo modo di criticare (*pipan* 批判) e che filmandolo sta violando la sua privacy. Attacca allora un lungo e sconnesso monologo che passa dalle considerazioni sulla vita di città, che dice di aver compreso insieme con il disegno di urbanizzazione del paese, all’importanza della cultura tradizionale e dei valori moderni: “Voglio essere un artista, ma viviamo in

un tempo deprimente”. È quando Wu Haohao gli chiede a che cosa si riferisse in un passaggio del libro dove dice di aver affrontato la dura battaglia e di essere sopravvissuto, che Jia svela qualcosa in più delle radici del suo disagio. La dura battaglia era stata l’esame di ammissione all’università (“una questione di vita o di morte”) che non aveva superato, venendo così rifiutato dalla famiglia e dai compagni di scuola. Ma, a suo dire, questo lo aveva reso più forte e gli aveva indicato la strada che voleva seguire. Comprendiamo allora che non ci troviamo nella sua stanza nel campus dell’Università di Chongqing ma in quella di Wu Haohao. E che non aveva rifiutato l’educazione istituzionale a favore di una coltivazione personale della cultura letteraria, come aveva raccontato in un primo momento, ma che era stato rifiutato. Così come era stato escluso anche dai compagni di scuola, e non se ne era invece volontariamente allontanato. Forse la consapevolezza di essere ormai allo scoperto, porta Jia a parlare più liberamente del suo malessere, a confessare di sentirsi solo e di desiderare “una famiglia e una vita normale. Scrivo per purgarmi, come dice Yu Hua [scrittore contemporaneo], e per dare agli altri la possibilità di guardarsi allo specchio”.

Nel corso del documentario, seguiremo i due al ristorante e attraverso la città, fino ad arrivare a casa di Jia. Nella sua stanza spoglia e decadente finalmente dismette i “vestiti da intellettuale” per indossare una tuta comoda e racconta i fatti che lo hanno reso tristemente noto: un giornalista l’aveva fotografato e messo in prima pagina senza il suo consenso. “Vendere copie illegali è una cosa grave. [...] Ma non serve protestare, è da idioti. È come suicidarsi. Io però lo faccio per vivere e perché le case editrici non l’hanno preso, perché non ho soldi. Non posso esprimermi da nessuna parte. Ho lo stigma ma non posso buttarlo fuori”. Si sente fuori posto, dice, ma è colpa degli altri. Quando, prima di salutarsi, si affacciano sul tetto della casa, Jia legge un passo da un libro buddista: “«Puoi avere tutto quello che vuoi, devi solo trovare la chiave». Solo credendo in questo posso sopravvivere in questa società altrimenti soccomberei domani”. “Sei sempre passivo, eh?”, gli dice Wu. “Gli altri mi vedono così ma la passività contiene attività, è la teoria della trasformazione della contraddizione di Lao zi”. “Non ne posso più di sentire questa roba, bisogna agire.”, chiude Wu Haohao. Da lassù, in cima alla collina nell’estrema periferia, Chongqing, quella città che Jia dice di aver capito, è davvero lontanissima.

Il video si chiude con la lettera aperta di Jia e quindi con due cartelli che raccontano

il suo triste epilogo: nel gennaio 2008 fu catturato e selvaggiamente picchiato dalla polizia di Kunming, nello Yunnan. Rifiutò la proposta di assoluzione in cambio del silenzio sui maltrattamenti e scrisse un appello: “Non mi suiciderò. Credo nella giustizia. Se morissi, gli assassini sarebbero i poliziotti e le guardie di Wu Hua. Inoltre, ho chiamato la CCTV, il Southern Weekend e la Xin Hua News Agency per chiedere aiuto. Aiuto! Sto chiedendo aiuto!” (14 gennaio 2008, Kunming). Il caso trovò risonanza sui giornali locali e sulla Rete: come riportò il giornale *Xin Jin Bao* (新京报), il libro fu sottoposto alle autorità e giudicato illegale. E con questo la questione fu chiusa.

People's Artist si differenzia dagli altri lavori di Wu Haohao (per esempio i *first person film* Kun 1 e Kun 2, che analizzerò nel capitolo III) ma può essere anche una chiave per comprenderli. In primo luogo poiché, nel discutere e criticare l'aspirante scrittore Jia Jinshu, Wu enuncia l'*azione* che sarà al centro del resto della sua produzione. Quando, nel filmato, Jia dice a Wu di riconoscersi nei film di Jia Zhangke, che racconta le storie di persone comuni che si muovono piccole nella grande società, Wu ne prende le distanze: “Siamo pieni di film con gente normale in situazioni più grandi di loro e che non fanno niente. Ma poi le persone vere mancano, manca l'azione. [...] Jia Zhangke prima mi piaceva ma ora credo di essere andato oltre. Dobbiamo fare film che vadano nell'anima delle persone”.

In secondo luogo, la storia e la personalità di Jia Jinshu sono molto simili a quelle di Wu, come lui stesso mi disse e come è emerso dall'analisi dei film e soprattutto dal tempo che trascorremmo insieme nel corso della ricerca di campo⁶². Praticamente coetanei, entrambi erano originari dello Shanxi, più precisamente della città di Taiyuan, e sebbene Wu non venisse dalla campagna anche la sua famiglia era molto modesta. Anzi, come mi raccontò un giorno, era stato cresciuto dalla madre e dalla nonna e la figura del padre nei suoi racconti rimaneva un'ombra, raramente nominata e subito rifuggita⁶³. Come Jinshu, voleva vivere dei suoi film - autoprodotti e quindi auto distribuiti, ovvero illegali - ma, di fatto, era mantenuto dai soldi della madre e dai prestiti (mai restituiti) degli amici. A differenza di Jia, Wu era stato ammesso all'Università di Chongqing dove aveva studiato cinema ma, come mi disse più volte

⁶² Note di campo, 2010 – 2012, Pechino.

⁶³ Note di campo, ottobre 2010, Pechino.

e come ha rappresentato in *Kun 1*, sentiva una distanza incolmabile tra sé e i suoi compagni, che disprezzava perché “leccapiedi e rincoglioni”. Inoltre, entrambi i ragazzi dichiaravano di essere vittime della società urbana in cui non si riconoscevano e non trovavano una collocazione, non riuscivano a sviluppare rapporti e a far comprendere la propria arte. Allo stesso tempo, nelle narrazioni verbali e video ostentavano una sicurezza e una fermezza che, come è emerso nel documentario per Jia e nel corso della ricerca di campo per Wu, non trovava riscontro nelle pratiche.

Mentre riassettavamo la cucina della sua casa a Pechino, un giorno Wu mi disse di sentirsi *fenbie* (分别), scisso: ci aveva creduto, era convinto di avere qualcosa da dire e anche il talento per essere apprezzato, ma non riusciva. E cominciava a dubitare di sé⁶⁴. Quella fu la prima volta in cui, tolta forse per un attimo la maschera, Haohao si mostrò come un ragazzo in difficoltà, imbarazzato dal dover nuovamente chiedere i soldi alla madre, a sua volta in ristrettezze, e dal non aver ancora trovato una strada. Si sentiva come Jia Jinshu, *out of place* (Schein 2002: 190), un luogo sia sociale sia soggettivo: migranti entrambi e senza una professione, se non un’attività illegale, e non riconosciuti non solo dalle autorità ma nemmeno dallo sguardo dei propri pari. Se Jia sembra non risolvere questa sensazione se non rifugiandosi confusamente nel pensiero buddista e nella *non azione*, Wu cercava la soluzione proprio nell’azione e in particolar modo nell’*action film*, provocando delle rotture negli spazi in cui faceva incursione (la vita di Jia Jinshu, la scuola, una piazza, la strada).

Come in un *mise en abîme*, la storia di Jia Jinshu sembrava riflettere quella di Wu Haohao, e quella di Wu che raccontava Jia richiamava in parte il nostro rapporto sul campo. L’incontro tra i due mi ricordò la prima conversazione con Wu quando, uno di fronte all’altra, io con in mano i film che mi aveva appena dato, mi raccontò arrogante la sua “visione artistica” come risposta all’insoddisfazione che provava per la società. Solo con il tempo realizzai che l’inadeguatezza e l’arroganza di Wu erano anche la mia inadeguatezza e arroganza, non solo nel rivolgermi a lui e agli altri interlocutori, ma anche nel cercare di “non essere fuori posto”.

Inizialmente, le mie relazioni con i giovani registi erano basate su un reciproco interesse: per loro, la speranza di dare visibilità ai propri lavori; per me, il desiderio di raccogliere informazioni. Inoltre, con Wu Haohao la difficoltà di costruire una

⁶⁴ Note di campo, agosto 2011, Pechino.

relazione fu intensificata dal suo esplicito desiderio sessuale che, quando iniziammo a conoscerci, non cercava di mascherare ma anzi ostentava con arroganza. Fu solo approfondendo la conoscenza, ovvero trascorrendo insieme i giorni nella loro semplice quotidianità, che raggiungemmo un rapporto ormai quasi privo di malizia. Tuttavia, come mette in guardia Geertz (1968) il desiderio di diventare amici degli informatori, in modo da fugare ogni sensazione di rapporto d'interesse, rischia di costruire rapporti illusori, data l'asimmetria morale che inevitabilmente inquina la relazione che "poggia su un insieme di finzioni parziali quasi trasparenti" (ibidem: 151).

La progressiva presa di coscienza del mio essere sul campo non solo come osservatrice ma anche come attrice, mi ha portato a esplorare la dimensione riflessiva della processualità della ricerca, ancor più nella relazione con le autrici e le fruitrici incontrate. Con alcune di loro in particolare, dovetti fare i conti anche con la difficoltà data dal coinvolgimento di un'amicizia che sembrava crescere nella quotidianità, solo in un secondo tempo letta con l'ironia che entra nel rapporto tra antropologo e informatore (Geertz 1968). In questo modo mi fu possibile guardare alle "collisioni tra i modi in cui io tipicamente vedo le cose e come le vedono la maggior parte dei miei informatori" (ibidem: 148), soprattutto in riferimento "non solo all'immediato contenuto delle nostre relazioni ma al significato più ampio di tale contenuto, alle sue implicazioni simboliche" (ibidem).

La riflessività implicata nella ricerca e nella scrittura è un tema al centro del dibattito antropologico dagli anni Ottanta (Rouch 1978; Babcock 1980; Clifford, Marcus 1997; Marcus, Fischer 1998; Geertz 1990, 1993, 2002; Davies 1999; Ruby 2000; Clifford 2010): come nel montaggio filmico, il testo antropologico emerge dalla ricostruzione delle esperienze, rielaborate e ricostruite dall'autore che cerca di combinare "il coinvolgimento e l'analisi" (Geertz 1968: 157). La riflessività può quindi essere individuale o collettiva, privata o pubblica, implicita o esplicita, parziale o totale (Babcock 1980), ma sicuramente inevitabile (Davies 1999). Seguendo la svolta interpretativa e riflessiva della ricerca etnografica, si può tracciare un parallelismo tra il prodotto video, la cui costruzione narrativa è stata letta come mediazione tra il sé e la società, e la scrittura: narrazione e montaggio sono strumenti per ordinare gli eventi e creare un continuum di senso soggettivo tra presente, passato e immaginario collettivo, la narrazione come arte quotidiana e *poiesis*, tra soggettività, memoria e *praxis*.

3. RIPOSIZIONAMENTO

Inizialmente, il mio sguardo alle immagini era indirizzato dalla letteratura critica esistente sul “cinema indipendente” e dal mio immaginario rispetto ad un cinema politico. Successivamente il focus si è andato spostando sulle immagini e sui discorsi che emergevano nei primi colloqui con gli autori. Hamid Naficy (2003) mette in guardia dal rischio in cui incorrono molti lavori etnografici sul cinema, ovvero la rimozione dell’antropologo, dei *filmmaker* e dei teorici cinematografici dal testo. Tale processo tende a creare fotografie statiche delle immagini e delle persone descritte, dimenticando le soggettività multiple coinvolte e le dimensioni sociali e collettive dei film (ibidem: 183). Nel riconoscere l’influenza sia della letteratura sia delle mie aspettative nell’approccio ai video e agli autori, ho cercato di tenere conto di tutti questi elementi. A fronte del vasto corpus di ricerche esistenti sul cinema cinese indipendente e sui registi che ne avevano motivato il crescente successo e la popolarità, lungo il percorso di ricerca ho deciso di concentrarmi sulle opere di giovani autori e autrici, incuriosita, come accennato, dal diffuso carattere autoreferenziale della maggior parte delle loro opere. Ed è stato proprio dal confronto con giovani autori e spettatori che è emersa la superficialità della prima lettura che avevo dato delle immagini e del loro significato.

Quando partecipai per la prima volta ai festival di Pechino, così come nella visione dei materiali d’archivio, mi riconobbi nella fotografia lucida di Bill Nichols (1994a) dei frequentatori di film festival indipendenti “white, Western, and middle-class”, alla ricerca di immagini audaci, artisticamente politiche e veraci, “esotiche”. Con l’eccezione del CIFF (China Independent Film Festival) e dello Yunnan Multi Culture Visual Festival, entrambi organizzati con e nelle università di Nanchino e Kunming rispettivamente, i film festival indipendenti erano pressoché chiusi al grande pubblico, sia per questioni legate alla censura, come verrà approfondito, ma anche per loro natura e consapevole scelta. Il pubblico quindi era composto quasi esclusivamente da autori indipendenti, da studenti di accademia, artisti, curatori e studiosi stranieri. In effetti io stessa altro non ero che una ricercatrice alla scoperta del “cinema indipendente” e partecipavo ai dibattiti e alle chiacchiere che seguivano le proiezioni, dove veniva sottolineata dai registi la rilevanza dell’aspetto impegnato, attivista delle opere. Come è logico e naturale, anche le prime conversazioni personali si aprivano

sulla possibilità di promuovere i video nei festival italiani e nei circuiti internazionali. In un gioco delle parti, loro accentuavano l'identità di "regista indipendente" e io ricercavo l'autore di immagini sovversive e la sua problematicità.

Con il tempo, con una catena di incontri fortuiti e di relazioni sempre più profonde, a poco a poco ho abbandonato la visione troppo concentrata su un obiettivo preconconcetto e ho cominciato a guardare alle persone, con una conseguente crescita di fiducia e spontaneità reciproca, provando a mettermi in gioco. In fondo, perché ero attratta da questi film? Perché mi perdevo in lunghi documentari che raccontavano storie problematiche e di soggetti dimenticati? Non c'era forse un distacco voyeuristico nel voler comprendere l'attivismo di quello che mi sembrava sempre più un circolo elitario di artisti ben lontani dai margini che raccontavano? Cosa mi affascinava di immagini spesso rozze, molto private e a volte terribilmente noiose?

Quando arrivai a Pechino, lasciando Shanghai e Z.P., mi trovavo nel pieno di una crisi che rimetteva in discussione il senso della ricerca e della mia stessa passione per un movimento cinematografico verso cui cominciavo a provare insofferenza. Ero piena di dubbi e delusa da me stessa, nel riconoscermi in un atteggiamento esotizzante e intellettualistico che sembrava avermi avvicinato al "cinema cinese indipendente". Avevo passato due mesi guardando film e documentari fondamentalmente tristi e senza speranza, cercando e non trovandone effettività e ricadute nel mondo reale: avevo constatato infatti che queste opere rimanevano appannaggio di ristretti circoli di registi e artisti e tutt'al più di curatori di film festival stranieri. Mi avvicinai quindi al Beijing Independent Film Festival e al May Festival di Caochangdi con poco entusiasmo e molto scetticismo. Già gli incontri con Wincee e con gli spettatori che partecipavano alle proiezioni organizzate da Xiao Wu a Shanghai mi avevano avvicinato alla dimensione amatoriale, individuale del filmare, riconducibile al circuito del cinema indipendente ma non limitato a esso.

In un pomeriggio del maggio 2010 nel corso dei festival di Pechino, dopo aver intervistato Wu Wenguang sedevo a un tavolo nel cortile della Workstation di Caochangdi scrivendo le prime riflessioni a seguito dell'incontro e lì fui avvicinata prima da Xue Jianqiang e quindi da Wu Haohao. Come se già ci conoscessimo, fatte le rispettive presentazioni tra "registi indipendenti non professionisti" e una "studiosa" italiana interessata alle loro opere per la ricerca di dottorato, mi coinvolsero in una discussione in merito a un litigio tra Xue Jianqiang e Wu

Wenguang stesso, indispettito dall'irriverenza di alcune immagini del documentario di Xue che lo riguardavano. La conversazione continuò fino a tarda notte a casa di Wu Haohao, e quindi nei giorni e nei mesi a seguire, nel crescere e approfondirsi della relazione con entrambi, nel quotidiano e soprattutto al di fuori dei contesti pubblici riferiti al cinema. Dalle loro parole mi sembrava emergere un atteggiamento distante dall'attivismo proclamato di molti registi, e da loro stessi nei contesti ufficiali, un distacco dal discorso "indipendente" in opposizione a un sistema cinematografico esistente, mentre piuttosto si esprimeva forte e ribadito il desiderio di una ricerca personale attuata attraverso il video. Ed è stata quest'attitudine individuale e *desiderante* (Rofel 2007; Zhang Yingjin 2010) che ho cercato di approfondire e comprendere nel corso della ricerca di campo, tra il 2010 e il 2012, insieme con loro e con altre autrici e autori, tra contesti pubblici (film festival e proiezioni) e privati. La noia, la ribellione e i traumi amorosi ed esistenziali che Wu Haohao riportava in video tornavano nei suoi giorni, fatti di studio, telefonate notturne e litigi familiari, la narrazione per immagini frutto di una ricerca personale e non una semplice "descrizione etnografica priva di analisi", come ha sostenuto Paul Pickowicz (2007). L'apparente superficialità amatoriale di Xue Jianqiang era il tentativo di rappresentare per immagini le sue letture e le ricerche sulla partecipazione sociale e sulla memoria, guardando anche alla storia del cinema, non in un intento autopromozionale ma volutamente provocatorio, specchio della personalità dell'autore. Il processo tra le prime conversazioni con Xue Jianqiang nel 2009 e quindi l'ultimo saluto che ci siamo dati nel 2012 (per la prima volta in un incontro a telecamera - la sua - spenta), segna non solo il suo percorso personale e artistico ma anche la maturazione di una relazione. Allo stesso modo, solo dalla relazione con Wincee è emerso il fatto che il cinema fosse per lei un atto di scoperta ed emancipazione (capitolo IV).

Il contesto dei film festival e delle proiezioni è stato quindi prezioso per entrare in contatto con i soggetti della ricerca, ma è anche diventato una cornice da cui cercare di uscire per andare oltre le immagini e provare a comprenderne le origini e le motivazioni.

Christine Hine (2000) ha messo in evidenza l'importanza ricoperta dal processo attraverso cui è individuato il campo anche nella ricerca etnografica virtuale, così come la definizione del confine che segna il passaggio dalla realtà online a quella offline e la riflessività implicata nelle scelte e nelle selezioni compiute. Allo stesso modo, muovere tra i soggetti in video e soggetti fuori dal video ha definito il campo di

ricerca che, seguendo l'approccio multidimensionale suggerito da Hine, è stato organizzato intorno a reti spaziali e temporali piuttosto che luoghi, in un campo di flussi di cui ho cercato le connessioni, ovvero nella circolazione di video e persone, anche nella Rete.

Il primo viaggio di ricerca, iniziato con la disillusione provata nella permanenza a Shanghai, poi rivelatasi fondamentale per un cambio di prospettiva, mi ha quindi portato a Pechino e Kunming. Sebbene cambiassero i contesti, i protagonisti dei festival e i video proposti erano riconducibili al medesimo circuito con cui diventai sempre più familiare e da cui cercai, allo stesso tempo, di prendere le distanze per considerarne le effettive (se esistenti) corrispondenze con un più ampio bacino sociale. Il fatto di essere spettatrice, e quindi potenziale promotrice, dei loro video mi aveva avvicinato a Wincee, Xue Jianqiang e Wu Haohao: l'approccio amatoriale alla pratica filmica e lo sguardo critico sul "mondo del cinema indipendente" (a cui prendevano però parte consapevolmente) che li contraddistingueva mi aiutarono a ricondurre l'oggetto della ricerca in una prospettiva di più ampio respiro, non più limitata alla pre-comprensione dell'attivismo di un "cinema indipendente". A questo scopo, ho seguito anche le discussioni e i video post sui blog e microblog (Weibo⁶⁵) correlati al cinema indipendente, che si aprono a un bacino di utenti più vasto e diversificato rispetto a quello delle proiezioni. Sono tornata sul campo nel settembre 2010, dove ho approfondito le relazioni con le autrici e gli autori incontrati seguendone i percorsi lungo due anni. Ho condotto quindi la ricerca tra Shanghai, Nanchino, Kunming e Pechino, dove ho scelto di risiedere più stabilmente per approfondire la ricerca, come si vedrà, con alcuni registi, nei festival e frequentando la sessione estiva della scuola di cinema del Li Xianting Film Fund (agosto 2011).

⁶⁵ Sina Weibo (*xinlang weibo* 新浪微博) è il micorblog più usato in Cina, dove Twitter rimane bloccato dalla censura. Il sistema è diffuso tra la maggior parte degli utenti Internet nonostante sia dichiaratamente monitorato e filtrato per censurare i contenuti ritenuti sensibili. Nonostante sia considerato più libero rispetto alla Rete, nel 2008 l'account di Ai Weiwei (e con esso il suo blog e tutti i post che alludessero a lui e alla sua attività) fu bloccato in seguito alle sue dichiarazioni circa il dramma del terremoto del Sichuan. E fu anche a seguito di alcuni post su Weibo che la polizia fece irruzione durante la cerimonia di apertura del Beijing Independent Film Festival nel 2011, nonostante i ripetuti appelli degli organizzatori ai presenti a resistere dal condividere su Weibo fotografie e commenti sulle attività in corso (note di campo 2011, cfr. capitolo IV).

4. I VIDEO

“[...] Nessuna drammaturgia del corpo oggi, nessuna performance può fare a meno di uno schermo di controllo – non per vedersi o per riflettersi con la distanza e la magia dello specchio, no: come rifrazione e istantanea e senza profondità! Dappertutto il video non serve che a questo: schermo di rifrazione estatica che non ha più niente dell’immagine, della scena o della teatralità tradizionale, che non serve affatto a recitare o a contemplarsi, ma comincia a servire dovunque – a un gruppo, a una azione, a un avvenimento, a un piacere – a essere innestati *su se stessi*. Lo stadio video ha rimpiazzato *lo stadio dello specchio*.” (Baudrillard 1998: 33)

A partire dal riposizionamento avvenuto nel corso del primo campo, ho cercato di cogliere le articolazioni del sé in chiave agente e desiderante muovendo dalle immagini ma estendendo l’osservazione alle storie di vita degli autori. Come si esprime il sé attraverso il video? E che cosa significa cercare espressione individuale nella Cina contemporanea? Cosa comporta l’atto del filmare, inteso come atto individuale ma anche come partecipazione sociale? Quindi come ci si rappresenta in relazione alla propria percezione, in relazione agli altri, alla società e allo stato? Per far questo, mi sono avvalsa in primo luogo della visione delle immagini e della partecipazione ai contesti pubblici e privati di *performance* dei soggetti, per poi integrare i materiali di analisi con interviste semistrutturate. La definizione del campo di ricerca multisituato è stata guidata dai confini ibridi del mondo del cinema in oggetto, per arrivare a includere prodotti professionali, semiprofessionali e amatoriali in quelle che Voci (2010) definisce “smaller screen realities”, indicando sia il testo sia il contesto di video che resistono a distinzioni essenzialiste di genere (come tra fiction e documentario). Nelle sezioni seguenti si inquadreranno la tipologia delle immagini e dei contesti scelti, motivando la selezione alla luce dei fini della ricerca e si delinearanno gli ambiti teorici e tematici che hanno guidato l’analisi.

4.1 Quali video? Criteri e processi di selezione

Per decidere come meglio focalizzare l’oggetto di studio e delimitare il campo d’indagine, ho dedicato molta parte del primo campo alla visione di video (fiction e documentari) negli archivi dei film festival di Shanghai, Pechino e Kunming. La maggior parte dei materiali visionati erano accomunati da un forte ed evidente impianto amatoriale e potevano essere distinti (guardando al contenuto e non al genere) in due tipologie: video intesi come ricerca e denuncia sociale e video

ric conducibili a quello che nei *film studies* in ambito occidentale è stato definito “*autobiographical film*” o “*autoethnography*” (Renov 2004, 2008) e più recentemente, enfatizzando la dimensione soggettiva, indagato anche nell’ambito del *digital storytelling* (Bruzzi 2006). A partire dalla fine degli anni ’90, l’uso del Digital Video (DV) è andato diffondendosi in Cina a livello professionale e amatoriale (Zhang Xianmin 2003, 2004; Yu 2009; Berry 2010; Voci 2010; Wang Xiaolu 2011; Shirk 2011), gravitando intorno al circuito del cinema non ufficiale ma allargandosi anche alla cultura commerciale e accademica. Un fenomeno certo non circoscritto alla Cina, ma che qui sembra assumere implicazioni peculiari nello stretto legame con il cambiamento della struttura sociale e in particolare della concezione, e della posizione, dell’individuo nella società. E fu proprio l’individualità emergente a colpirmi, ovvero l’autoriflessività che accomunava molti dei video conservati negli archivi visitati, soprattutto a opera di autori nati dopo il 1980. È importante sottolineare che i video e le storie che verranno discussi in seguito sono stati selezionati tra centinaia di possibili alternative a partire da caratteristiche che li accomunano, dagli incontri avvenuti sul campo e, in certa misura, anche dal gusto e dall’interesse personale.

Cominciai allora a focalizzarmi su prodotti che sembravano ben lontani da quello che voleva essere l’oggetto di studio iniziale, ovvero quel filone di film e documentari socialmente coinvolti e impegnati che avevano attirato dapprima la mia attenzione. Quando iniziai la ricerca, tanto all’interno del circuito cinematografico quanto in ambito accademico, le produzioni autocentrate di autori della nuova generazione erano pressoché ignorate, spesso a causa della loro evidente e immatura amatorialità. Inoltre, la maggior parte degli studi esistenti si concentrava sulla dimensione testuale dei video ed eventualmente sulle loro implicazioni sociopolitiche (Cui 2005). I *film studies* che riguardano la Cina, in particolare, hanno enfatizzato la dimensione politica del cinema indipendente in opposizione all’ideologia dominante: anche quando si sia analizzata la dimensione individuale (intima o privata) dei film, questo è stato fatto rimanendo nell’immagine. Ma quale la relazione di questi video con il vissuto degli autori? Come influisce il contesto storico e culturale sull’autopercezione, e quindi sull’autorappresentazione? E, ancora, come il video inteso come pratica può influire sulla società, dall’agire dei soggetti?

L’etnografia è stata allora condotta a partire dalle immagini, per arrivare alle pratiche e alle narrazioni degli autori e quindi provare a ricondurle nel quadro di un

contesto sociale più ampio. Con Ginsburg (1994) quello che distinguerebbe un approccio etnografico ai media dagli studi di comunicazione, dalla semiotica e dai *cultural studies*, infatti, sarebbe oltrepassare l'idea di poter comprendere le immagini solo decostruendo e interpretando le rappresentazioni, per riconoscere invece la centralità delle persone e delle loro relazioni, attraverso la ricerca di campo multisituata e longitudinale. Ho posto allora i testi filmici, intesi come immagini dell'agire sociale, in relazione con i filmmaker, con il loro pubblico e con altre informazioni contestuali, come suggeriscono Weakland (1995) e Chow (1995) a proposito dei film di finzione.

Riprendendo quanto sostiene Wimal Dissanayake (2003) a proposito del contesto indiano, il cinema ci mette a disposizione spazi semiotizzati per l'articolazione dell'immaginario globale e delle sue formazioni nelle pratiche discorsive locali. Anche nell'analisi dei media allora l'importanza del lavoro di campo non svanisce (Murphy 2011), ma al contrario si intensifica con un'etnografia che vuole guardare ai soggetti e alle loro pratiche nella relazione con l'immagine. Quale rapporto tra il sé filmato e raccontato e il sé fuori dallo schermo? Le tre dimensioni di *appropriazione*, *circolazione* e *confini* di campo indicate da Marcus e Myers (1995), che aprono a nuovi terreni per una etnografia dell'arte, si sono rivelate particolarmente pertinenti nel corso della ricerca. Con appropriazione gli autori intendono l'ideologia, le pratiche discorsive o le microtecnologie attraverso cui vengono assimilate le differenze, estrapolando gli artefatti, le opere, dai loro contesti d'origine. Nel nostro caso, ad esempio, l'uso dell'etichetta "film indipendente" risulta proficuo sia agli autori sia ai critici cinematografici, agli uni per attirare l'attenzione della critica cinematografica occidentale, agli altri per creare un prodotto appetibile perché controverso. La circolazione delle opere fornisce invece una prospettiva sulla vita sociale degli oggetti (Appadurai 1986; Gell 1998, 2008), mostrando come mutano di significato a seconda della diversità dei contesti, ad esempio quando un video venga girato, esposto o parlato in ambienti pubblici (nelle proiezioni o nei festival) o privati (nel quotidiano). Infine, i confini che delimitano un determinato campo (ad es. quello dell'arte o del cinema d'autore) e che i diversi attori partecipanti sfruttano per resistere alle appropriazioni che ritengono ambigue o fuorvianti, consentono di focalizzare meglio il senso delle pratiche degli autori intesi come attori sociali. Quali allora il rapporto e la relazione dei video con i soggetti produttori e fruitori? Quali le strutture e le problematiche che ne determinano, e in certi contesti legittimano, l'esistenza? Le

rappresentazioni sono state viste non come oggetti ma come relazioni sociali (Deutsche 1991), come produzioni di senso e soggettività in relazione al contesto estetico e sociale.

4.2 Come guardare ai video? Andare oltre l'immagine

Come sottolineato, non essendo nelle finalità di questo lavoro svolgere un'analisi di critica cinematografica ma piuttosto restituire la dimensione individuale e sociale della pratica video attraverso l'etnografia, gli aspetti estetico-formali dei video saranno assunti come elementi significativi dell'indagine laddove intesi come atti performativi dei soggetti autori, e quindi in relazione alle loro pratiche. In primo luogo, autrici e autori come Wincee, Wu Haohao, Xue Jianqiang, Zhang Mengqi, Wei Xiaobo, Qiu Jiongjiong, Sheng Jiaying e Min Jie rientrano in quella che con Rofel (2007) e Yan (2009) è stata definita *wo yi dai* 我一代 (*I-generation* o *me-generation*), a indicare le giovani generazioni nate tra il 1980 e il 1990 circa, caratterizzate da un'etica auto centrata. Come approfondirò più avanti, tale etica si riflette nelle produzioni video, amatoriali e semi-professionali, che pongono il sé dell'autore o dell'autrice al centro del racconto. I soggetti sono interessati maggiormente alla pratica del filmare come processo, piuttosto che alle tecniche e alle estetiche del risultato.

In questo senso, credo che i video utilizzati per risalire al vissuto degli autori rappresentino quelle che Laura U. Marks (2000) ha definito immagini ibride, in quanto mescolano documentario, fiction, immagini personali e generi sperimentali, così come *media different*⁶⁶. La distinzione tra immagini di finzione e immagini "reali" si riferisce a documentari e film sperimentali e agli sfumati confini che li separerebbero, un'altra caratteristica comune dei video della generazione in oggetto, in contrapposizione al cinema non ufficiale delle generazioni precedenti (come approfondito nel capitolo I). Michael Renov (1993) nel discutere le poetiche del documentario, con le sue funzioni retoriche ed estetiche, ne individua quattro tendenze fondamentali: *recording*, *revealing*, *preserving*; *persuading*, *promoting*;

⁶⁶ Secondo Marks, le *immagini ibride* sarebbero in grado di operare un'archeologia culturale e portare alla luce tracce che la cultura dominante lascerebbe altrimenti dimenticare e cancellare (2000: 8).

analyzing, interrogating; e infine *expressing*. Il genere che definisce poi come *first person film* (Renov 2004, 2008) svilupperebbe ulteriormente queste tendenze, contaminando forme e stili diversi come nel caso delle opere in analisi, dove nella maggior parte dei casi *film matter* e *film maker* coincidono (Renov 2008). L'analisi di Renov (riferita alla pratica filmica in America e in Europa) è stata una guida preziosa nella lettura testuale delle immagini: il desiderio di documentare quanto accade risponderebbe al desiderio di fermare il tempo e rielaborare gli avvenimenti; inoltre, la dimensione interrogativa che muove dall'autore o dall'autrice per arrivare agli spettatori, per Renov sarebbe un tentativo di *empowerment* attraverso la riflessione critica. Tale aspetto è stato ripetutamente sottolineato dagli autori e dalle autrici incontrati. L'urgenza di esprimersi, infine, di raccontare la realtà come esperita individualmente e quindi in chiave riflessiva, è ancora uno degli elementi che spingono i giovani alla pratica del filmare. Se questa griglia di riferimento è stata utile nel guardare alle immagini, l'esperienza di campo è stata altrettanto necessaria per approfondirne la lettura in relazione alle pratiche e ai discorsi e quindi anche in una dimensione performativa e processuale (Murphy 2011). Gli autori, infatti, non sono solo strutture testuali o finzioni nel video, ma soggetti empirici, situati in spazi interstiziali, che esistono prima e dopo i loro film (Naficy 2001: 4).

Ed è da questa prospettiva che ho condotto la ricerca muovendo tra video e autori: pur con evidenti differenze, non ci troviamo infatti in contesti diasporici né in condizioni di esilio, gli oggetti e i soggetti del mio studio rivelano delle somiglianze con quello che Naficy definisce *accented cinema*⁶⁷ (2001), laddove l'autoriflessività intesa come strategia performativa permette di rendere visibili processi nascosti (Ruby 1988), anche attraverso l'autobiografia e l'ironia. E' importante sottolineare come un'opera per essere intesa quale performance dell'identità dell'autore (Naficy 2001: 282) o dell'autrice non debba necessariamente far apparire il sé o parlare di sé, ma debba offrire piuttosto un'occasione per drammatizzarsi. La messa-in-scena stessa, infatti, sarebbe un esercizio di autoespressione (Bazin 1957), la voce del filmmaker ormai evidente si avvale della *camera-pen* (Astruc 1948) nel valorizzare l'atto del

⁶⁷ Hamid Naficy (2001) parla di *accented cinema* con riferimento al cinema in esilio e diasporico. Tuttavia i video oggetto della mia ricerca condividono molte delle caratteristiche che emergono dalla sua analisi. In particolare, il fatto di essere autoriali, autobiografici, artigianali, imperfetti e interstiziali, ovvero creati “negli interstizi tra le formazioni sociali e le pratiche cinematografiche” (ibidem: 5; Voci 2010).

filmare. Nella maggior parte dei casi, i video presi in analisi in questo studio sono quasi ossessionati dai primi piani e mettono in scena l'autrice o l'autore: non solo filmmaker ma individui, cittadini e agenti sociali che si avvalgono della DV camera come mezzo per l'autoespressione e per una forma di partecipazione sociale. Allora, pur rientrando nella tipologia di *light videos* proposta da Voci (2010), caratterizzati da individualità, ibridità e interstizialità culturale e filmica, i video sono stati guardati in relazione alle pratiche degli autori. Pur riconoscendo la posizione di Paola Voci, che sostiene che autori e fruitori non siano isolati o astratti ma che le loro identità siano difficilmente individuabili sulla Rete o che non possano essere racchiuse in categorie che guardino al genere, alla classe e all'età (ibidem: 201), la ricerca sul campo mi ha portato a conoscere dilettanti, amatori, autrici, autori, fruitrici e fruitori, accomunati dall'appartenenza a un'unica generazione e dalla passione per il filmare. L'analisi non si vuole certo esaustiva del vasto panorama della pratica video individuale ma, piuttosto, vorrebbe porre in evidenza le caratteristiche, le tendenze e le relazioni tra significazione e società (Willemsen 1989: 8) dal punto di vista di giovani autori e autrici che vivono in contesto urbano. Corrispondenze e incongruenze tra le rappresentazioni video e l'agire dei soggetti mi sono sembrate significative quando lette attraverso la performance, intesa come luogo per analizzare non solo le pratiche ma anche i contesti. Il fatto di mettersi in gioco (mettersi in scena), drammatizzarsi nell'immagine emerge come "ricerca di piacere e desiderio di esprimersi, semplicemente" (Min Jie), con la consapevolezza di "non cambiare lo stato delle cose ma voler documentare e capire" (Wincee), o ancora come il desiderio di provocare e la necessità di capir(si) (Wu Haohao e Xue Jianqiang) e raccontarsi (Sheng Jiaying)⁶⁸. Il video diventa mezzo di autoriflessione e autocoscienza, una pratica che si posiziona tra la vita e l'arte, tra la memoria sociale e quella individuale, come analizzato a proposito di *People's artist* di Wu Haohao. Le opere selezionate aggiungono allora un'ulteriore tendenza alle quattro individuate da Renov, ovvero la centralità della pratica stessa del filmare considerata come significante. Per Min Jie e Wincee, due giovani donne che si raccontano in video, la DV camera è un mezzo di espressione prima di tutto personale, la penna con cui scrivere storie di piacere e bellezza nel primo caso e i quartieri dimenticati di Shanghai nel secondo: entrambe non sono professioniste del cinema ma si sono avvicinate al "cinema indipendente" attraverso la

⁶⁸

Note e registrazioni di campo, 2010-2011, Pechino e Shanghai.

scuola del Li Xianting Film Fund (come Sheng Jiaying) e un corso online⁶⁹ rispettivamente, per poi ritrovarsi nel circuito dei festival di Pechino e Shanghai. Anche Xue Jiangqiang ha imbracciato la telecamera da autodidatta (come risulta evidente nella qualità delle sue immagini) per concentrarsi piuttosto sul tentativo di documentar(si) per provocare e per far riflettere. Scopo condiviso da Wu Haohao che, dopo gli studi all'Accademia di Taiyuan e Chongqing, si trasferisce a Pechino ma nel suo caso con dichiarate (e acerbe) speranze autoriali, rifacendosi addirittura a Godard. Nella prima opera della serie Kun – *Action* (*Kun 1- xingdong* 行动, 2008) Wu Haohao dichiara: “Avoid presenting the reality, avoid politics. Avoid the ideal, avoid the self, and avoid action. China, Chinese, Chinese films are especially abnormal, nauseous, secular and degenerate...Take immediate action when facing dilemmas in reality. Film should only record those actions.”

È necessario agire, e filmare è una delle azioni significanti possibili che permette di partecipare alla società, se non di cambiarla. Oltre all'atto artistico e riflessivo, quindi, quello che emerge dalle parole e dalle pratiche delle autrici e degli autori incontrati è l'importanza della processualità, dell'agentività della pratica video. Come analizzato nel capitolo I, “essere sulla scena” è stato uno degli imperativi fondanti del primo cinema indipendente, ma oggi viene inteso oltre il realismo post-socialista (Berry 2004, 2010), per includere l'azione dell'autrice e dell'autore intesa come partecipazione sociale.

La maggior parte della letteratura esistente (Berry 2004, 2006; Lu Xinyu 2003, 2010; Pickowicz 2007; Jaffee 2007; Reynaud 2003) ha contribuito dapprima a costruire e più recentemente a rimettere in discussione il “cinema indipendente” (cfr. capitolo I) come oggetto di studio e ricerca, enfatizzando il carattere oppositivo di una forma di espressione visiva che è andata diffondendosi e popolarizzandosi in Cina a partire dai primi anni '90. I contenuti e l'estetica delle opere sono state al centro di analisi che ne hanno messo in luce la portata rivoluzionaria rispetto ai linguaggi cinematografici tradizionali e ufficiali, pur riconoscendone in più sedi (Lu Xinyu 2005; Pickowicz 2007; Zhang Zhen 2007; Wang Xiaolu 2011) la mancanza pressoché totale di pubblico locale. Questo è dovuto certo all'impossibilità di distribuire prodotti non ufficialmente approvati ma anche, e soprattutto, alle caratteristiche tecniche ed estetiche delle opere, difficilmente “godibili” per forma e contenuti e quindi con uno

⁶⁹ <http://www.zhouchuanji.net/>

scarso ritorno per gli autori. La domanda sorge naturale: “perché lo fanno?”, “who cares?” (Pickowicz 2007: 10). Perché perdere mesi, anni e denaro a confezionare opere nella consapevolezza che questo non aiuterà a cambiare nulla né tantomeno porterà fama o visibilità? Certo, Wu Wenguang e Jia Zhangke, registi “indipendenti”, sono ormai alla ribalta sulle scene internazionali, ma questo è un sogno non alla portata né nelle speranze reali di nessuno dei soggetti incontrati, e certo non nei pensieri del crescente numero di autori di opere amatoriali. Perché allora, a maggior ragione, perdere tempo a raccontarsi in video, e perché frequentare il circuito del cinema indipendente?

Scontrandomi ripetutamente con questa domanda nel corso della ricerca, soprattutto con le risposte di giovani che sostenevano di filmare “per divertimento” o “per passatempo”, superato il disappunto nel veder disattesa la mia aspettativa di un loro desiderio di partecipazione sociale e politica, ho provato a cercare la risposta nelle loro storie, nelle relazioni tra i video prodotti e il quotidiano.

Quello che è emerso è la funzione quasi terapeutica del filmare, filmarsi soprattutto, per dare voce a un disagio percepito ma difficilmente esprimibile e trovare uno spazio nella famiglia, nella società, nel mondo che si è aperto e che, seppur sfuggente, sembra a portata di mano. Se il video da un lato è uno strumento per mettersi in scena, per dar mostra di sé e affermare la propria presenza, dall’altro la forma della cura assunta dall’arte (Bargna 2011) può diventare anche uno strumento di governance, così come nella popolarizzazione di programmi televisivi che guardano all’intimità (Aufderheide 1997; McRobbie 2004, 2007). Certo, la svolta intimista e autocentrata, che ha visto una progressiva affermazione anche nell’arte contemporanea e nel video in occidente a partire dagli anni Ottanta (Krauss 1976; Aufderheide 1997; McRobbie 2007; Russell 1999; Rascaroli 2009) è stata evidenziata e riconosciuta come strategica a sua volta (Pickowicz 2007): l’esplorazione identitaria sarebbe accattivante per il pubblico occidentale, senza comportare una compromissione con lo Stato poiché rimane nella sfera privata e individuale. Ancora Paul Pickowicz sottolinea infatti come nei film che raccontano soggetti in cerca di sé non emerga alcuno sforzo di ricomporre le esistenze frammentate messe in video, risultando in “lunghe descrizioni di sapore etnografico ma totalmente prive di analisi” (ibidem: 15).

Ecco che la ricerca etnografica vorrebbe rispondere almeno in parte a queste critiche e osservazioni. Da una parte, rivelando come, nell’esperienza dei soggetti

incontrati, il processo del filmare sia considerato ancor più significativo del risultato. Dall'altra come l'autoreferenzialità e l'autoriflessione siano risposta a una necessità, un desiderio realmente percepito, certamente rigiocato in maniera strategica in alcuni casi nel mondo del cinema, ma generato da un bisogno molto personale di espressione e comprensione. L'identità (*shenfen* 身份), privata e sociale, dei primi registi indipendenti era marcatamente artistica e professionale, anche quando con un'attitudine amatoriale proclamata, come nel caso di Jia Zhangke. Tuttavia, i giovani autori e le autrici protagonisti della mia ricerca per la maggior parte si sono avvicinati e appassionati alla pratica video da dilettanti e amatori, trovando poi a diversi gradi coinvolgimento con il mondo del cinema indipendente. Dall'altro lato, è comunque significativa la massiva partecipazione di studenti dell'Accademia di Pechino e delle diverse università di media e arti visive ai festival indipendenti, soprattutto di Pechino e Nanchino (in questo caso, il festival stesso è organizzato in sinergia con l'università): il "cinema indipendente" viene riconosciuto dagli autori come una vetrina e un luogo per la sperimentazione, e dai giovani spettatori come l'occasione per scoprire linguaggi visivi diversi. L'industria mediatica, privata ma non solo, si è sempre più avvicinata al circuito dei festival, cogliendo l'occasione per promuovere "giovani talenti" e per trarre nuove ispirazioni. Il panorama delle immagini non ufficiali è quindi oggi più che mai diversificato, con ampi spazi di dialogo con lo Stato e con il mercato della comunicazione, a conferma del fatto che si tratta di un fenomeno strettamente legato ai cambiamenti della società, anche se non con un riscontro di popolarità o botteghino: gli autori sarebbero ben più numerosi dei fruitori, il desiderio di rappresentar(si) quasi più forte del piacere di guardare. Considerare il film, il video, come una forma del guardare (Mac Dougall 2006) significa guardare alle immagini come agli sguardi soggettivi sul reale vissuto e percepito, ricercandone l'effettività a livello delle pratiche degli autori.

5. VIDEO (E) SOGGETTI

Pur con percorsi personali e artistici diversi, le autrici e gli autori dei video analizzati sono accomunati dall'appartenere a una stessa generazione (Mannheim 2000; Bucholtz 2002), dal gravitare intorno al circuito cinematografico e artistico che si riconosce nel "cinema indipendente" e, soprattutto, dal ricercare nella pratica video

“un piacere e una possibilità per sfuggire allo spazio sociale e culturale cui sarebbero assegnati” (Voci 2010: 202). Rispetto al “cinema indipendente”, assumono atteggiamenti ambivalenti, partecipandovi e prendendone le distanze allo stesso tempo. Da un lato allora fanno buon uso della retorica che tanto si rifarebbe a quello che è stato indicato (e dibattuto [Guneratne e Dissanayake 2003]) come Third Cinema (Solanas, Getino 1969), con la tendenza alla redenzione del basso, della “spazzatura strategica” (Stam 2003: 35) propria dell’*imperfect cinema* (Espinosa 1969), con l’enfasi posta sul processo piuttosto che sul prodotto (una tattica che Stam definisce di *jujitsu* [ibidem] per mettere in gioco una debolezza come tattica di forza), e con il recupero di materiale di scarto, necessità pratica più che strategia artistica. Dall’altro però riconoscono come nelle loro opere queste caratteristiche non siano pensate intorno a un messaggio politico e di riscatto sociale, quanto a un’affermazione personale, individuale.

Si è evidenziato come molta parte dell’analisi del cinema cinese, in particolar modo di quello “indipendente”, si sia concentrata sulle immagini e sulla loro valenza politica, toccando solo marginalmente il vissuto (inteso come esperienza, con Turner 1986) di produttori e fruitori delle opere. Gli studi di Mayfair Yang (1994, 2002), Louisa Schein (2006a, 2006b, 2008) e Lisa Rofel (2007) sulla produzione e la ricezione di immagini video in contesti informali, in relazione alla costituzione di una sfera pubblica e di una soggettività transnazionale, rivelano invece la necessità di una ricerca etnografica che tenga conto della dimensione rappresentativa ma che si spinga oltre, cercando di comprendere le relazioni con i discorsi e le pratiche delle persone. Protagonisti di questo studio saranno allora gli autori, soggetti di ricerca a partire dalla relazione costruita sul campo e dalla prospettiva adottata. Condividere i percorsi artistici e personali lungo un arco di tre anni mi ha portato a svincolarli dall’etichetta di “registi indipendenti”, una categoria di ricerca che sembrava non tener conto dei soggetti, del loro fare e del loro dire. In questo, ho cercato di riconoscere, con grandi difficoltà iniziali, quanto pesassero la mia precomprensione dei testi filmici e del contesto e le mie aspettative.

Il primo contatto con i registi è avvenuto, quasi in tutti i casi, nel corso di film festival e proiezioni o attraverso conoscenze comuni. Si trattava quindi inizialmente di incontri in contesti pubblici che rimanevano all’interno del mondo del cinema, dove l’identità messa in gioco era quella dei registi indipendenti. A seguito della visione dei

video e nell'intensificarsi degli incontri, sono andata circoscrivendo un gruppo di soggetti con cui desideravo lavorare più in profondità. Ho preparato quindi un'intervista semistrutturata che, nelle intenzioni, voleva cogliere il background e le motivazioni che soggiacevano al loro desiderio di filmare. Data la conoscenza reciproca ancora superficiale e il contesto reso formale dalle interviste (condotte in locali, bar o a casa degli intervistati), durante il primo campo le conversazioni si sono mantenute nel gioco di ruoli tra autori e ricercatrice. Il fatto di aver collaborato al sito della casa di produzione e distribuzione americana Dgeneratefilms (che, con una retorica ripetutamente sottolineata, promuove il "cinema indipendente censurato in Cina"⁷⁰) firmando alcuni articoli mi ha aiutato in prima battuta ad avvicinarmi ai registi, che cercavano visibilità, ma riconduceva anche la mia figura a un profilo di critica cinematografica da cui fu difficile prendere le distanze. Questo è stato possibile solo nel corso dei campi successivi, con una graduale conquista di conoscenza e fiducia: gli incontri quotidiani (fatti di pasti, shopping, mostre, proiezioni, litigi, confidenze, vita insomma), mi hanno aperto il mondo di gioie, incertezze, paure e desideri individuali che accomunava i registi e a cui reagivano con percorsi diversi, anche attraverso l'immagine.

La telecamera è stata principale protagonista degli incontri iniziali, fino quasi a scomparire al termine della ricerca: filmare e filmarsi furono temi principali nelle prime conversazioni e la telecamera appendice (in)naturale della mia mano. In principio progettavo infatti di realizzare a mia volta un documentario, ricucendo la quotidianità delle autrici e degli autori con stralci delle loro opere. Tuttavia, più le relazioni si stringevano e quindi le discussioni diventavano altro dal cinema, facendosi più profonde e personali in entrambe le direzioni, più cominciai a provare pudore e riluttanza nel filmare gli incontri, limitando quindi le riprese ai contesti più propriamente pubblici e preferendo registrare la processualità della ricerca nel diario di campo e con appunti vocali.

La difficoltà in realtà, come riconobbi e accettai solo con il passare del tempo, nasceva non tanto dal rispetto per l'intimità dei miei informatori, quanto piuttosto dal disagio che mi provocava sentire la mia voce o vedere la mia immagine nei video girati, e quindi dallo svelarsi della mia intimità. Più in particolare, il senso di inadeguatezza che provai nel rivedere i video era legato alla dimensione estetica e non

⁷⁰

www.dgeneratefilms.com

al contenuto delle conversazioni o alle nostre azioni. Decisi allora di entrare nel materiale audiovisivo segnalando la mia presenza con la voce, ma non con il corpo, ammettendo la sconfitta nel non voler affrontare un timore (quello della rappresentazione della mia immagine) ma cercando di arginare le limitazioni che questo avrebbe portato sul piano metodologico.

Rivedere i video e riascoltare le registrazioni mi ha poi restituito e reso evidente il percorso fatto: se una volta arrivata sul campo ero all'affannosa ricerca di rivelazioni "indipendenti" (puntualmente confermate dai registi nella performance formale), impostando le conversazioni in un flusso di domande e affermazioni che lasciavano poco spazio all'interlocutore, nel corso dei campi successivi ho imparato l'ascolto. Il processo di ricerca è stato in questo senso anche un percorso personale, apprendendo il tempo di ascoltare e ascoltarsi, a partire dalle esperienze delle ragazze e dei ragazzi con cui dividevo giorni che diventavano anche i miei. A questo proposito mi fu di grande aiuto Mali 马莉, documentarista professionista di Pechino, donna matura e con lo sguardo attento. Un giorno stavamo discutendo della sua permanenza in un monastero maschile buddhista raccontata nel documentario *Mirror of Emptiness* (*wujing* 无镜, 2011): ero affascinata dalle immagini e dalle sue conversazioni (i suoi ascolti, più che altro) con i monaci, ma mi chiedevo quanto fosse stato invasivo e invadente il suo ingresso nella loro lenta quotidianità e, soprattutto, come fosse riuscita a risolvere la contraddizione tra i rapporti personali nati lungo i mesi trascorsi sulla montagna e la loro resa pubblica nel film. In realtà i dubbi che ponevo a lei in merito al suo lavoro erano quelli che bloccavano me rispetto alla ricerca in quel periodo. È vero che dagli anni Settanta, e soprattutto con l'opera di Clifford Geertz (1988 [1990]), è stata riconosciuta la rilevanza dell'aspetto riflessivo nella ricerca etnografica, fino a una radicalizzazione della riflessività e della presenza dell'autore nel testo nelle critiche postmoderniste (Davies 1999). Tuttavia, al di là della consapevolezza teorica, mi trovavo da un lato nella difficoltà di mediare tra l'intimità che cresceva con i miei informatori e il distacco necessario, dall'altro mi chiedevo quanto fosse legittimo introdurmi nelle loro vite con la consapevolezza di restituirle un giorno in forma di testo. Questioni talmente centrali alla pratica etnografica da essere banali, ma il paradosso dell'osservazione partecipante e la questione dell'autorità etnografica non furono più banali una volta faccia a faccia con l'esperienza e soprattutto con le persone coinvolte. Non volevo insomma rientrare tra i

commentatori di “cinema indipendente” alla ricerca di opere resistenti ora che, conoscendone le autrici e gli autori, mi sembrava di poter leggere di più di loro nelle immagini. Mali mi raccontò di aver affrontato incertezze simili: la curiosità e il desiderio di “scoprire i segreti del monastero” che l’avevano fatta avvicinare, si risolsero nella sensazione di “sentirsi fuori posto per la sete di notizia (*lieqi* 猎奇)” mentre cresceva la fiducia e la comunicazione con i monaci. Fu mettendosi in gioco, riportando la sua presenza anche nel montaggio finale delle conversazioni, e soprattutto riconoscendo la condivisione di un pezzo di vita con i protagonisti della storia, che conciliò esperienza personale e professionale⁷¹. E questo fu quanto mi accadde nel corso della ricerca.

Il fatto di vivere a stretto contatto con i registi, non più solo nelle circostanze legate al cinema ma anche nella quotidianità, mi portò gradualmente a trovare somiglianze tra il mio e il loro mondo, laddove ero partita alla ricerca della conferma delle differenze. La loro incertezza, espressa nel racconto di sé in immagini e parole, non era poi così distante dalla mia, seppur in contesti sociali e culturali diversi. La crescente autoconsapevolezza mi portò allora a essere più naturale e a riconoscere la reciprocità delle relazioni.

Ho allargato lo sguardo oltre le immagini per arrivare ai soggetti, me compresa, riconoscendone l’*agency* e quindi il ruolo politico. L’analisi si inserisce però in un contesto sociale più ampio, tenendo presente la messa in guardia di Ortner (2005) dal rischio di etnocentrismo insito nel porre troppa enfasi sull’*agency*, da un lato, e di impoverimento teorico esagerando la centralità dei soggetti, dall’altro. Ho cercato allora di combinare le storie individuali e le forme d’*agency* collettive e reticolari (Latour 2005) insieme con le interazioni nate sul campo e con il quadro storico e teorico di riferimento, poiché “esiste sempre una relazione dinamica, potente e a volte trasformativa tra le pratiche delle persone reali e le strutture della società, della cultura e della storia” (Ortner 2005: 133). Superata quindi la pre-visione dei video e documentari filtrata da una lettura già mediata, la relazione con autori e fruitori ha ulteriormente ampliato gli strati di lettura delle immagini: la trasformazione economica, l’individualità e l’individualizzazione emergente (Yan 2011), insieme con l’affermarsi di soggetti desideranti (Rofel 2007; Zhang Yingjin 2010) sono assunti come fattori costituenti delle produzioni video scelte come casi d’analisi.

⁷¹ Note e registrazioni di campo, agosto 2011, Pechino.

CAPITOLO III

FIRST PERSON SYNDROME

“...they were the baby busters who followed the baby boomers.
[...] Rather than being angry at the system, however, they expressed their distress as tremendous fear
and insecurity about either achieving the level of success of their parents or holding on to what they
had.”
(Ortner 2006: 83)

La *X Generation* americana della fine del ventesimo secolo è stata angosciata dall'insicurezza: questo è quanto emerge dallo studio di Sherry Ortner (2006) condotto tra soggetti appartenenti a tale generazione. Ortner mette in luce come i suoi interlocutori si riconoscessero nella definizione di *X Generation* e come quindi questa categorizzazione non fosse solo un espediente mediatico e sociale teso ad affrontare le trasformazioni che investirono la classe media bianca, ma anche una condizione percepita e vissuta dagli stessi attori sociali (Ortner 2006: 86). Al tempo della sua ricerca, l'ansia e l'incertezza erano rivolte alla sfera economica e lavorativa in una situazione di crisi: la riproduzione della piccola borghesia urbana e le relazioni familiari e di genere erano in difficoltà. I media interpretavano la crisi, ma chi erano gli autori delle immagini che ritraevano la *X Generation*, se non i medesimi soggetti coinvolti? Insicurezza, ansia e mancanza di senso di appartenenza sono sentimenti che ritornano con prepotenza, e sofferenza, anche tra i *ba ling hou* (i nati dopo il 1980) o *I-generation* o *Y Generation* (Stanat 2005) in Cina, etichetta sociale spesso riconosciuta (ed esibita) dai soggetti ⁷². Con la transizione in direzione individualizzante della società, si è resa pensabile la possibilità di una maggior libertà e autonomia a cui però mancano i presupposti sociali per poterla realizzare. Come attraverso la lettura delle rappresentazioni mediatiche e la pratica etnografia Ortner ha messo la *X Generation* in relazione con il cambiamento dei rapporti di classe negli Stati Uniti del “tardo capitalismo” (2006: 105), così cercherò di indagare i *first person film* di Wu Haohao e Xue Jianqiang, insieme con le loro esperienze di vita, come conseguenza e strumento di analisi di quella che appare come l'attuale crisi di (auto)rappresentazione della generazione *ba ling hou*.

⁷² Note di campo. Il tema delle generazioni verrà affrontato e approfondito nel capitolo IV.

Come sottolinea Yan (2009) il ritirarsi, almeno apparente, dello Stato dalla vita pubblica ha comportato una minor presenza degli apparati socialisti nella quotidianità, dotando gli individui di indipendenza ma privandoli della protezione istituzionale di cui beneficiavano nel sistema precedente. Riprendendo Baumann (2001: 7), perdere la comunità significa perdere sicurezza: lo sgretolarsi della vita organizzata dal collettivismo a favore di un'individualizzazione della società ha comportato una crescente insicurezza percepita. Si riconosce con Butler (2005) che le norme che operano come fenomeni psichici, limitando e contemporaneamente producendo desiderio, governano anche la formazione dei soggetti e circoscrivono il dominio di una socialità vivibile, in cui gli attori si muovono e interagiscono dialetticamente (Sewell 1992; Giddens 1999). Tuttavia, ricondurre l'autodeterminazione al duplice aspetto di questo processo di soggettivazione metterebbe in ombra il ruolo attivo della soggettività (Ortner 2005, 2006; Moore 2007): è infatti nelle pratiche e nelle emozioni dei soggetti che i cambiamenti sociali e gli apparati morali si coalizzano e vengono rielaborati creativamente in nuove forme di coinvolgimento, nelle sfere pubbliche e private e in nuove forme di autorità politica (Biehl, Good, Kleinman 2007). È quanto accade in particolar modo per i giovani che, rispetto alle generazioni precedenti, dispongono di cospicui mezzi materiali e di informazione, nonché di espressione, attraverso cui reinterpretano cambiamenti sociali e individuali. Ai minori vincoli sociali, tuttavia, corrispondono anche il senso di insicurezza e il desiderio di appartenenza che derivano dalla perdita della protezione delle istituzioni e delle reti che governavano il mondo delle madri e dei padri: la rete familiare e la rete sociale che scandivano le vite nel sistema socialista pre-riforme.

Le storie, vissute e rappresentate, di Wu Haohao e Xue Jianqiang, entrambi nati all'inizio degli anni '80 e cresciuti nell'epoca delle riforme, offrono un quadro per mostrare la ricerca di una nuova posizione del soggetto nello spazio sociale. Entrambi hanno allentato i legami con le loro famiglie, da cui però ancora dipendevano economicamente al momento del nostro primo incontro nel 2010, e con le istituzioni (nella fattispecie, il sistema dell'istruzione). Entrambi si sono trasferiti a Pechino per sfuggire alla povertà e alle fatiche della provincia dello Shanxi, cercando "il diritto al proprio spazio", per dirlo con le loro parole, attraverso l'espressione visiva. La loro pratica video pone l'enfasi sull'*azione*, con consapevole riferimento all'*action documentary* di Kazuo Hara, e sulla centralità del sé, con un linguaggio volutamente

provocatorio e un'estetica più che amatoriale. Questo atteggiamento indica l'emergere di una soggettività politica che caratterizza le giovani generazioni cinesi, laddove la politica si declina in una dimensione molto individuale di riflessione e ricerca di diritti, soprattutto in una cruciale fase di passaggio come quella tra l'adolescenza e la maturità. Entrambi, infine, considerano l'azione filmica come un modo per interagire con la società, un modo diretto poiché scelgono di essere autori e soggetti delle loro opere. Come schematizza Wang Xiaolu (2011), non si concepisce più il film o il documentario quale "quieta osservazione" (*jingguan* 静观) come fu agli inizi, ma come partecipazione: se le immagini erano state critiche, con un linguaggio astratto, ora si fa un uso squisitamente personale del materiale video e si dà ampia mostra di sé, addirittura estremizzando l'individualità come nei casi analizzati.

Ho conosciuto Wu Haohao e Xuejianqiang nel 2010 e ho seguito le loro esperienze di vita e di pratica filmica nel corso di tre anni (2010, 2011, 2012), lungo i quali hanno maturato una (auto)consapevolezza che ha influenzato il loro modo di vedere e stare nel mondo, e quindi la scelta di filmare, o di non farlo. Dopo aver presentato i due protagonisti e i loro lavori così come sono emersi nel rapporto costruito durante la permanenza a Pechino, nella seconda parte del capitolo cercherò di mettere i loro casi in relazione con il più ampio scenario della soggettività pubblica vissuta e agita dalla loro generazione, caratterizzata da desiderio (Rofel 2007) e da una nuova forma di individualismo (Yan 2009), in questo caso nella dimensione relazionale e pubblica. Nonostante si tratti di esperienze individuali, infatti, rappresentano una base di analisi per le problematiche affrontate dalla generazione cui appartengono, come emerso anche in occasione di dibattiti post-proiezione e confronti con alcuni coetanei nel corso di film festival e incontri informali. Xue Jianqiang e Wu Haohao testimoniano il senso di abbandono da un lato e di ricerca dall'altro che la svolta (politica, economica ed etica) neo-liberale ha comportato. Alla frustrazione causata dall'impotenza, entrambi reagiscono filmando provocatoriamente la quotidianità, estremizzando gli incontri con la presenza della telecamera, irrompendo nello spazio con la loro voce. Lo spazio, quello dei luoghi di origine e di Pechino, è la cornice in cui si rappresentano e costruiscono relazioni, spesso proprio grazie - e a causa della - telecamera. Quali sono le implicazioni politiche e sociali dell'appropriarsi dello spazio filmando? Che cosa comporta l'immagine, sul piano

individuale e relazionale? Cercherò di rispondere a questi quesiti con l'analisi testuale, analizzando i video, e contestuale, con il materiale etnografico e storico.

1. I BEAT THE TIGER WHEN I WAS YOUNG - XUE JIANQIANG

Xue Jianqiang è nato nel 1983 in una piccola città nella provincia di Taiyuan, nella regione dello Shanxi, dove le miniere di carbone scandiscono le vite, dall'infanzia alla morte. Come molti suoi coetanei, ha abbandonato gli studi prematuramente per arrabattarsi in occupazioni di fortuna: in una fonderia, in un salone di acconciature, come lavamacchine e grafico autodidatta, creando nel frattempo cortometraggi e film di animazione amatoriali. Nel 2007 decise di lasciare temporaneamente la provincia che prometteva solo fatiche e poche speranze, come sostiene, per cercare un'alternativa a Pechino. Non avendo una formazione professionale, non si trovò in condizioni diverse da quanti muovono dalle campagne nelle grandi città per cercare lavoro e un posto nella "nuova società". Ma Xue Jianqiang voleva provarci con il video, voleva studiare, e aveva cominciato a farlo autonomamente, leggendo i libri recuperati sulle bancarelle o da conoscenti e sperimentando con una piccola DV camera, guadagnandosi da vivere con lavoretti saltuari e con i soldi che gli mandavano la madre prima e la sorella dopo. Si stabilì così, informalmente, in una fabbrica abbandonata nell'area di Caochangdi, alla periferia di Pechino. Caochangdi è il nuovo e ormai riconosciuto distretto artistico della capitale: un piccolo villaggio tra l'ultimo anello della città e l'aeroporto, dove fino a pochi anni fa arrivava solo l'eco lontana di quello che accadeva in città. Sulla scia del successo e della commercializzazione della non lontana Fabbrica 798 (Dashanzi), vi si trasferirono alcuni artisti come Ai Weiwei e Wu Wenguang, insieme con le sempre più numerose gallerie. Anche se dalla mia prima visita, nel 2007, a oggi (2012) evidenti trasformazioni hanno investito gli spazi così come la comunità, a Caochangdi convivono ancora tre anime apparentemente contraddittorie che offrono uno spaccato della divisione sociale urbana. Il cuore di quello che era un villaggio segue i ritmi di sempre, con piccoli negozi a conduzione familiare sulle vie strette, il mercato e la vita di strada; gli studi-residenze di artisti affermati internazionalmente e le gallerie d'arte e fotografia richiamano visitatori stranieri e una crescente élite urbana intellettuale; infine, una piccola comunità ai margini della città e dei circuiti artistici stessi cerca il suo spazio, al confine tra le due realtà.

Questo era il caso di Xue Jianqiang, che per gran parte dell'anno viveva di espedienti nello scorrere del “villaggio Caochangdi” partecipando marginalmente del mondo artistico che lo abitava, per far ritorno nello Shanxi nei mesi di luglio e agosto. La sua marginalità era data in primo luogo dall'essere emigrato, anche se non stabilmente, da una piccola provincia alla capitale, senza lavoro e senza reti; in secondo luogo dal non essere, e non cercar di essere, un regista professionista ma un filmmaker amatoriale che entrava nel circuito indipendente con ironia e sarcasmo. Tale duplicità si riflette nei suoi documentari *Martian Syndrome* (*huoxing yao zonghezheng* 火星综合症, 2010) e *I beat the tiger when I was young* (*wo nianqing shi ye da laohu* 我年轻的时候打老虎, 2010). Nel primo, in una situazione tanto assurda quanto realmente accaduta, emergono l'estraneità e la difficoltà di molti tra quanti approdano dalla provincia a Pechino per inseguire il sogno di una realizzazione in campo artistico, scontrandosi con la loro estraneità “marziana”. Nel secondo, invece, Xue affronta provocatoriamente e apertamente i registi indipendenti della generazione precedente, come Wu Wengguang, Ji Dan e Xu Tong, attaccandone l'atteggiamento da “osservatori dei margini” e sostenendo invece la funzione auto-conoscitiva, riflessiva del documentario. Già, perché la pratica filmica per Xue era in primo luogo un fatto personale: “non importa” perché si filma, “non importa” cosa si filma e soprattutto come si filma, né è importante chi guarderà il video e che cosa ne possa pensare⁷³. Proprio “Chi se ne importa” (*wu suo wei* 无所谓) e “divertente” (*hao wan er* 好玩儿) erano le espressioni più ricorrenti nelle nostre prime conversazioni, cosa che mi indisponneva e che non riuscivo a mettere in relazione con la sua scelta, vissuta in modo radicale, di immergersi nel circuito dell'arte e del cinema indipendente della capitale e di fare proprio di quel cinema la scelta privilegiata di una possibile vita alternativa a quella da cui rifuggiva. Come si conciliavano tanta indifferenza e leggerezza con le pratiche di Xue? Perché identificarsi come “regista indipendente” e, allo stesso tempo, ostentare distacco dalla pratica filmica? La risposta sembra venire dalla lettura incrociata di video e pratiche, da cui emerge un disagio profondo a cui si cerca di reagire con la capacità di aspirare (Appadurai 2011) e con la ricerca di riconoscimento nella nuova società urbana.

⁷³

Note di campo, 2010, Pechino, Shanghai; 2011, Pechino.

1. 1 Sindrome marziana

Martian Syndrome è la storia di una notte. Siamo a Caochangdi e Xue Jianqiang cammina per le strade semideserte con un amico per far visita all'artista Xiaodong. Il video è in bianco e nero, le inquadrature sono un prolungamento dei gesti e degli sguardi di Xue, ora incerti ora improvvisi.

Arrivati davanti alla porta di Xiaodong i due incontrano un ragazzo: vorrebbe entrare anche lui, ma Xiaodong non gli apre. Xue e l'amico gli chiedono chi sia e che cosa ci faccia lì: dice di chiamarsi Wang Xi, ha eluso le guardie del *compound* dicendo che Xiaodong l'aspettava, ma ora, dopo ore che bussa alla porta, le luci in casa si sono spente e di Xiaodong non c'è ombra. Il ragazzo sembra sconvolto, è affamato e confuso. Quando si accorge della DV camera di Xue gli chiede se stia filmando: "solo il suono", risponde lui mentendo (Fig. 5). Quello si tranquillizza e comincia a dire che viene da Marte, che è arrivato a Pechino da una cittadina dello Henan per trovare la sua strada, ma che una volta qui tutti, anche i vecchi amici, gli hanno voltato le spalle.



Figura 5 *Martian Syndrome*, Xue Jianqiang.

É arrabbiato, disilluso, rimpiange il tempo di quando era piccolo, quando c'erano dei valori e "Tutti erano gentili, e anche io lo ero. Ora non lo sono più [...] La gente non

esprime i propri sentimenti direttamente, fingono di essere civili e in realtà sono solo freddi”. É confuso e Xue cerca di tranquillizzarlo, dicendogli che anche lui viene da Marte (Fig. 6), sa di che cosa sta parlando.



Figura 6 Martian Syndrome, Xue Jianqiang.

Allora viene fuori che il ragazzo aveva fatto visita a Xiaodong anche il giorno prima e prima ancora: gli chiede da mangiare, non si capisce se in cambio di favori sessuali. Il quadro si fa più chiaro quando la porta si apre e Xue e il suo amico entrano, trovando Xiaodong terrorizzato, fuori di sé, in preda a una crisi di nervi. Si dice assillato da Wang Xi, ossessionato, non vuole che si accendano le luci e piange convulsamente. Nota la telecamera di Xue, ma non ne è turbato: “Puoi filmare al buio con quella? É avanti!”. Nel corso del lungo sfogo di Xiaodong, in cui non si capisce se sia emotivamente sconvolto per via dell’insistenza di Wang Xi o della presunta relazione sessuale con lui, questi batte violentemente alla porta chiedendo di Xue Jianqiang: vuole la cassetta con il filmato. Xue gli risponde di non aver filmato nulla, di andarsene o avrebbe chiamato la polizia, e nel montaggio inserisce il flash back in negativo di quando il ragazzo già aveva chiesto spiegazioni in merito alla DV camera. Wang Xi diventa aggressivo, parla di rispetto e violazione dei diritti: Xue gli fa notare come anche lui stia violando i diritti di Xiaodong, chiedendo del cibo da ore alla sua porta. “Anch’io vengo da Marte”, gli dice “e lo so bene. Non ti lamentavi che la gente a Pechino è falsa mentre tu sei candido? Beh, filmare quanto succede è candido e schietto”. (Fig. 7). La discussione tra i due si fa sempre più accesa, fino a quando Xue posa la DV camera, l’inquadratura si fa fissa e solo i suoni concitati ci dicono che i due si stanno picchiando. Poi Xue raccoglie la videocamera e rientra. Si vergogna di quello che ha fatto, non voleva colpirlo ma scherzando dice che “Questo è un *action*

film (*xingdong dianying* 行动电影), un nuovo genere in cui il regista deve interagire con gli eventi che sta filmando”, dice a Xiaodong.



Figura 7 La crescente violenza di Wang Xin è intervallata dalle immagini del suo sfogo precedente, *Martian Syndrome*.

Questi, ormai tranquillizzato, parla a lungo con Wang Xi attraverso la grata della porta, entrambi soli e in cerca di un modo per comunicare.

Xue non è diverso dal “marziano” e, come loro, Xiaodong: la solitudine e la mancanza di comprensione e comunicazione sono quello che li accomuna, marziani nello spazio iper-socializzato ma estremamente solitario di Pechino. L’interazione nella “nuova socialità” (Yan 2009: 284) avviene tra estranei che si incontrano come individui e non più in quanto rappresentanti di una famiglia o di altri gruppi sociali: nelle relazioni, l’interesse è quello del singolo. La fiducia nella società si fa allora più urgente della fiducia personale, non più verificabile poiché diretta verso estranei che non possono essere ricondotti a circuiti e relazioni conosciute. Tuttavia questo processo comporta un cortocircuito laddove, come nella Cina urbana, quella stessa fiducia nella società è profondamente in crisi (ibidem), con il risultato che gli individui si sentono soli e insicuri (Bauman 2001). La “sindrome marziana” si declina non solo in chiave sociale, come nella città in cui non si trova lo spazio e il

riconoscimento individuale, ma anche generazionale, come emerge dal documentario *I beat the tiger when I was young*, titolo che richiama una vecchia metafora dello scontro in nome di una ricerca di affermazione da parte dei più giovani.

Grazie a *Martian Syndrome*, Xue vinse un premio di critica e incoraggiamento al Beijing Independent Film Festival, emblema di quello stesso circuito del cinema indipendente da cui rifuggiva e a cui aspirava, e che avrebbe criticato provocatoriamente nel documentario successivo, *I beat the tiger when I was young*. Già al ritiro del premio, che Xue inserisce nel montaggio, si rivolge alla platea di registi accusandoli di essere violenti, di essere dispotici proprio come quella società di cui vorrebbero essere critici. Li rimprovera di usare i soggetti dei loro documentari e di sottrarsi dalla scena in fase di montaggio. “Proprio come hai fatto tu con il marziano”, gli dissi. “Filmo la gente, certo non chiedo il permesso, ma qui nessuno ha diritti”, fu la sua risposta, “Quello che mi succede non succede solo a me, quindi mettendolo in video faccio vedere qualcosa che ci riguarda tutti, non è solo roba mia. Che cos’è poi la verità? In fondo la realtà è la realtà di ognuno⁷⁴”. In effetti, Xue filmava il qui e l’ora, è sempre presente nei suoi video: quando si punta direttamente la videocamera o quando la cede a qualcuno per farsi filmare (Fig. 8), interagisce con i personaggi, come sottolinea scherzando in *Martian Syndrome*.



Figura 8 Xue Jianqiang in *I Beat the Tiger When I was Young*.

⁷⁴

Registrazioni di campo, 2010, Shanghai.

In *I beat the tiger when I was young* affronta i principali esponenti del Nuovo Movimento Documentario, criticandoli apertamente e provocatoriamente, cercando di suscitare le loro reazioni e, allo stesso tempo, affermando la sua “teoria” amatoriale e autoriflessiva del documentario, e del film più in generale. Le gerarchie generazionali e le diverse scale di valori risultano evidenti anche nel circuito del cinema indipendente, di fronte agli approcci sfacciati di Xue, al suo uso violento dell’obiettivo e delle parole. Per lui la videocamera era un mezzo non solo per fissare il tempo, il tempo vissuto, ma per rappresentarlo, per analizzarlo e analizzarsi e cercare un contatto con le persone: con i suoi film-diario sembra fare eco al lavoro di Jonas Mekas dicendo “*and I was there with my camera*” (2007), per la memoria e contro la perdita di ogni singolo momento. Ancor più, nonostante neghi di conoscerne l’opera, sembra rifarsi a George Kuchar che, evidenzia Catherine Russell (1999), usava il video per creare una sorta di restituzione infinita dell’accadere, per rompere il confine tra esperienza e rappresentazione, ritraendosi come corpo, alieno tra gli altri, piuttosto che come soggetto (Russell 1999: 290). Tuttavia, la lettura di Russell (1999) sarebbe riduttiva della significatività della presenza, del corpo nello spazio che è esso stesso luogo di pratica sociale (Bourdieu 1983, 2003; Foucault 1993; Scheper-Hughes and Lock 1987) e terreno di cultura (Comaroff 1985; Csodras 1990, 1993, 2003) e di (inter)soggettività (Csodras 1990, 1993). Questo processo risulta ancora più evidente nel lungometraggio 1=0 [*yi ci deng yu mei you* 一次等于没有, 2011], in cui Xue ha montato il suo primo e secondo incontro con diversi personaggi, sempre legati al circuito del cinema indipendente, nel corso di due anni.

La telecamera è stato un attivo partecipante anche dei nostri incontri, in particolare tra il 2010 e il 2011: non avevo tre occhi puntati solo durante le interviste, ma mentre mangiavamo, per le strade di Pechino e Caochangdi, durante le chiacchiere in casa, in autobus e nelle serate passate insieme (Fig. 9). A nulla valevano le domande o il mio imbarazzo: parlare con Xue comportava parlare con la sua videocamera. Decisi allora di registrare anch’io i giorni insieme: filmare diventò quasi naturale, fece svanire l’imbarazzo della sua videocamera puntata, forte anch’io del mio terzo occhio. Inizialmente Xue sembrava non curarsene, era divertito di essere vittima del suo stesso attacco, rivolgendosi di tanto in tanto direttamente all’obiettivo. Tuttavia, con il tempo questo fu anche il modo per liberarci dell’obiettivo, di stabilire un contatto e di cominciare a conoscerci oltre il video.



Figura 9 Filmare, filmarsi. Shanghai, Pechino, Songzhuang.

1.2 Three Small Animals

Conoscere Xue ha significato anche entrare nella serie *Three Small Animals 1, 2 e 3* (*san zhi xiao dongwu* 三只小动物, 2007, 2009, 2011): nell'arco di sei anni (la data e l'ora delle riprese viene esplicitata nel montaggio), durante i mesi in cui lasciava Pechino per tornare nella cittadina di origine, Xue ha filmato la vita di provincia, quella che era la sua vita, seguendo i giorni allo sbando di tre ragazzini. Lontani Caochangdi e il cinema indipendente, Xue rientra nello Shanxi e guarda la vita dei cuginetti, la scuola marinata, le bande e le microdelinquenze, le madri forti e i padri assenti. Guarda la sua storia.

Contrariamente ai tre documentari sopracitati, nella serie *Three Small Animals* Xue compare solo marginalmente, non è il protagonista principale, ma è forse più presente

qui che altrove, come lascerà trasparire in alcune conversazioni. Perché se anche nelle proiezioni pubbliche (Pechino, Nanchino, Shanghai) Xue prendeva le distanze dalle storie dei tre ragazzini⁷⁵, le loro vicende lo riguardano da molto vicino e molto si approssimano alla funzione autoriflessiva che per lui era l'elemento fondamentale del documentario.

I bambini pestiferi di *Three Small Animals 1* sono ormai dei giovani delinquenti nel terzo capitolo: hanno abbandonato la scuola, sono la dannazione delle madri che lavorano nella miniera di carbone e vivono di espedienti e piccoli furti. Siamo per le strade di una cittadina di provincia, i suoi rumori, il traffico scomposto, i camion che trasportano il carbone: lontani i discorsi sull'autorità del documentario, qui Xue si confronta con il suo passato. Il film racconta un mese di vita dei tre ragazzi, la superficialità delle loro giornate, passate tra la strada e le sale giochi rifiutando di lavorare come i genitori (Fig. 10). La sua presenza è resa evidente da alcuni scambi con i protagonisti, come quando interviene perché uno di questi colpisce la madre e quando, per rispondere ironicamente alle possibili critiche dello spettatore, improvvisamente monta in veloce sequenza sguardi scocciati (Fig. 11): “Non filmare!” (*bie pai* 别拍). In realtà, i ragazzi sembrano divertiti dall'obiettivo, pare non facciano caso al suo intervento, dato il rapporto di familiarità e l'indifferenza rispetto a quello che li circonda. Dal canto suo, Xue Jianqiang si riavvicina al suo mondo con la mediazione di un filtro. Alla fine del video, i ragazzi decidono di tentare la fortuna nella città di Shenzhen, come Xue la tentò a Pechino.

⁷⁵

Note di campo, 2011, Pechino e Nanchino.



Figura 10 La vita di cugini e delle madri a confronto, *Three Small Animal 3*.



Figura 11 “Non mi filmare!”, *Three Small Animals 3*.

“Perché lo faccio? Perché mi diverto e in più è un modo di ricerca. È vedere come io vedo le cose”⁷⁶. Xue Jianqiang, quando ci siamo conosciuti, guardava il mondo, e soprattutto le relazioni con le persone, attraverso un obiettivo. La videocamera serviva per stabilire un contatto, per irrompere nello spazio e nelle situazioni, per provocare reazioni, una “forma del guardare” (MacDougall 2005). “I film in Cina sono rimasti indietro, non c’è comprensione nè riflessione, non si va oltre l’apparenza. Non vogliono affrontare la realtà, il quotidiano. E questo invece è quello che cerco di fare io. Anch’io ero così, e forse lo sono ancora. Ma ci sono un sacco di cose che non so, non vedo e non me ne curo. Succedono un sacco di cose. Da questo punto di vista non

⁷⁶ Registrazioni di campo, 2011, Pechino.

c'è differenza tra città e campagna, tra Pechino, Shanghai e la campagna: ovunque, tutti si curano di se stessi (*ziji* 自己) e di quello che gli succede ora. Non c'è morale (*daode* 道德). Neanche io ho morale⁷⁷”.

Come accennato, l'era delle riforme ha creato un vuoto nella vita pubblica così come la mancanza di una direzione: sia in campagna sia in città, questo vuoto è stato colmato con la ricerca di interessi individuali e comfort materiali (Yan 2009: xxix). Se fino agli anni '70 l'interesse personale si era articolato in termini collettivi e famigliari, le influenze globali insieme con la progressiva nuclearizzazione della famiglia e la crescente mobilità fisica e sociale che alleggeriscono i legami, hanno fatto emergere desideri, emozioni e aspirazioni incentrate sull'identità personale, che guardano alla famiglia come possibile aiuto ma non come gruppo in cui riconoscersi e a cui sacrificarsi. La tendenza si è intensificata negli anni '90, quando la cosiddetta *me-generation* (*wo yi dai*, i nati dagli anni '70 in poi) si trovò a non appartenere né alle *danwei* 单位, le unità di lavoro, né alle comuni rurali e cominciò a parlare al singolare e a preservare selettivamente le tradizioni per i propri interessi (Giddens 2000; Yan 2009). Lo stesso processo sociale che capacita mobilità e scelta non si accompagna alla protezione e al supporto da parte dello Stato necessari per usufruirne, spingendo quindi al ritorno alle reti famigliari da cui ci si era allontanati alla ricerca di un sostegno per il proprio interesse.

Gradualmente, Xue aveva accantonato la videocamera, non solo negli incontri privati: la naturale appendice con cui quotidianamente interagiva con le persone si era fatta in disparte, per lasciare spazio a una maggior riflessione.

Durante il nostro ultimo incontro, nell'aprile 2012, Xue stava attraversando un periodo particolarmente difficile, turbato dal senso di impotenza che non era riuscito a cancellare con la videocamera, infastidito dalla “noncuranza della gente e dalla non partecipazione. Ma come fanno a non interessarsi di niente? Come si fa a non agire?”⁷⁸”.

Forse non sarebbe diventato un regista, ma il suo sguardo era cambiato.

⁷⁷ Note di campo, 2010, Shanghai.

⁷⁸ Registrazioni di campo, 2012, Pechino.

2. “MEI QIAN MEI QUAN” (SENZA SOLDI E SENZA POTERE) - WU HAOHAO

“Avere autorità, potere, diritti significa vivere attivamente⁷⁹”, sentenziò Wu Haohao mentre pranzavamo a casa sua in un pomeriggio del 2011. Nato nel 1986 a Taiyuan, nella regione dello Shanxi, da una famiglia modesta, Wu Haohao ha frequentato l’università di Chongqing prima di cercare la sua strada come regista a Pechino.

E lì ci incontrammo nel 2010, in occasione della proiezione di un documentario a Caochangdi. Non sapevo nulla della sua attività né avevo mai sentito parlare di lui: mi avvicinò per chiedermi cosa ne pensassi del video appena visto e per presentarsi. Mi colpirono subito la sua arroganza e l’ostentata sicurezza, la perentorietà con cui discuteva di tecniche e stili, l’atteggiamento da navigato addetto ai lavori. Mi invitò a casa sua per continuare la chiacchierata: condivideva un appartamento vicino all’Accademia di Belle Arti con un giovane di cui diceva di non sapere nulla, se non che usciva presto la mattina presto e rientrava a sera inoltrata dal lavoro. E che accumulava montagne di bottiglie di plastica per rivenderle ai raccoglitori di spazzatura differenziata. La sua stanza era essenziale e trascurata: un letto, un armadio, un grande computer. E la voglia di parlare si sé: “I miei film sono miei, devono essere come un diario, il mio diario di oggi. Più filmo e meglio è. Penso che si debba filmare senza uno scopo. Vedi, per la maggior parte i documentari in Cina vogliono raccontare gli strati bassi della società, gli emarginati, roba così... Io racconto la mia storia. Certo anch’io ho uno scopo, ma lo scopro quando faccio editing, nel processo, e quello che viene fuori sono io, quello che ho scelto di vedere e come. Per questo penso che più si filma e meglio è⁸⁰”. Gli avevo spiegato che stavo conducendo una ricerca sulla produzione video indipendente e che avevo incontrato diversi registi, tra cui Xue Jianqiang. Quello che a lui premeva era che mi fosse chiaro il suo punto di vista, la sua “poetica” e che comprassi una copia dei suoi film. I suoi maestri, mi disse, erano Bazin e Godard, il suo interesse concentrato sul processo di editing e sul *xingdong dianying* (行动电影), il film come azione. “I documentari cinesi sembrano finti”, diceva criticando i documentaristi indipendenti, “Lui [Xu Tong] tratta i protagonisti dei suoi film come sue creature, forse gli altri non se ne

⁷⁹ Note di campo, 2011, Pechino.

⁸⁰ Note di campo, 2010, Pechino.

accorgono, ma è tutto finto. Anch'io ho filmato gente che non lo sapeva, ma non fingo che sia tutto vero, sono io che parlo e sono io che vedo e agisco, è la mia prospettiva. Questo ha a che vedere con la Cina e con il fare documentari, e soprattutto ha a che vedere con il diritto: chi fa documentari in Cina in generale fa parte degli strati bassi della società, non ha posizione, non ha status e vanno a raccontare quelli che stanno ancora peggio. Io tutto sommato sto bene. Dormo, vivo, mi cerco una fidanzata⁸¹».

Grazie alla tenace autopromozione nei circuiti del cinema indipendente, Wu Haohao aveva ricevuto attenzione ai festival di Pechino e Kunming, le vetrine più prestigiose insieme con il festival di Nanchino. Il nostro primo incontro si protrasse fino a notte parlando di cinema italiano (della sua passione per Pasolini, Rossellini, Fellini e Bertolucci), il coinquilino silenzioso rientrò. Wu Haohao decise di regalarmi una copia di *Criticizing China* e *Kun 1*, con la promessa di rivederci il giorno seguente per parlarne, dato che poi avrei lasciato Pechino per rientrare a Shanghai. Mi allontanai da casa sua stranita: oltre all'esplicito interesse di Wu, ero a disagio per il suo modo aggressivo, sfrontato e altero di interagire, qualunque fosse l'argomento di conversazione. Non conoscendolo ancora, ero stata intimidita dalla sua aggressività e mi era profondamente antipatico. Tornata nella stanza in cui alloggiavo, caricai subito i dvd nel lettore e mi ritrovai di fronte a Wu Haohao, che mi parlava dritto dall'obiettivo.

2.1 Kun 1: Action

Kun 1 è un diario che racconta per immagini gli anni dell'università a Chongqing e Taiyuan, rivisti e decostruiti da Wu Haohao ormai a Pechino. Come mi avrebbe spiegato in seguito, *Kun*, il titolo di tutta la serie dei suoi film e che era diventato un simbolo, inizialmente era un omaggio alla ragazza di cui era innamorato (Kun appunto), che lo lasciò per trasferirsi a studiare in Inghilterra e a cui Wu voleva dimostrare di essere in grado di diventare regista, nonostante fosse rimasto in Cina. Nella prima inquadratura siamo a Songzhuang, villaggio dove si raccolgono artisti di vario genere, alla periferia di Pechino e al centro del mondo grazie al computer (Fig. 12): Wu Haohao ci introduce nella sua stanza, dove siede alla scrivania intento

⁸¹ Ibidem.

all'editing, ad “agire”⁸² perché “Quando guardi a te stesso, capisci il mondo e te stesso”.



Figura 12 Kun 1, Wu Haohao.

La prima parte del film raccoglie frammenti di girato che coprono il corso degli anni trascorsi a Chongqing: i giorni sono narrati in prima persona e (de)costruiti attraverso il montaggio, raccontato nel momento in cui avviene e commentato dallo stesso Wu. Si ritrae annoiato sul letto, per i corridoi del dormitorio universitario, affacciato alla

⁸² Sebbene in alcuni passaggi del film, come in fig. 3.19, venga adottato il termine *dongzuo* (动作) per “azione” e “agire”, il concetto di “action film” è più estesamente inteso (anche nelle parole di Wu Haohao) con il termine *xingdong* (行动): se *dongzuo* enfatizza l’azione come movimento momentaneo, il termine *xingdong* sottolinea la processualità dell’azione.

finestra della camera uguale a tutte le altre e guarda la distesa di alti palazzi e finestre anch'esse tutte uguali tra loro che si perdono nell'orizzonte delle strade di Chongqing. La sua fissazione per la sessualità, elemento che tornerà a più riprese non solo in *Kun 1* e negli altri film ma anche nella vita quotidiana, è subito esplicito nella rappresentazione ostentata del proprio corpo messo in scena (Le Breton 2005) nudo e seminudo, esibito per il pubblico: la videocamera diventa strumento di mediazione e specchio (Krausss 1976), senza pudori in quello che Berry (2010) chiama “*electronic elsewhere*”. Protagonista di autoetnografia (Fischer 1986; Russell 1999; Rascaroli 2009) Wu è soggetto che guarda, che si rivede nel montaggio e che viene guardato: “guardando al mondo, mi conosco meglio”, provando a decostruire (perché “tutto è decostruzione”) con lo sguardo prima e con il montaggio poi se stesso e le sue relazioni. Il disagio di sentirsi soli in prigione nel dormitorio universitario, nonostante l'illusione dell'apertura sul mondo data dalla più grande finestra della Rete ha il viso di Wu, immortalato nello schermo del computer. “É chiaro che in questa situazione i film sono ormai senza alcun valore, è ora di iniziare un *action film*. Fare azioni immediate quando affrontiamo la realtà, ma i film possono solo registrare queste azioni”. La videocamera è anche un modo per uscire dal dormitorio e dalla solitudine opprimente, per sentirsi coinvolti (anche politicamente) con l'esterno: “solo le azioni sono in grado di rompere i confini. Ora le nostre vite sono decadenti. Una forza agente e la sua controforza interagiscono perfettamente”.

Con la prima “azione” Wu Haohao espone la poetica di Godard alla sua classe di teoria del cinema nel corso di una lezione: un compagno, seguendo le sue indicazioni, rivolge l'obiettivo ai volti degli studenti con sguardo quasi scientifico, cogliendone le espressioni annoiate, indifferenti, assenti. La voce fuori campo di Wu Haohao commenta: “non ho compagni qui [*tongzhi* 同志], è una lotta ma io voglio agire. Possiamo vedere quanto siano brutte questa ristrettezza e la solitudine, e questa è la Cina. Io e Godard siamo compagni [*tongzhi*]”. Inizia quindi una serie di sistematiche azioni di critica rivolte alle persone a lui vicine: a partire dal suo compagno di dormitorio, che trascorre le giornate al computer ammettendo pigrizia e inettitudine perché “avevo delle aspettative e sono state tutte disilluse”, Wu prosegue intervistando una coppia di amici, un'artista di Songzhuang, due ragazze e un cantante rock. Richiamando il cinema vérité, coinvolge i protagonisti nel processo del film (fig 13) e nel racconto di sé, partecipando come autore, spettatore ma anche come

protagonista di quelle contraddizioni che lui stesso vive: l'azione di critica, quindi, diventa auto-critica.



Figura 13 *Kun 1*, Wu Haohao e un protagonista.

I racconti dei personaggi decostruiti da Wu sono uniti da un filo che intreccia solitudine, insicurezza, stress⁸³ ma anche il disinteresse per quanto succede nella società, “rifiutano la realtà e rifiutano la politica” commenta sprezzante Wu. In particolare le due ragazze, che Wu avvicina perché “ho bisogno di loro. Voglio fare l'amore e quindi le filmo”, sono ritratte in solitudine, imbrigliate in relazioni superficiali e fallimentari, trasognate davanti al computer e senza progettualità, giocano con la telecamera rispecchiando in parte la loro condizione ma anche come le cattura lo sguardo di Wu. “Filmando Bing Bing sono entrato nel suo corpo”, l'oggetto

⁸³ Il termine *yali* 压力, pressione, è centrale anche in molte delle conversazioni con i miei interlocutori coetanei di Wu.

del desiderio entra in scena con la volontà di possedere la donna vista come passiva, atteggiamento che verrà confermato anche dalla conoscenza di Wu fuori dal video.

Dopo aver criticato (*pipan* 批判, termine con chiaro riferimento storico alla pratica diffusa durante la Rivoluzione culturale) i suoi simili, Wu Haohao mette in scena una performance a Hongyan, parco monumentale comunista a Chongqing, e la riprende con l'aiuto di un amico. Nel cuore del monumento, appoggiato a un muro, grida "Lunga vita al popolo!", tra gli sguardi interrogativi dei visitatori. Nel frattempo il suo compare, che indossa un'uniforme del Guomintang, imbraccia un fucile e gli spara. Wu, che impersona il comunista, cade a terra e l'altro gli si avvicina versandogli addosso della vernice rossa. "Tu sei morto ma io sono vivo" gli dice, "Potrei andare a Taiwan o diventare una persona normale ma posso ancora scegliere, posso ancora vivere le cose reali. Ma tu non proverai mai amore o gioia". "Sono egoista ma sono anche umano" gli risponde il comunista-Wu, "Ho scelto la morte che solo a me appartiene". Selezionando immagini d'archivio, Wu ripercorre la storia del Partito Comunista e della sua graduale trasformazione nei decenni e si dice quindi pronto per fondare il Nuovo Partito Comunista: si filma con un complice mentre imbratta con spray rosso i muri della città con una stella, simbolo del suo nuovo partito. Seppure non elaborato e immaturo, Wu esprime il desiderio di prendere una posizione politica, di avere il diritto di esprimersi come poi discuteremo diffusamente negli anni a seguire. *Kun 1* si chiude sull'immensa piazza Tian An Men, con un'inquadratura sull'ingresso della Città Proibita sovrastato dal ritratto di Mao. Una figura si stacca dal fondo e corre verso l'obiettivo tra la folla: Wu Haohao spalanca la bocca in un urlo, in faccia allo spettatore e alla piazza, solo anche qui (Fig. 14).



Figura 14 Kun 1, Wu Haohao.

2. 2 Criticizing China

Il film azione in *Criticizing China* si dirige nello spazio pubblico, a cui ci introduce un close-up sul viso di Haohao che dichiara: “Devo entrare nelle vite della gente in un giorno qualunque, andare nella folla e comunicare, lottare. Registrare mi rende nervoso. La mia personalità è stata nutrita dall’ambiente in cui sono cresciuto, e dai pidocchiosi cinesi in questo ambiente. Ma mi devo salvare ed esprimermi, questa è la mia battaglia” (*Criticizing China*, Wu Haohao). Siamo nel 2008 e la Cina è sconvolta per il tragico terremoto che ha prostrato la regione del Sichuan, seppellendo migliaia di persone e soprattutto bambini, vittime degli edifici scolastici fatiscenti. Questa catastrofe di portata eccezionale sollevò la solidarietà e la partecipazione dei cittadini di tutte le regioni della repubblica, uniti nella raccolta fondi per la ricostruzione e, insolitamente, critici verso l’operato del governo. Questo era il caso di un nutrito gruppo di pensionati che si riunivano a discutere in un giardino non lontano da casa di Wu, a Taiyuan, discutendo circa il da farsi e di quali fossero le responsabilità governative rispetto a un dramma che, se non evitabile, si poteva in parte limitare. Wu Haohao decise di irrompere nelle discussioni per causare una rottura discorsiva con la videocamera e per far questo chiese aiuto a un amico: “Devi entrargli in faccia con l’obiettivo, non importa cosa succede o cosa mi dicono tu devi continuare a filmare, è chiaro?”.

Il film inizia con l'addestramento dell'aiutante e con l'ammissione di Wu di provare paura ed eccitazione per l'esperimento di "azione": è evidentemente nervoso, sa che si troverà in difficoltà, uno contro tanti. E le prime reazioni non lo smentiscono. Lui e l'amico si uniscono a un capannello di anziani che discutono animatamente e quando questi si interrompono per chiedere che diavolo stessero facendo Wu risponde che stanno girando un documentario indipendente, "E che diavolo sarebbe?", chiedono. "Riflettere la vita vera della gente", continua Wu, "Riflettere la vita vera della gente?! E tu saresti in grado di farlo? Sei troppo giovane, non sai niente, tu". Da questo primo scambio si accende una discussione che vede Wu al centro di un circolo di anziani, unanimi nel condannare il suo gesto: arrogante, irrispettoso, incivile. Mentre le riprese dell'amico si fanno più incerte, distanti, Wu Haohao cerca di difendersi accusandoli di non agire per la società, mentre raccontare con immagini quanto accade sarebbe, al contrario, un modo per partecipare. "Anche il Grande Timoniere Mao, in fondo, aveva ambizioni quando era giovane". E questa affermazione tra goliardia e alterigia gli procura l'attacco violento di uno dei presenti, intenzionato a venire alle mani e chiamare la polizia per fermare l'insolenza di questo ragazzino che, anche se dissuaso dal farlo, continua a filmarli apertamente. Viene canzonato per i suoi capelli lunghi e l'abbigliamento trasandato, accusato di mancare di rispetto agli anziani, ma il vero punto di frizione è che, comprensibilmente, il gruppo non vuole essere filmato nell'atto di criticare apertamente le mancanze del governo in occasione del terremoto. "Ho portato qui la telecamera per ingrandire i vostri problemi. Se fossimo in Europa o in America nella stessa situazione correreste alla telecamera, mi rincorrereste voi per parlare alla telecamera. Qui invece no, perché vi hanno fatto il lavaggio del cervello. Anche i miei genitori sono così, non oserebbero. Quando gli ho detto che sarei venuto qui a filmare mi hanno detto di non farlo, che mi avreste spaccato la videocamera.", risponde Wu aggredendo a sua volta chi lo aggrediva, "Qui non c'è trasparenza e io voglio trasparenza!".

I ragazzi fanno ritorno al giardino il secondo giorno; anzi, per la precisione, Wu torna sul luogo d'incontro con un nuovo aiutante (di cui sottolinea l'incompetenza tecnica), perché l'amico del primo giorno, impaurito dagli attacchi degli anziani, si era rifiutato di riaccompagnarlo nell'impresa. Il secondo giorno Wu viene accolto con freddezza da quanti lo avevano attaccato, mentre un piccolo gruppo desideroso di parlare lo avvicina: vogliono raccontare le proprie esperienze, confrontarsi con quel ragazzino arrogante che gli parla di *filmmaking* e democrazia, della responsabilità di parlare

apertamente davanti a un obiettivo. Nei giorni precedenti alle riprese, Wu Haohao si era già avvicinato ai capannelli per osservare e ascoltare e, a suo dire, nonostante fosse stato osservato con curiosità e sospetto nessuno gli aveva rivolto la parola o cacciato, era stato semplicemente ignorato. La decisione di registrare le conversazioni, mi spiegherà, nacque dal desiderio di documentare quello che a suo dire era un buon esempio di quanto si muove in Cina intorno al discorso pubblico e, allo stesso tempo, di provocare delle reazioni proprio con la presenza della telecamera. E le reazioni in effetti non mancarono. Oltre agli attacchi violenti del primo giorno e alle critiche ribadite il secondo, alcuni uomini di mezz'età dopo l'iniziale ritrosia colsero l'occasione per sfogarsi, per tracciare un quadro cupo della Cina contemporanea e per gridare la loro insoddisfazione, ormai incuranti dell'obiettivo, finché non vennero fermati e allontanati da quanti si erano opposti alle riprese. Il film si chiude con un'inquadratura che da lontano riprende la silenziosa marcia degli anziani nel giorno delle celebrazioni di commemorazione dei morti del terremoto.

2. 3 Mao, il fascismo, Pasolini e la ricerca di sé

Non incontrai Wu Haohao prima di lasciare Pechino⁸⁴: le persone si perdono in flussi imprevedibili, per ritrovarsi in modi altrettanto inaspettati. Cominciammo a conoscerci e a frequentarci regolarmente nel settembre seguente. Si era trasferito in periferia, in una delle numerose città satellite che hanno cancellato la campagna intorno alla capitale, al diciassettesimo piano di un imponente e grigio palazzo, tra altri palazzi ugualmente grigi e identici affacciati sulle grandi strade appena asfaltate. L'appartamento, che condivideva con Nian Nian, la sua ragazza dell'epoca, era spropositatamente grande per i due, spoglio e trascurato. Si erano conosciuti nella libreria della Beiing Film Academy, dove lei studiava per “diventare una regista, perché non ho idea di che cosa voglio fare. Non mi interessano i video (*luxiang* 录像) che fa lui, che possono essere brutti. Io voglio fare grandi film (*dianying* 电影), fiction film che devono essere belli⁸⁵”. “E possono anche non avere senso”, ribatté Wu un giorno che mi trovavo da loro a pranzo. Forte dei consensi ricevuti con *Criticize China* e *Kun 1*, Wu si sentiva molto sicuro di sé dal punto di vista tecnico e

⁸⁴ Note di campo, maggio 2010, Pechino.

⁸⁵ Registrazioni di campo, settembre 2010, Pechino.

si stava concentrando sulla ricerca: quel giorno discutemmo della lettura che lo stava appassionando, *Così parlò Zarathustra*: “Non ha nulla a che vedere con i miei film ma sembra anche a me di cercare qualche cosa che non c’è, come il superuomo”. Si stava entusiasmando al fascismo e alle figure di Nietzsche e Mussolini, “erano forti, determinati e con diritti. Ora non so su che cosa ho una buona opinione, in che cosa credere. In fondo, tu in che cosa credi? Perché fai questa ricerca?”. Gli dissi che ero appassionata di cinema e che mi interessavano gli autori emergenti, come lui. E che proprio non riuscivo a capire la sua improvvisa passione per il fascismo, che mi indisponneva. “Io invece adesso non sono per niente interessato ai film, non mi va di vederli né di farli, perché penso che sia prendere in giro gli altri e se stessi. Ora voglio capire il diritto, come ottenerlo. I film sono noiosi. Oggi i cinesi che fanno film o documentari usano comunque la teoria occidentale, e io pure: studio la filosofia occidentale e la critica occidentale. Non ho una direzione precisa, ma sto cercando di capire. Che male c’è? C’è caos, ignoranza, e vado per tentativi⁸⁶”. I tentativi passano anche per letture estreme. Nian Nian canzonava la sua invidia per questi personaggi, che “hanno diritto, sono *intellettuali*. Dovrebbe curarsi delle cose divertenti”. Wu Haohao reagì violentemente:

“Tu non capisci niente”, rivolto a Nian Nian, “Io ingrandisco le cose, voglio il mio diritto, e le relazioni con gli altri sono di antagonismo, nei film e nella vita. Ci influenziamo reciprocamente, ma questo dipende anche dall’ambiente, e l’ambiente va cambiato. Come se noi tre fossimo su un letto e solo uno può sopravvivere: questo è il bello, la contraddizione. Tutto è contraddizione e antagonismo, e questo è il bello. Perché mi interessa il fascismo? Pensa alla Cina: siamo in tantissimi, quando facevo l’università pensavo che fossero tutti dei coglioni e dei caproni e cercavo il mio diritto tra quei lecchini. Devi emergere. Queste per ora sono solo idee, ancora non ci ho capito molto...”⁸⁷.

E aggiunse: “Pensavo che Ai Weiwei fosse uno di questi, con diritto, ma non sono riuscito a comunicarci, ad avere uno scambio⁸⁸, in più non vive la vita vera. Per esempio se tutte le mattine prendi la metro, c’è tantissima gente, è un tipo di stress,

⁸⁶ Registrazioni di campo, 2010, Pechino.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Wu fa riferimento al fallimentare incontro con l’artista Ai Weiwei, riportato in *Kun 11 – Criticizing Ai Weiwei* (2011), cfr capitolo V.

e gli altri invadono il mio diritto. A lei non interessano tutte queste cose, perché è una donna. Facci caso, tutti questi personaggi sono uomini, le donne sono passive”. A questa affermazione, Nian Nian lasciò la stanza e io chiesi spiegazioni a Wu Haohao che rimase fermo sulla sua posizione, esplicitata anche nei film: le donne sono oggetti da desiderare e conquistare, ma non certo da ammirare. Gli feci notare quanto questo fosse in contraddizione con il fatto che viveva mantenuto a Pechino dai soldi che gli inviava la madre e che l’affitto dell’appartamento era pagato con i soldi di Nian Nian, “Va bene così”, rispose, “Questo non c’entra. Sto lavorando perché voglio avere soldi e liberarmi. Se non hai soldi non hai diritti (*mei qian mei quan* 没钱没权) ma nonostante questo voglio esprimermi, e far sapere cosa sento e cos’ho da dire⁸⁹”.

Trascorso solo un mese da quel lungo pranzo, Wu Haohao e Nian Nian si lasciarono e lui si trasferì in una stanza in affitto nel cuore della vecchia Pechino, non lontano da dove abitavo. Le contraddizioni con Nian Nian erano la diretta conseguenza del momento attraversato da Wu, di confusione e incertezza, alimentato dal non riuscire a vivere di cinema come avrebbe desiderato. Le sue giornate scorrevano leggendo, guardando vecchi film cinesi e opere del realismo italiano, di cui era un profondo ammiratore e conoscitore. In realtà, come lui stesso ammetteva, Wu era e si sentiva profondamente solo. Fatta eccezione delle saltuarie frequentazioni con le ragazze che riusciva a rimorchiare in libreria, aveva rapporti solo con alcuni registi indipendenti che risiedevano a Pechino, ma non si trattava di relazioni profonde. Il ragazzo sicuro e arrogante che avevo conosciuto era in difficoltà, si sentiva diviso, *fenbie* 分别 si definiva, a tratti depresso, ma fiducioso che, un giorno e in qualche modo, ce l’avrebbe fatta. Tuttavia, non fu così e, dopo aver chiesto prestiti (non restituiti) alla maggior parte delle sue conoscenze, nel settembre 2011 Wu tornò a Taiyuan, a corto di soldi e più solo di prima.

3. AUTOETHNOGRAPHY: A JOURNEY TOWARDS THE SELF

Nei video di Wu Haohao e Xue Jianqiang ritroviamo alcuni aspetti dell’autoetnografia analizzata da Russell (1999) e soprattutto le caratteristiche che Rascaroli (2009) attribuisce al *first person film*, ovvero il fatto di essere artefatti fortemente metalinguistici, autobiografici e riflessivi, che esplicitano la figura

⁸⁹

Note di campo, settembre 2010, Pechino.

dell'autore extra-testuale ben definita nell'articolare un punto di vista altamente soggettivo. Soprattutto, interpellano lo spettatore (ibidem: 3). Più di altri casi analizzati nel presente lavoro, Wu e Xue mettono in luce come la frammentazione dell'esperienza che deriva dall'insicurezza e dalla fluidità del vivere postmoderno (Bauman 2003) possa cercare unità nel raccontarsi attraverso il video. Una pratica, un *autobiographical outbreak*⁹⁰ (Michael Renov 2004: xxii) che ha investito i media e la video arte occidentali a partire dagli anni '80 e '90, fino alle contemporanee estremizzazioni agevolate dalle nuove tecnologie, dalla televisione e dalla Rete, dove la produzione video si fa sempre più un'attività privata e vernacolare. Tale fenomeno assume declinazioni e implicazioni peculiari nel caso cinese, in particolare qualora ci si rivolga a due delle sue principali caratteristiche: la riflessività e le soggettività che rappresentano e si rappresentano in video. Parafrasando Russell (1999), si considererà l'autoetnografia come un viaggio verso il Sé, sottolineandone la dimensione processuale e di ricerca.

Se l'identità, come l'autenticità, emerge da una mancanza piuttosto che da una completezza, e quindi parliamo con Stewart Hall (1992) piuttosto di identificazione, i processi e i modi di costruzione di questa identificazione diventano parte costitutiva dei soggetti che ne risultano e l'autobiografia filmica diventa una forma (MacDougall 2005) e modalità (Rascaroli 2009) di guardare e rappresentarsi, una messa in scena della soggettività (Russell 1999). E per questo è importante guardare agli autori extra-testo, non solo alle loro performance in video ma anche alle loro pratiche quotidiane, abbracciando la proposta metodologica di Rascaroli (2009) che individua le strategie e le rappresentazioni messe in atto nel testo ma ampliandola con la pratica etnografica, che coinvolge gli attori fuori dal e in relazione al testo stesso, poichè i media giocano un ruolo importante nella definizione di significati e percezioni ma sempre in relazione con i contatti reali e con i corpi fisici (Brownell 2002).

⁹⁰ Micheal Renov ripercorre la svolta verso il soggetto ('turn to the subject': xi) nelle produzioni di documentari a partire dagli anni '90, suggerendo le influenze delle nuove tecnologie sui video autobiografici e l'importanza di considerare immagini prodotte amatorialmente. Sebbene il suo studio si concentri prevalentemente su prodotti americani, le sue riflessioni sono risultate pertinenti anche nel contesto analizzato, soprattutto in relazione al rapporto tra soggettività e partecipazione politica.

Come l'*accented cinema* (Naficy 2001), i *first person film* non narrano necessariamente esperienze autobiografiche ma sono autobiografici nella misura in cui cercano di usare il video come mezzo di espressione e allo stesso tempo per stabilire un contatto diretto con lo spettatore (*interprellation* con Rascaroli, 2009: 15), esplicitando la presenza di un'autorialità soggettiva.

Guardando alla *Cronaca berlinese* di Walter Benjamin, Russell evidenzia come attraverso la scrittura autobiografica emerga un senso del sé radicato nell'esperienza e nell'osservazione: l'identità socialmente costruita (identificazione) si ritrova nei movimenti degli altri, nella topografia urbana e nei gesti quotidiani, come sembra ribadire Xue Jianqiang tanto nei video quanto nelle pratiche. E il *commitment to the actual* (Fischer 1984, 1986) dell'autobiografia come tecnica di autorappresentazione, arte della memoria (Fischer 1986), una sorta di etnografia postmoderna come critica culturale, rivela la consapevolezza che la propria storia personale è implicata in formazioni sociali e processi storici più ampi, come nel caso di Wu Haohao. L'autoetnografia diventa allora veicolo e strategia per mettere in discussione forme di identità imposte ed esplorare le possibilità discorsive di soggettività inautentiche (Russell 1999: 178), un modo per esplorare identità frammentate e disperse e quindi cercare protezione nell'arte della memoria. Ma quanto questa pratica costituisce un riscatto di soggetti (che si percepiscono come) marginali e quanto invece non si incorre nel *self-fashioning* (Clifford, 1997), nell'estetica del narcisismo (Krauss 1976)?

La considerazione di Rosalind Krauss sulla video arte occidentale degli anni '70, e in particolare su quelle opere che giocavano con gli effetti di riflesso e riflessività (Krauss 1976; Butler 1997, 2009) del video, mette in evidenza alcuni aspetti centrali anche nelle produzioni di Wu e Xue, ovvero la centralità del narcisismo e della corporeità. L'esposizione del corpo come messa in scena del sé (Le Breton 2005) vorrebbe rompere con il testo della realtà per sostituirlo con uno specchio, quello del video: ora con una riflessione, una simmetria esterna, ora con una riflessività, una strategia che crea asimmetria con l'originale (Krauss 1976: 56).

Ed è proprio la riflessività che crea una frattura tra due entità, il soggetto fuori e dentro lo schermo, e che permetterebbe una reciproca comprensione. Krauss rilegge Lacan, come farà approfonditamente Metz (1992), per l'analisi del sé e dell'Altro nel video. Come nel rapporto psicoanalitico, il soggetto realizza di non essere altro che una costruzione dell'Immaginario e nel ricostruirsi si ritrova definito nell'alterità. Il sé

si scopre quindi come un oggetto costruito, che si mette allo specchio in una condizione di narcisismo frustrato, frustrato perché sarà solo il riconoscimento dell'altro a dargli legittimità. "Un'alterità che consiste nel costitutivo e reciproco compenetrarsi di soggettività e socialità", dice Butler (2006: xi), "entra definitivamente come fattore essenziale nella dinamica del riconoscimento": Wu e Xue si identificano nel sentirsi negati dalla società, pur cercandone il riconoscimento. I soggetti si ri-vedono attraverso il duplice punto di vista di autori e spettatori: spettatori di se stessi, dell'autorappresentazione che funge da riconoscimento; autori guardati dagli spettatori, gli "altri" che vedono, giudicano e riconoscono le loro storie così come presentate in video. Come il paziente vede la distinzione tra la sua soggettività vissuta, la soggettività parlata e l'analista in ascolto, parte egli stesso, in quanto alterità, della costruzione del soggetto, facendosi così cosciente della propria temporalità reale attraverso la riflessività, così l'artista (l'autore video) costruisce la sua soggettività, riconoscendo la sua indipendenza materiale e storica dal video.

La dimensione triplice si ritrova nell'identità composita degli autori di *first person film* che, con Russell (1999: 277), sono allo stesso tempo *speaker*, *seer* e *seen*, cui si aggiunge l'identità fuori dal video e il ruolo degli spettatori interpellati. Rimanendo nel mondo dell'arte, Krauss (1976) sostiene che il narcisismo qui deriverebbe dal legame tra l'istituzione di un sé formato dalla restituzione video e dal necessario riconoscimento mediatico che legittima l'esistenza dell'opera (e del soggetto): il sé è creato attraverso il feedback dell'immagine. E qui ritroviamo una motivazione forte alla base della pratica video dei soggetti della ricerca: filmarsi per affermare una presenza, esperita col corpo (Csodras 1993), nella società e nello spazio, per cercare un riconoscimento. Sia Wu Haohao sia Xue Jianqiang si rappresentano come corpi, trasformano il mondo vissuto in immagini che abitano, si relazionano agli altri ma quasi sempre in forma alienata, estranea (la sindrome marziana di Xue, l'estraneità di Wu nell'accademia e con gli amici), in video come nel quotidiano, come emerge dalla ricerca sul campo. L'essere *out of place* (Schein 2002: 190) ha una dimensione sia soggettiva sia sociale: da un lato, è una condizione imposta dalle autorità (giovani migranti senza un posto nella società); dall'altro, è una struttura di sentimento imposta dalla ricezione sociale degli altri in un luogo (nella città d'origine, all'università, a Pechino). L'immagine viene spazializzata, costituisce un modo per rielaborare il senso di alienazione, la sfera pubblica dove rendersi visibili, un veicolo per la performance dell'identità, frammentata insieme con la memoria nel collage non

lineare costruito con il montaggio. La narrazione, qui per immagini, diventa una macchina per la costituzione del soggetto (Ochs and Capps, 1996): mediando tra il sé e la società, organizza gli eventi secondo l'interpretazione individuale e crea un continuum tra il presente, il passato e l'immaginario. E in tale processo costruisce anche l'identità, con riflessività e autoconsapevolezza. La “voce dell'immagine” (Guo Jing 2005) sarebbe allora occasione per emanciparsi dalla descrizione autoritaria e dare spazio e libertà all'auto-rappresentazione: oltre all'(auto)riflessione sulle pratiche e i discorsi della vita quotidiana, l'*agency*, i modi di soggettivazione che cambiano insieme con le trasformazioni sociali (Biehl, Good, Kleinman 2007), si esercita nello spazio della fantasia e del desiderio, tra conformità e resistenza (Moore 2007). Il sé narrativo (Moore ibidem), ovvero l'immagine personale mostrata, non rimane immutato ma si trasforma in relazione ai contesti e agli altri attori.

Perché quindi i *first person film* di Wu Haohao, di Xue Jianqiang e delle loro coetanee e coetanei intervistati lungo la ricerca di campo sarebbero rilevanti e in qualche misura rivelerebbero delle specificità del contesto in analisi? E come questi video posso essere letti come effetti (ed elementi di analisi di) cambiamenti in atto nella società? Se il *first person film* ha la qualità di rendere esplicito il pensiero nel suo processo (Rascaroli 2009), un pensiero umano profondamente sociale (Geertz 1998: 319), allora l'osservazione dell'(auto)rappresentazione dei soggetti, in video e fuori dal video, può dare indizi per comprendere processi più ampi.

4. UNA NUOVA SOCIALITÀ: UNA RETE SMAGLIATA

Nella società cinese tradizionale, l'individuo era compreso nelle relazioni sociali ed emozionalmente legato a obblighi personali definiti da tali relazioni (Fei: 1992), secondo la regola del *ke ji fu li* (克己复礼), ovvero nel controllarsi sottomettendo il sé alle gerarchie relazionali, coltivando la persona e la sua morale. In quello che Fei definisce un modo di associazione differenziale (*chaxu geju* 差序格局, ibidem: 66), gli individui si riconoscevano nel ruolo ricoperto in una catena di relazioni⁹¹, l'individualità data dal nome che segnava una provenienza (Mauss 1985),

⁹¹ Le 5 relazioni fondamentali (re – soggetti; padre – figlio; marito – moglie; fratello maggiore – fratello minore; amici) erano regolate moralmente dal *ke ji fu li*. Per un approfondimento si vedano Fei Xiaotong 1992, Mayfair Yang 1994, Granet 1986.

laddove non c'era distacco tra persona e ruolo: l'individualità era contenuta e le emozioni controllate, in particolare quelle verso l'altro sesso. Se in occidente gli individui formavano organizzazioni dai chiari confini, secondo un modo di associazione organizzativo (*tuanti geju* 团体格局, Fei: 61), nella Cina pre-socialista la relazione più importante, ovvero quella parentale, era composta di cerchi concentrici, e quindi mobili ed espandibili, centrati sul sé. L'emergere di una nuova forma di individualismo ha combinato processi globali (in particolare la cultura del consumo) con pratiche locali: nonostante le connessioni tra i membri delle reti sociali (*guanxi* 关系) fossero al cuore del sistema di associazione differenziale, ogni rete ruotava intorno all'individuo, si trattava quindi di relazioni elastiche che avevano sempre il sé come riferimento centrale e che davano origine a un atteggiamento egoistico, piuttosto che individualistico. Come sottolinea Yan (2009), mentre l'individualismo occidentale si riconosce parte di una totalità, la prospettiva dei circoli discreti (Fei 1992: 66) che pone l'individuo al centro cercherebbe piuttosto l'interesse e la realizzazione personale.

Pur considerando una lettura di stampo ecologico, per cui gli interessi muoverebbero le relazioni tra individui e struttura (Sahlins 1992; Harris 1990), sostengo che questa debba essere ampliata con la considerazione delle dimensioni interne ed emotive, delle tensioni (Geertz 1987). L'attuale individualismo, di un sé frammentato, diviso (Liu 2002; Kleinman 2011), insicuro e desiderante (Rofel 2007) ricontestualizzerebbe allora un modo di associazione e un dissenso creativo, una *disemia* (Herzfeld 2003) già radicata. La centralità dell'individuo si è intensificata anche con un'aperta espressione dell'interesse personale, laddove prima veniva articolata in termini collaborativi o famigliari per essere culturalmente (eticamente) accettabile (Yan 2009), tra significati convenzionali e intenzionali (Sahlins 1992, 2000).

Nel sistema di associazione differenziale il confine tra pubblico e privato diventava relativo (Fei 1992), quasi ambiguo, spostandosi in base ai cerchi relazionali in cui agivano gli attori sociali: una forma di biopotere (Foucault 1993; Ong 2005) in cui il limite confuso tra individualità e società nella vita dei soggetti si risolveva in contraddizioni, compromessi e ironia. Anticamente, il concetto di pubblico era evanescente, “tutto ciò che sta sotto il cielo” (*tian xia* 天下): considerando l'interesse come movente delle azioni, si sosteneva che essendo l'individuo sempre al centro di tali cerchi, di fatto questi agisse per il proprio bene e vantaggio (Granet 2004),

identificandoli, almeno all'esterno, ora con quelli famigliari ora con quelli di un gruppo o, ancora, dello Stato. L'individuo, sosteneva Granet (2004), apparteneva alla propria famiglia fin nei piccoli gesti quotidiani, e la coscienza di questa appartenenza implicava un sentimento di abituale opposizione nei confronti del vicino (2004: 13), ovvero nei confronti dei cerchi circostanti. Come accennato, il "sistema differenziale", basato sulla parentela e la località e che dava importanza alle relazioni e alla reciprocità, era informalmente regolato dalle *guanxi* che, con Mayfair Yang (1994) identifichiamo come un corpus di discorsi e pratiche "minori" (ibidem: 48) e pervasive che si vogliono indipendenti dai principi dello Stato e, allo stesso tempo, sono rimanenza di quello stesso sistema tradizionale. Si tratterebbe, sostiene Yang richiamandosi a De Certeau, di contro-etiche che permetterebbero di fare spazio al privato e al personale in una sfera pubblica monopolizzata dallo Stato. Se negli anni '50, tuttavia, l'etica delle *guanxi* dovette retrocedere di fronte a un nuovo senso di appartenenza, ecco che fece nuovamente la sua comparsa nell'epoca delle riforme. Yang, nella sua ricerca storicamente profonda ed etnograficamente densa, dichiara di voler prendere le distanze da quell'antropologia che voleva una categoria della persona stabile, circoscritta entro una singola formazione culturale, uniforme e omogenea (1994: 299). Nel suo studio si avvicina quindi alla posizione di quanti, come Geertz (2000, 2005), Clifford e Marcus (1986), Marcus e Fischer (1985) e Ortner (1999) favoriscono la valorizzazione dei soggetti come conflittuali, coesistenti e multipli, in un'alternanza e sovrapposizione di livelli di modernità e tradizione. Tuttavia la sua analisi rischia di fotografare un sistema di pratiche, quello delle *guanxi*, come ugualmente immutabile nel tempo, identificando una persona come definita nei termini di relazioni e ruoli. Ma le persone che agiscono come uomini, donne, figli e figlie, sottolineano Dirks, Eley e Ortner (1994: 4) riprendendo Foucault, non solo interpretano ruoli funzionalmente definiti, piuttosto rinegoziano questioni di potere e di autorità. Quindi la frammentarietà e storicità dei soggetti, che Yang analizza dall'epoca pre-socialista a quella immediatamente successiva alle riforme, sono due caratteristiche fondamentali per l'analisi contemporanea. Già i "soggetti maoisti" (Yang 1994) che condividevano un'identificazione emotiva nel Grande Timoniere, esperirono una scissione, durante la Rivoluzione culturale prima e quindi con la scomparsa di Mao. L'identificazione individuale non era più in relazione alle gerarchie famigliari e allargate, ma con la figura di Mao Zedong e con il progetto collettivo: paradossalmente, nonostante le donne e gli uomini socialisti fossero stati

capacitati per combattere le costrizioni della tradizione, si trovarono in una nuova forma di sottomissione. Con Judith Butler (2005), le categorie sociali sono segno, contemporaneamente, di subordinazione e di esistenza: il soggetto sarebbe alla ricerca di segni della sua esistenza al di fuori di se stesso, lì dove l'esistenza è sempre conferita da qualche altro luogo. Un'ambivalenza che veniva sfruttata dalle forme di potere: la campagna del 1967 contro il privato e l'individualismo mirava a dividere i soggetti, ovvero a imporre un'auto-monitoraggio e un'autocritica che mantenessero la disciplina, anche attraverso la redazione di diari rossi, nel paradosso di dover cancellare il sé pur con una pratica altamente individuale quale è il diario, qui resa pubblica (Yang 1994). Inoltre, con la scomparsa di Mao, un nuovo vuoto si creò: da un lato si rigettava la tradizione ma dall'altro mancavano la sicurezza e il senso che quelle stesse tradizioni garantivano, un sentimento espresso anche da molti giovani intervistati oggi. Lo scarto tra l'economia redistributiva dello Stato e una nuova economia di consumo (che lo stesso stato incoraggia) ha prodotto un interstizio in cui sono emerse due nuove soggettività (Yang 1994: 276): accanto a una riaffermazione dell'individualità nella rete di relazioni informali (*guanxi*), Mayfair Yang riconosce l'emergere di un'altra soggettività, quella che definisce dell'individuo "libero e universale" (ibidem: 245).

Il soggetto umanista ha le sue radici nel Movimento del 4 maggio 1919 e ritornò prepotentemente negli anni '80 quando la gioventù urbana, non solo intellettuale ma di diverse provenienze sociali, si appellava all'individualità (*ziwo zhuyi* 自我主义) e all'umanesimo (*rendao zhuyi* 人道主义), concetti che si richiamavano non solo alla moderizzazione occidentalizzante voluta dal Movimento del 4 maggio, ma anche all'antica tradizione confuciana che, come abbiamo visto, richiedeva la coltivazione del sé morale, attraverso il rispetto di sé (*zi zun* 自尊), l'autostima (*zi xin* 自信) e l'autodeterminazione (*zi zhu* 自主)⁹². Il nuovo sé, espresso affermativo come me stesso (*ziwo* 自我), e non più come un io (*wo* 我,) riconducibile a una rete di relazioni, dall'etnografia condotta da Yang negli anni '80

⁹² Le norme confuciane per la rettitudine morale prendevano le mosse da due caratteristiche fondamentali: il rispetto degli altri e il rispetto di sé (Granet 2004: 363). Coltivarsi per essere un uomo retto non era un semplice dovere di morale personale: "L'uomo educato coltiva la sua persona e di conseguenza sa rispettare gli altri". L'individuo, specifica Granet (ibidem: 365) non è mai distaccato dai gruppi cui appartiene, ma si coltiva in relazione ad essi.

fino all'epoca delle riforme, si esprimerebbe attraverso la moda e "l'amore libero" (*ziyou lianai* 自由恋爱), come emerge anche dai lavori di Rofel (2007) e Schein (2002, 2005). Una fissazione, quella per la promiscuità, che ritornava con insistenza anche nei video, e nelle pratiche, delle mie interlocutrici e interlocutori: Min Jie diceva di volersi rappresentare attraverso la libertà sessuale, Wu e Xue erano quasi ossessionati dal sesso, femminile e maschile, nel video e nel quotidiano. I "soggetti desideranti" operano apertamente per un interesse personale sessuale, materiale e affettivo (Rofel 2007), laddove il desiderio, un ampio spettro di aspirazioni, bisogni e speranze (ibidem: 6), sarebbe una pratica culturale in cui Stato e cittadini riconfigurano le loro relazioni. Le interviste condotte e la ricerca sul campo sembrano confermare il paesaggio urbano emotivamente liberato riportato da Lisa Rofel (la quale individuò una transizione da *sixiang* 思想, coscienza partecipativa, a *ganjue* 感觉, il sentire [2007]), dove "diventa molto difficile riferirsi al desiderio senza prima interrogarsi su quale sia il discorso storico che produce questo fenomeno nella sua specificità" (Butler 2009: x). Ma se da un lato si riconosce il legame con il progetto neoliberista dell'era post-socialista, dall'altro emergerebbe una più profonda problematizzazione a livello individuale, non riconducibile alle sole strategie di governamentalità. Le frizioni (Tsing 2005), dall'incontro con un nuovo assetto culturale e con la globalità, danno luogo a rielaborazioni creative del desiderio.

Il discorso dell'individualità tuttavia, affermava Yang (1994), sebbene sia sempre più diffuso soprattutto nelle aree urbane, non troverebbe spazio perché, contrariamente alle *guanxi* che muovono all'interno del lecito, vuole contrapporsi apertamente allo Stato e genera insicurezza negando i legami ma non offrendo riferimenti.

In effetti, il processo di individualizzazione della società cinese (Yan 2009), avviato dalle riforme economiche degli anni '80 e quindi da un'aumentata mobilità sociale, ha costituito un cambiamento più sociale che politico. L'*enterprising self* (Rose 2007), espresso nel quotidiano col consumo e con una sensibilità post-socialista che porta all'esplicitazione di desideri incentivati dalle allegorie pubbliche cui i media partecipano in un governo che si esercita attraverso la libertà (Foucault 1993; Ong 2005; Rose 2007), non è più limitato alle élite urbane, ma si fa evidente sempre più soprattutto tra i giovani delle province minori che, come Wu e Xue, migrano nelle grandi città in cerca di fortuna e di riconoscimento, pur facendo parte di quelli che Yan Yunxiang definisce pertinentemente *Neet: not employed, educated, trained* (Yan

2009: xxix). La ricerca condotta a Pechino e Shanghai conferma il profilo delineato da Yan: i *Neet* sono prevalentemente maschi, che con la corsa a comfort materiali e interessi individuali cercano di colmare il vuoto creato nella vita pubblica dalle riforme economiche. I cambiamenti degli anni '80, infatti, hanno comportato lo scioglimento (*songbang* 松绑, Yan 2009) dei legami tra l'individuo e il sistema collettivo, aprendo nuovi orizzonti per le aspirazioni di vita, anche tra i giovani delle province e dei villaggi che imitano gli stili di vita urbani. Non si tratta tuttavia di una controcultura, di un movimento illuminista (Yang Guobin 2009) com'era stato negli anni '80, quanto piuttosto di un set di comportamenti influenzato da informazioni e immagini passate dai mass media e dalle esperienze di vita urbana, vissute o riportate. Questa *managed individualization* (Yan 2009: xxix) ha comportato un'*agency* individuale che paradossalmente non ha condotto all'indipendenza dei giovani, quanto piuttosto a una crescita della loro dipendenza dal supporto finanziario dei genitori, cosa che non sembra imbarazzarli (sebbene non fosse un argomento di cui parlavano volentieri) quanto una condizione dovuta, percepita come un diritto nella loro attuale ricerca di libertà personale e realizzazione individuale. Il disagio di Wu Haohao nell'autunno del 2011, prima del suo ritorno improvviso a Taiyuan, nasceva da un lato dall'ammissione di essere ancora lontano dall'autorealizzazione in cui tanto avevano investito lui (in speranze) e i suoi genitori (in denaro): convinto di riuscire, di potercela fare, si doveva confrontare con una quotidianità vuota e irrimediabilmente condizionata dalla mancanza di soldi, che cominciò a chiedere in prestito, come scoprii in seguito, ad amici e conoscenti. Xue Jianqiang, invece, pur non versando in una situazione migliore, accettava di vivere in una stanza fatiscente a Caochangdi, dove conduceva una vita modesta e continuava a coltivare i suoi sogni e, parallelamente, a collaborare a piccoli progetti altrui da cui ricavava il minimo indispensabile per vivere, sperando di non dover chiedere più soldi alla sorella, mi disse⁹³.

Nonostante il contesto storico e sociale sia cambiato, l'etica della *chaxu geju* ricopre ancora un ruolo importante nelle relazioni interpersonali (Yan 2009): l'ideologia socialista è divenuta insostenibile nell'era post-socialista e, rispetto al passato, nella Cina urbana contemporanea c'è un crescente interesse per i diritti individuali ma, mancando il senso di un bene comune di appartenenza, l'interpretazione egoistica

⁹³ Note di campo, 2011, Pechino.

dell'individualismo occidentale si risolverebbe in quello che Yan (ibidem: xxxii) chiama *uncivil individual*. Se la pratica del *first person film* potrebbe essere da un lato una forma di partecipazione sociale nello spazio pubblico, come nel caso di *Criticizing China* di Wu Haohao, quando confrontato con i discorsi e le pratiche degli autori/protagonisti sembrerebbe piuttosto rimanere confinato nell'individualità e nell'interesse personale (nell'*uncivil individual*) poiché, come ritornava prepotentemente nelle parole dei miei interlocutori, quello che si cerca è il riconoscimento dei propri diritti e il perseguimento dei propri interessi, non del bene condiviso. Le norme morali tradizionali influenzate dalle relazioni etiche ancora giocano un ruolo importante nel definire l'interazione personale, nello spazio pubblico (*minjian* 民间) soprattutto tra giovani e anziani, come dimostra nuovamente l'interazione di Wu con gli anziani del parco di Taiyuan, ma, così come in ambito familiare, giocando con la detradizionalizzazione (Giddens 2000): non si opera per preservare, ma si impiega una selezione della tradizione scopo personale. Quello che cambia profondamente è invece la relazione tra individuo e Stato: venendo a mancare la protezione della tradizione e della famiglia, o della comunità, da un lato si diventa sempre più autonomi, ci si confronta tra individui e non come appartenenti alla famiglia, alla *danwei* o alla comune, ma dall'altro si è sempre più insicuri e dipendenti da istituzioni sociali che, di contro, non sono mutate e quindi non sono in grado di dare protezione. Gli individui si relazionano sempre più a sconosciuti, al di fuori delle cerchie di relazione, e si sentono quindi soli in una Cina neo-liberale che ha dato autonomia ma non offre protezione sociale e senso di appartenenza, come nel caso di Wu e Xue. Entrambi sembrano percepire e incorporare la depoliticizzazione (Wang Hui 2006; Berry 2010) che caratterizza l'era contemporanea, e cercano per questo di riattivare lo spazio politico (Wu), di provocare reazioni (Xue).

La sfera culturale non solo è il luogo per la costruzione di significati sociali ma anche il punto nodale per inquadrare politiche identitarie, specialmente in relazione all'appartenenza, minacciata da incertezza e conflitti (Moore 2007). Come la *X Generation* americana degli anni '80 si sentiva minacciata dallo sfumare del benessere che aveva ammorbidito la vita dei suoi genitori, facendoli riconoscere in un'agiata classe media, così la *generazione post '80* nella Cina post-riforme si trova impreparata al nuovo benessere, in cui ancora non sembra trovare significati di appartenenza.

Wu Haohao e Xue Jianqiang, nella semplicità della loro quotidianità pechinese, godevano degli aiuti economici delle famiglie rimaste in provincia, cenavano fuori casa, frequentavano le biblioteche e i bar come i giovani benestanti della città. Le giornate vissute non differivano da quelle raccontate in video, negli incontri e nei vuoti di solitudine, nelle frustrazioni e nelle aspirazioni, che diventavano nuovo terreno per dimostrare soggettività e nuove forme di *agency*. Attraverso la loro esperienza ho cercato di dimostrare come i media non solo abbiano un ruolo nel costruire identità sociale ma offrano rappresentazioni delle identità culturali, possano costituire una nuova sfera per la memoria sociale collettiva e, soprattutto, possano essere un modo per i giovani per documentare l'esperienza sociale. Le storie raccontate, infatti, non sono solo il *first person film* dei protagonisti, ma ritraggono il quotidiano dei loro cerchi relazionali, della città (e della società) che muove intorno, delle famiglie rimaste lontano, dell'antropologa che li incontra. La pratica video, insieme con le storie di vita degli autori e con il loro agire e muovere nel quotidiano, potrebbe allora essere un testo culturale per interpretare contesti politici ed economici, in questo caso nella Cina urbana contemporanea: si tratta di rappresentazioni culturali che possono fornire trascrizioni sociali nascoste dell'esperienza dei giovani. C'è quindi una profonda prossimità tra le storie di ogni giorno della gente comune che raccontano e le esperienze sociali ordinarie di chi li guarda. Già: chi li guarda? Come descritto in precedenza (capitolo I), le opere che ho analizzato non fanno parte della *pop culture*, rimangono confinate a un'audience limitata ai film festival (cinesi e stranieri) e alle proiezioni nei bar o nel club di sempre più numerose città. Wu e Xue non nascondevano il loro desiderio di arrivare a un pubblico più ampio, per questo entrambi stavano collaborando con case di produzione private per prodotti commerciali di altri autori ed esplicitavano il desiderio di lavorare su progetti di fiction facilmente spendibili. Tuttavia l'interesse per la ricerca personale, per il *first person film* e l'*action film*, rimanevano la motivazione alla base della loro pratica filmica. Una motivazione ricorrente anche nelle parole dei ragazzi, e delle più numerose ragazze, incontrate nei film festival e nella scuola del *Li Xianting Film Fund*: non importa chi si interesserà alla mia storia, io voglio raccontarla.

CAPITOLO IV

EDUCARE ALLO SGUARDO: DALL'UNDERGROUND ALL'AMATORIALITÀ

Ideology works not because it calls particular attention to itself, but because it grounds itself in taken-for-granted, common-sense assumptions. Ideology works through ordinary cultural artifacts, and it can be hard to resist because it so often appears to belong to the realm of the natural. In this way ideology establishes the parameters for thinking and experiencing outside of which it is difficult to think or experience. [...]

While culture is always a site of struggle to define how life is to be lived and experienced, the struggle is often rendered invisible.
(Duncum, 2002, 5-6)

I festival di Nanchino, Kunming, Pechino e Shanghai sono stati occasioni e luoghi strategici per entrare in contatto diretto con il mondo dell'immagine che mi proponevo di indagare, un punto di osservazione privilegiato da cui ho però dovuto prendere le distanze per quindi riavvicinarmi con sguardo diverso. Ovvero, dopo l'esperienza a Shanghai presso Reel China e quindi con la partecipazione per la prima volta alle diverse manifestazioni, ho dovuto riconoscere la pre-lettura con cui mi ero accostata al "cinema indipendente" e ho cercato di approssimarmi ai soggetti protagonisti e alle loro motivazioni di interesse per il video, oltre che alle mie. Attraverso la frequentazione prolungata dei partecipanti (autori e autrici, spettatori e spettatrici) al di fuori del contesto della "messa in scena" del mondo del cinema, ho cercato di trovare le connessioni e le contraddizioni tra le loro storie di vita e le aspirazioni quotidiane da un lato e l'attività o l'interesse nella pratica video dall'altro. È emerso uno scenario diversificato, in termini di esperienze, desideri e gradi di coinvolgimento con il "cinema indipendente", che presenta però degli elementi comuni. L'identificarsi con una generazione, quella dei *baling hou* (i nati dopo il 1980), infatti, era un argomento ricorrente nelle narrazioni e nelle rappresentazioni dei soggetti, anche di quelli che *baling hou* non erano. Le divergenze tra la generazione nata sotto il segno delle riforme, la cultura ufficiale e i propri genitori si riproducevano declinate anche nel confronto con i registi più maturi. Come analizzato nel precedente capitolo attraverso le opere e le vite di Xue Jianqiang e Wu Haohao, molti giovani cercavano di ostentare la propria individualità, sebbene smarrita, di affermare la propria presenza nel mondo, anche passando per il video. Una strada, questa, percorsa anche da soggetti che non avevano aspirazioni professionali ma che

si avvicinavano alla produzione d'immagine per motivi diversi, che verranno analizzati. A questo proposito, il campo di indagine si è allargato all'aspetto amatoriale della produzione video indipendente, in particolare conducendo la ricerca presso la Li Xianting Film School, costola educativa dell'associazione cui facevano capo i due maggiori festival (il Beijing Independent Film Festival e il Beijing Independent Documentary Festival). Qui, nel corso di una sessione invernale e una estiva, cui ho preso parte nell'agosto 2011, alcuni esponenti del cinema indipendente della prima ora tenevano corsi tecnici e teorici a giovani curiosi e appassionati.

Le “scuole di sguardo” private sono sempre più numerose a testimonianza di un crescente interesse, cui corrisponde un crescente mercato. Dopo essere stato uno strumento di educazione di massa con la propaganda, ed essendolo oggi ancora in qualche misura, il video è sempre più una finestra individuale per guardare al mondo ed esprimersi, una forma di educazione e autoeducazione. I pionieri dell'uso della videocamera sono oggi anche insegnanti nei corsi privati che non solo mirano a formare futuri registi ma anche, e soprattutto, a educare sguardi e offrire possibilità di narrazione e autorappresentazione.

Before films are a form of representing or communicating, they are a form of looking.
(MacDougall 2005)

I film sono una “forma del guardare”: inquadrare le persone, oggetti ed eventi è sempre un atto significativo. Evidenziamo, descriviamo, giudichiamo, addomesticiamo e organizziamo la visione. Il modo in cui inquadrriamo le immagini crea reti di significato, forma la nostra conoscenza, insieme con quella degli spettatori. E secondo l'approccio antropologico all'arte, le immagini “fanno qualcosa”, sono portatrici di *agency* (Bargna 2011). Se il filmare, come forma d'arte, esprime un coinvolgimento soggettivo con gli eventi contemporanei, rappresentarli e affrontarli può aiutare nel modellare l'identità di gruppi e individualità emergenti.

I film festival, nel primo decennio degli anni 2000, sono andati moltiplicandosi: dalle prime esperienze a Pechino, le attività di proiezione e l'interesse per il cinema indipendente si sono diffusi in numerose città, accogliendo nelle programmazioni anche opere amatoriali e semiprofessionali di giovani autori⁹⁴.

⁹⁴ Riportando la riflessione di Ivan Bargna (2011) intorno al proliferare delle Biennali internazionali d'arte contemporanea (Cina compresa) nell'ambito del cinema indipendente e

Nel 2009 l'industria culturale e lo stato lanciarono una potente campagna antipirateria, che colpì i maggiori siti di video streaming (Youku, TuDou e Ku6⁹⁵) e i venditori di copie pirata di film cinesi e stranieri. Il mercato nero e i suoi prezzi popolari avevano allargato il pubblico cinematografico ma avevano soprattutto rappresentato la possibilità per molti giovani di avere accesso a opere la cui circolazione era vietata dalla censura. La cosiddetta D-Generation (la generazione digitale) è cresciuta filmicamente, sia in termini di fruizione sia di produzione, anche grazie alla pirateria, da intendersi come copia e come circolazione informale di video autoprodotti perché non approvati, aprendo gli argini all'immaginazione e a nuovi *mediascape* (Appadurai 2001).

Le trasformazioni sociali che accompagnarono l'epoca delle riforme dalla metà degli anni Ottanta, quando si misero in discussione passato e futuro (Rofel 1999: 7), investirono infatti anche il mondo della produzione visiva: si passò dalle compagnie statali alle case di produzione private, dalla pellicola al digitale, dal cinema al consumo individuale grazie alla tecnologia, e quindi alla pirateria. Se la Sesta Generazione e i primi autori indipendenti, come abbiamo visto, si erano per la maggior parte formati alla prestigiosa Beijing Film Academy, che ancora è considerata il punto di riferimento degli aspiranti registi, gran parte dei giovani della *D-Generation* ha esteso la propria conoscenza anche grazie al mercato nero e alla sua qualità generativa (Sundaram 1999; Larkin 2004). E, recentemente, a essa si sono aggiunti piccoli centri privati che con le loro proposte formative fatte di corsi e archivi (in larga misura di copie pirata) attraggono sempre più persone interessate alla pratica video. Lo slittamento culturale della società cinese verso l'individualità che, come sottolineato, è tra i principali protagonisti delle produzioni video indipendenti e

parafrasandone l'ipotesi, si pone necessario lo scetticismo rispetto alla natura delle opere in programmazione nei festival di Pechino, Shanghai, Kunming, Nanchino, Chongqing e Hong Kong, per citarne alcuni: se i prodotti più diversi (amatoriali, semi-commerciali e commerciali) rientrano nel "cinema indipendente", cresce il sospetto che il cinema indipendente non esista più (ibidem: 75). A differenza dell'arte contemporanea, tuttavia, il cinema indipendente è stato caratterizzato fin dai suoi esordi da una profonda ibridità di forme e contenuti (cfr capitolo I), identificandosi con un movimento eterogeneo e quindi allo stesso tempo lasciando strategicamente ampio margine alle classificazioni.

⁹⁵ Siti di video sharing, spazi per le diverse articolazioni (hobbistica, commerciale, attivista) della produzione video individuale che verranno analizzate più in dettaglio nel capitolo V.

amatoriali in analisi, in questo capitolo verrà indagato attraverso l'etnografia condotta presso la *Li Xianting Film School* (Songzhuang, Pechino) e nel corso dei film festival.

Il cosiddetto cinema *underground* degli anni '80 è andato crescendo e diversificandosi e, dalla fine degli anni '90 del Novecento, i pionieri del movimento sono coinvolti in programmi di insegnamento e formazione, anche se con approcci e percorsi diversi. E' il caso, per esempio, di tre centri a Pechino – un *locus*, significativo dal punto di vista artistico e politico: il Beijing Indie Workshop, la Chaoyangdi Work Station e la Li Xianting Film School, nelle persone di Zhang Xianmin⁹⁶ (professore alla Beijing Film Academy), Wu Wenguang⁹⁷ (regista) e Li Xianting (curatore e critico) rispettivamente. Le tre esperienze hanno passati diversi (un'organizzazione che supporta e promuove filmmakers indipendenti la prima, uno studio di ricerca la seconda e una scuola privata la terza), ma tutte e tre mirano a “educare sguardi”. Secondo Wang Wo 王我, regista e tra i fondatori della Li Xianting School: “Non possiamo cambiare la società, ma possiamo cambiare noi stessi. E il nostro cambiamento cambierà gli altri⁹⁸”. Nel panorama del cinema indipendente, indipendente inteso come non approvato e quindi autoprodotta e autodistribuita, l'attitudine ribelle degli albori oggi è maturata in un bisogno di espressione e rappresentazione di un *hic et nunc* molto personale, che affermi la presenza dei singoli nella società. La nozione di *imaginaire* di Castoriadis (1975), non solo “immagine di” qualcosa ma creazione e flusso di rappresentazioni, e la coscienza che un film non sia solo arte ma un atto politico (Grierson, Hardy: 1979), sembrano essere qualità al cuore nel cinema indipendente che si sta sviluppando. L'intuizione di Miriam Hansen del cinema come eterotropia che “converge con il concetto di una sfera pubblica

⁹⁶ Zhang Xianmin fondò il Beijing Indie Workshop nel 2005, in collaborazione con (Ullens Center for Contemporary Art, Beijing) per archiviare e promuovere i film cinesi indipendenti. Oltre alle attività di produzione, il Workshop organizzava proiezioni settimanali ed eventi mensili mirati a divulgare la conoscenza dei video indipendenti a un pubblico più ampio.

⁹⁷ Wu Wenguang, pioniere e ispiratore del Nuovo Movimento del Documentario, fondò la Chaoyangdi Workstation nel 2005. Basata nel villaggio-distretto artistico di Chaoyangdi, CDD ospita Wu Wenguang e i gruppi di lavoro che con lui collaborano a diversi progetti tra cui il Documentary Studio (documentari), il Living Dance Studio (danza), e la Beijing Storm Company (teatro). Dal 2006, inoltre, è in corso il progetto Villager Documentary Project: gli abitanti di cinque villaggi furono dotati di telecamere e rudimenti tecnici per raccontarsi in un documentario.

⁹⁸ Registrazioni di campo, novembre 2010, Pechino.

alternativa – un medium che permette alle persone di organizzare le esperienze sulla base dei loro contesti di vita, di specifici bisogni conflitti e ansie” (Hansen, 1992: 108), può inquadrare l’atmosfera e il fenomeno delle scuole indipendenti. Ovvero: l’uso della lente e del montaggio per rappresentare e raccontare, e quindi esperire, il mondo vissuto. L’analisi dei discorsi, delle pratiche e delle rappresentazioni metterebbe in luce la possibilità di provocare rotture che la narrazione apre, ma anche i modi molteplici con cui il potere agisce attraverso le narrazioni stesse, legando il pratico e l’immaginario⁹⁹ (Rofel 1999: 14).

1. SPIRITO DI LIBERTÀ, PENSIERO INDIPENDENTE, ABILITÀ DI REALIZZAZIONE: LI XIANTING FILM SCHOOL

Nel corso del China Independent Film Festival di Nanchino nell’ottobre 2010, conobbi Zhong Shan: quarant’anni, nel 2009 aveva abbandonato il lavoro impiegatizio a Tokyo per provare ad approfondire la sua passione per il cinema indipendente cinese e si era quindi trasferito nel villaggio di Songzhuang, sobborgo di Pechino, dove collaborava con il Fanhall Center¹⁰⁰ di Zhu Rikun 朱日坤 e il Li Xianting Film Fund. Rientrati a Pechino, Zhong Shan mi invitò alla presentazione dei corsi della Li Xianting Film School (il cui sito web ufficiale www.lixianting.org, insieme con quello di Fanhall, è stato chiuso nel 2011 a seguito della cancellazione del Festival e delle attività correlate, in particolare una retrospettiva sull’artista e attivista Ai Weiwei). La scuola, brevemente presentata sulla base della ricerca di campo e sui materiali video raccolti, rappresentava nelle sue premesse e nei risultati il tentativo di avvicinare il cinema indipendente a un pubblico più ampio, e i possibili risvolti sia educativi sia commerciali.

⁹⁹ In linea con la posizione di Rofel (1999), si sceglie qui di adottare il termine immaginario a partire dalle aspirazioni sociali e individuali analizzate da Appadurai (1996) e dall’immaginario psicanalitico lacaniano.

¹⁰⁰ Fanhall nacque come caffetteria nel villaggio artistico di Songzhuang, per diventare il punto di riferimento di quanti cercassero copie di film indipendenti e volessero consultare libri di cinema nella fornita biblioteca. Il centro, che aveva la sua forza nel fondatore Zhu Rikun, appassionato di cinema e produttore di video non ufficiali, ospitò quindi le prime edizioni del Beijing Independent Film Festival e il Beijing Independent Documentary Festival.

Nel 2011, al completamento del settimo ciclo, circa 150 studenti (una media di 30 iscritti nei corsi estivi e 15 nella sessione invernale di cui 80 ragazze e 70 ragazzi¹⁰¹), avevano frequentato la prima scuola per *independent filmmakers*. L'essere *independent* è stato un elemento chiave di differenziazione e promozione dell'organizzazione fondata da Li Xianting. Critico d'arte, Li portò gli artisti contemporanei alla ribalta sulla scena internazionale e dal 2006 si è dedicato anche al cinema, stabilendo una fondazione, il Li Xianting Film Fund, per la costituzione di un archivio di film indipendenti e per supportare il lavoro di ricercatori e filmmaker. Inizialmente, l'associazione lavorava in sinergia con l'organizzazione Fanhall, anch'essa basata nel distretto artistico di Songzhuang per la promozione del Beijing Independent Film Festival e del China Documentary Film Festival. Conobbi Fanhall e la carismatica figura di Zhu Rikun nel maggio 2010, durante il Documentary Film Festival. Il villaggio di Songzhuang, a una quarantina di chilometri dalla periferia orientale di Pechino, all'inizio degli anni Novanta richiamò numerosi pittori, scultori, fotografi e artisti di vario genere e ricevette la benedizione della municipalità che riconobbe il Songzhuang Artist Village. Il giovane Songzhuang Art Museum infatti, insieme con i numerosi studi privati, avrebbe dovuto aggregarsi alla scia della crescente rilevanza dei distretti Fabbrica 798 e Caochangdi. Dal 2005, anno della mia prima visita, la comunità di Songzhuang è cresciuta esponenzialmente, avvicinandosi sempre più alla città con l'implementazione di strade e trasporti, ma perdendo allo stesso tempo molti dei suoi originari abitanti in seguito alla vendita delle vecchie residenze a danarosi nuovi arrivati. Quando vi tornai nel 2010, già alcuni artisti avevano ristrutturato le case del villaggio e vi si erano trasferiti ma, ad eccezione di festival e di attività extra-ordinarie, la vita ancora seguiva i ritmi di un tranquillo e isolato sobborgo. Durante il Documentary Film Festival invece l'atmosfera era eccitata ed eccitante, il piccolo villaggio insolitamente invaso da chi per l'occasione arrivava da Pechino o da ben più lontano. In quella occasione, partecipai alle proiezioni, ai forum e soprattutto ai dibattiti informali che spontaneamente nascevano intorno alle attività. Zhu Rikun, a quel tempo a capo di Fanhall e direttore artistico al Li Xianting Film Fund, sottolineava l'importanza e il significato del festival come

¹⁰¹ Luglio – agosto 2011: 28; Novembre 2010 – gennaio 2011: 13; Luglio – Agosto 2010: 30 (di cui 11 people dalla Hong Kong Academy for Performing Arts e 10 dalla China Academy of Fine Arts); Marzo – dicembre 2010: 11; Ottobre 2009 – Agosto 2010: 17; Settembre 2009: 15; Agosto 2009: 31. (Dati Li Xianting Film School).

luogo d'incontro e scambio, una porta aperta sugli archivi di Fanhall e del LXFF “costruiscono memoria e pensiero” (Zhu 2005), mi diceva, “e l'interesse è crescente¹⁰²”.

Ritrovai l'entusiasmo delle persone che partecipavano al festival e delle parole di Zhu Rikun nella presentazione della Li Xianting Film School nell'ottobre dello stesso anno, in una caffetteria all'interno del campus dell'Università della Comunicazione dove Zhu, insieme con il regista Wang Wo, parlava a una cinquantina di giovani, studenti e non. Con il motto “Spirito di libertà, pensiero indipendente, abilità di realizzazione” e “contro il deterioramento dell'ambiente educativo contemporaneo e contro l'imprigionamento del pensiero¹⁰³”, si sottolineava come i corsi della scuola fossero più che guide tecniche: volevano indicare un percorso per diversi sguardi sul mondo. La scuola si impegnava infatti a sviluppare “lo spirito di indipendenza e creatività di filmmaker indipendenti in opposizione a un ambiente educativo corrotto che imprigiona il pensiero. Speriamo di ristabilire la relazione tra l'arte filmica e le nostre vite. Intendiamo il film anche come un modo per conoscere gli altri, per conoscere la società e noi stessi. Alla Li Xianting Film School questa conoscenza passa attraverso il filmmaking. [...] Comprendere l'arte filmica significa, tra le altre cose, riconoscere auto-coscienza e comprendere la società ¹⁰⁴ ”. Un'affermazione programmatica, una chiara dichiarazione di intenti che si spinge oltre l'obiettivo della videocamera e che sembrava far leva su un'insoddisfazione, quella verso il sistema educativo, già ripetutamente esplicitata tra gli altri da Wu Haohao e Xue Jianqiang. Come disse Wang Wo “Spero che ognuno possa decidere da sé, decidere è la cosa più importante¹⁰⁵”.

La Li Xianting Film School era un'organizzazione no profit che si proponeva come spazio di educazione, creazione e discussione attraverso il video, vantando registi riconosciuti e affermati sulla scena indipendente tra i propri insegnanti e lettori, rivolgendosi non solo a specialisti dell'immagine ma anche ad amatori e curiosi. Il pubblico presente alla caffetteria durante la presentazione ben rispecchiava il bacino cui la scuola si indirizzava: giovani apparentemente benestanti, alcuni con un percorso

¹⁰² Registrazioni di campo, maggio 2010, Pechino.

¹⁰³ Note di campo, ottobre 2010, Pechino.

¹⁰⁴ Note di campo, novembre 2010, Pechino.

¹⁰⁵ Registrazioni di campo, novembre 2010, Pechino.

accademico artistico in corso o alle spalle, altri semplicemente desiderosi di provare a cimentarsi con la videocamera¹⁰⁶. Zhu Rikun e Wang Wo enfatizzavano la specificità tecnica e artistica del personale docente¹⁰⁷ ma allo stesso tempo non scoraggiavano chi avesse solo un interesse hobbistico nella pratica filmica. I corsi, dopo una prima fase di “scoperta” (“di Songzhuang, degli altri, di sé¹⁰⁸”), erano strutturati in lezioni di teoria e tecnica di base cui erano affiancati cicli seminariali che, a detta degli organizzatori e come ebbi in modo di verificare nell’agosto seguente, richiamaavano numerosi uditori anche esterni alla scuola. Quella sera di ottobre, vennero mostrati estratti dalle lezioni di Wang Wo sul cinema indipendente e di Zhu Rikun sulla visione politica del film in Cina. Riscosse un profondo interesse tra i presenti anche il video dell’artista e designer Ou Ning intervenuto sul documentario e la ricerca urbana, così come i seminari intorno al rapporto con i media internazionali e sulla forza del microblogging, sul concetto di individualità in Cina e su società civile e diritti. Una delle peculiarità della scuola risiedeva proprio nell’ambizione di raggiungere un pubblico più diversificato rispetto a quello del circuito indipendente, andando ad attingere soprattutto nell’ampio bacino dei giovani studenti e dilettanti. Oltre a richiedere la creazione di un cortometraggio (da 3 a 10 minuti) come prova al termine del corso, la scuola promuoveva la partecipazione degli studenti a festival (su tutti, ovviamente, quelli di Songzhuang) e competizioni popolari.

In particolare, nel corso della presentazione vennero proiettati i lavori dei dodici studenti che si erano iscritti a *Let's the Bullets Fly* (*rang zidan fei* 让子弹飞) *DV Competition*, un concorso amatoriale lanciato nel 2010 da Canon su Youku.com. E fu proprio una studentessa della Li Xianting Film School, la ventitreenne pechinese Sheng Jiaying, a ottenere il riconoscimento per la miglior fotografia con il cortometraggio *The Messenger*. Tuttavia, per le ragioni che si analizzeranno in seguito, durante la presentazione non venne mostrato il video vincitore, ma *Insomnia*¹⁰⁹ (*shimian* 失眠).

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Tra gli insegnanti, artisti (come Ai Weiwei e Ou Ning) ed esponenti di spicco del primo cinema indipendente, quali Ying Liang, Peng Tao, Wang, Wang Hongwei, Feng Yan, Qiaoai Yu, Wu Hao, Wang Wo, Wang Hongwei, Yang Jin, Kongjin Lei, Li Wei, Cui Zi'en, Wang Bing.

¹⁰⁸ Note di campo, novembre 2010, Pechino.

¹⁰⁹ Sheng Jiaying *Insomnia* 2 http://v.youku.com/v_show/id_XMjE3NDYwMzMy.html

1.1 Filmare per *andare oltre*: Sheng Jiaying

Sheng Jiaying lungo il corso aveva prodotto quattro cortometraggi: la serie *Insomnia* (I, II, III) e *The Messenger*. Come anticipa il titolo, la serie ironizza sull'insonnia che affligge giovani studenti e lavoratori: nel primo episodio Sheng Jiaying si ritrae nella sua stanza combattendo contro una zanzara. “Non riesco a dormire” mi racconterà a Songzhuang dove la conoscerò nell'agosto 2011, “e ho cominciato a parlare da sola. Allora ho deciso di raccontarlo. L'ho fatto vedere a Ying Liang [regista e professore alla scuola], che mi ha incoraggiato a trasformarlo in una storia e mi ha aiutato. Mi ha suggerito di dare un'immagine alle cose che raccontavo. Stavo male perché ero sola. Mi sentivo terribilmente sola. Come mi è venuta in mente sta roba? Per *andare oltre*. E' fondamentale. Andare oltre è il punto di partenza, poi puoi anche lasciar perdere i film ma sono un modo per iniziare¹¹⁰”.

Il tema si sviluppa nei capitoli successivi, dove Sheng illustra a un'amica afflitta dallo stesso problema la sua soluzione: “Pensa a un oggetto [una pecora in *Insomnia II*, una pistola nel *III*] e procedi per associazioni finché torni all'oggetto”. “E come ti è venuto in mente?” le chiede l'amica. “Penso che abbia a che vedere con il mio modo di vedere le cose. Elabora il tuo pensiero, usa l'immaginazione per svelare le cose e conoscerle. Penso che il punto di partenza sia *andare oltre*” risponde lei nel video, spiegando anche la ragione del filmare. Una motivazione (“andare oltre”) che ritorna tra gli altri anche nelle parole di Min Jie, allieva della scuola, di Wu Haohao e Xue Jianqiang.

In *Insomnia III*, Jiaying immagina una pistola e quindi il suo pensiero va per associazioni a un cacciatore, al cielo, alle nuvole, alla pioggia e alle alluvioni, a feriti, a un ospedale. E in un crescendo di velocità e respiro affannato, alla medicina cinese, la soia e il tofu, le case di tofu¹¹¹, una scuola¹¹², Confucio, Lao Zi, “figlio”¹¹³, nipote, asilo, criminali¹¹⁴, polizia, permesso di soggiorno (*hukou* 户口), bebè, latte in polvere, sciare, montagne (ricoperte di ciminiere)... E ancora dottorato, psicologo, esaurimento

¹¹⁰ Registrazioni di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

¹¹¹ *Doufu jia* 豆腐家, strutture fragili divenute drammaticamente famose dopo il terremoto che colpì la regione del Sichuan nel 2008.

¹¹² Ancora riferendosi alla tragedia della *tofu jia* del Sichuan.

¹¹³ Il figlio di un governatore al centro di uno scandalo, che verrà analizzato nel capitolo V.

¹¹⁴ Gli assassini negli asili furono un grave caso di cronaca nel 2010.

nervoso, suicidio, case-chiodo¹¹⁵, ... Fino al popolare disegno animato satirico di *Caonima* 草泥马 e *Hexie* 河蟹¹¹⁶, e quindi di nuovo alla pistola. Senza ovviamente trovare pace: aggrappata ai rami di un albero, nell'ultima scena Sheng Jiaying punta la pistola prima alla telecamera (Fig. 15) e quindi alla tempia.



Figura 15 *Insomnia*, Sheng Jiaying.

Insomnia gioca con sarcasmo e ironia, rappresenta con leggerezza e introspezione la percezione individuale di problemi comuni (la solitudine, l'ansia, l'insicurezza), e provocò sì risate ma anche riflessioni tra i giovani partecipanti alla presentazione. Nel mostrare i lavori, Wang Wo espose il percorso di studio della ragazza ponendo l'accento su come, dopo aver frequentato la scuola e aver vinto il concorso, le si fossero aperte possibilità lavorative anche nel campo delle produzioni commerciali. Forse perché ospitati nella caffetteria di un'università, forse per il fine principalmente promozionale della serata, gli aspetti controversi e idealistici della scuola e del LXFF vennero tralasciati, solo marginalmente accennati da Zhu Rikun. Così come il corto di Sheng Jiaying che, a dire il vero, vinse il concorso: *The Messenger*. Nei dieci minuti di girato in bianco e nero, due messaggeri del governo visitano le famiglie di persone giustiziate per riscuotere il costo della pallottola. La stessa scena si ripete a Shanghai nel 1968, a Pechino nel 1970 e in un villaggio del Dongbei (Nord Est) nel 1975: le uniformi cambiano con gli anni, le famiglie sono diverse come le città, ma la

¹¹⁵ Quelle che rimangono solitarie nei circondari demoliti, dette *dingzi hu* 钉子户.

¹¹⁶ Fenomeni della Rete che verranno analizzati nel capitolo V.

sceneggiatura è la stessa, a eccezione della terza storia dove, dopo aver pagato la compensazione per la pallottola che le ha ucciso il marito, una donna offre due mele ai funzionari.

Il corto, premiato da Canon per la miglior fotografia, fu cancellato da Youku.com e Sheng Jiaying ricevette simbolicamente il riconoscimento per *Insomnia*. “Era una cosa buona che stesse lì”, mi disse in seguito,

“Vorrei che i miei lavori li vedessero più persone e non solo noi. Ma qui ancora non si può: c’è solo un tipo di film, solo una voce si può sentire. Ma la gente dovrebbe sentire voci diverse, e poi decidere. Guarda *The Messenger*, l’hanno tolto subito perché quella storia non si doveva raccontare. Dovevamo lavorare con il tema *volare* (*fei* 飞) e *pallottole* (*zidan* 子弹). Allora mi è venuto in mente che *fei* è anche *costo* (*fei* 费). E Wang Wo mi ha raccontato questa storia, che le persone dovevano pure ripagare il costo della pallottola per l’esecuzione dei loro parenti (*zidan fei* 子弹费). Io non sapevo che succedessero queste cose. Allora ho pensato che come non la sapevo io non la sapevano in molti, e ho deciso di raccontarla. Ho cercato dei documenti degli anni ‘60 e ‘70 e ho intervistato delle persone che c’erano. Ho provato anche a parlarne con i miei nonni. Loro erano abituati, dicevano che era normale. E mi hanno detto di lasciar perdere¹¹⁷”.

Come per Sheng Jiaying, così per molti dei miei interlocutori il video è stato occasione, e in alcuni casi pretesto, per un avvicinamento, o uno scontro, con i propri familiari. Dopo la sua prima fuga da casa, mi raccontò una sera, aveva avuto contatti solo con i nonni per molti anni, vedeva il padre di tanto in tanto per ricevere del denaro. “Ma con quello che è successo adesso c’è una distanza. Ora mi vedono tranquilla, ma ok. Non hanno mai visto le mie cose perché non ci capiscono nulla, pensano che ’sta roba non abbia valore, ma quella della televisione sì¹¹⁸”. Nel caso di Jiaying, la scoperta su Internet dell’esistenza della scuola e quindi la conoscenza di un gruppo di persone che “come me la vede diversamente, che come me ha voglia di raccontare storie diverse, la propria storia, a cui non interessava che non ci fossero soldi o che nessuno volesse ascoltarli perché dicevano cose che non si potevano dire¹¹⁹”, ha rappresentato la possibilità di riscatto da una situazione di sbando. Nata in una famiglia benestante, quando i genitori si separarono, a sedici anni fu affidata ai

¹¹⁷ Registrazioni di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

¹¹⁸ Registrazioni di campo, maggio 2012, Pechino.

¹¹⁹ Registrazioni di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

nonni e a diciassette fuggì di casa. Cominciò a frequentare i locali di musica dal vivo e quindi a drogarsi e, in breve tempo, a prostituirsi per comprare la droga. Ogni tanto faceva ritorno a casa, per quindi fuggire di nuovo. A Songzhuang trovò una sorta di nuova famiglia. Quando le chiesi dove si era procurata i soldi per l'iscrizione al corso (5000 RMB per tre mesi, una grossa cifra) mi rispose con un mezzo sorriso che “li aveva trovati”. Dopo la scuola, sebbene non avesse una reale preparazione specialistica e tecnica a eccezione dell'esperienza di Songzhuang, Jianying cominciò a collaborare con piccole produzioni commerciali perché “ce ne sono alcuni che non sono così male, ci sono persone in gamba. Così come ci sono dei coglioni tra gli indipendenti. Se trovi il modo di dire le tue cose, non importa dove lo fai¹²⁰”. Nel maggio 2012, insieme con alcuni ex compagni di corso e vecchi amici, Jiaying aveva cominciato a girare anche il suo film, quello che raccontava la sua storia e quella dei *baling hou* come lei: “non ci capiamo molto di politica, di società...ma abbiamo gli stessi ricordi e su questo ci capiamo, abbiamo il nostro punto di vista¹²¹”. E questo sembrava essere lo spirito comune delle allieve e degli allievi, o aspiranti tali, che conobbi frequentando la scuola nell'agosto 2011.

La costruzione mediatica dell'adolescenza come categoria di potenziali consumatori (Hall, Jefferson 1993; Bucholtz 2002) nella Cina post-riforme ha portato all'incremento di attenzione sulla costruzione di un mercato dell'industria dello svago e dell'intrattenimento, che oggi si riflette anche nel desiderio produttivo e partecipativo a tale mercato. Similmente a quanto analizzato dalla Scuola di Chicago prima (Cohen 2002; Becker 1963) e quindi sviluppato dalla Scuola di Birmingham (Hall and Jefferson 1993; Hebdige 1997) negli Stati Uniti e nell'Inghilterra del dopoguerra, i soggetti incontrati sembrano esprimere una collocazione¹²² (Mannheim 2000; Rofel 1999), una “coscienza generazionale” (Hall, Jefferson 1993) data dal

¹²⁰ Note di campo, ottobre 2011, Pechino.

¹²¹ Note di campo, maggio 2012, Pechino.

¹²² “La generazione in sé non si può caratterizzare come un gruppo concreto nel senso di una comunità [...] è invece un insieme di individui, legati da qualche cosa, ma da questo legame non sorge direttamente nessun gruppo concreto. Il legame della generazione è peraltro un fenomeno sociale, che deve essere descritto e compreso nella sua peculiarità.. [...] Accanto ai gruppi concreti, vi è dunque il fenomeno della collocazione affine degli uomini nello spazio sociale, fenomeno comune alla condizione di classe e alla generazione”. (Mannheim, K., 2000, Il problema delle generazioni, in Karl Mannheim, *Sociologia della conoscenza*, Bologna, il Mulino. pp. 255 – 256).

sentirsi diversi, primariamente in termini di età e quindi di esperienza, esprimendo “autonomia e differenza dai genitori [...] e la necessità di mantenere [...] l’identificazione parentale che li supporta” (Cohen 1972: 26 in Hall, Jefferson 1993: 40).

Le ragazze e i ragazzi che si avvicinano al cinema indipendente, con diversi percorsi biografici, sembrano incarnare una *middle-class subculture* individualizzata (Hall, Jefferson 1993), che cerca interstizi alternativi nella cultura dominante, non dichiarando un’agenda politica ma guardata con sospetto perché indicatrice di una “crisi dell’autorità” (ibidem), generatrice di *moral panic*¹²³ (Cohen 2002).

La maggior parte delle studentesse e degli studenti della Li Xianting Film School, così come delle giovani e dei giovani amatori, apparteneva alla classe benestante urbana e anche chi, come Wu Haohao e Xue Jianqiang, provenisse dalla provincia contadina, poteva ancora godere del sostegno economico (se non morale) delle famiglie. Come le subculture delle classi medie, i giovani esprimevano il proprio dissenso ideologico e culturale rivolgendolo contro i genitori, contro le istituzioni educative convenzionali, contro i media *mainstream*. Tale negazione della cultura dominante, sottolineano Hall e Jefferson (1993: 49), oscillerebbe però tra la critica e l’incorporazione di quella stessa struttura da cui ci si vorrebbe differenziare. Il conflitto intergenerazionale sarebbe esacerbato dai conflitti interni esperiti nel cambiamento culturale, tra le promesse della modernità e le aspettative dei genitori (Bucholtz 2002: 531; Cui 2008; Zhang 2010). I cambiamenti che possono scaturire da tali conflitti, sottolinea Bucholtz (2002), devono essere considerati sia sul piano culturale sia su quello individuale, analizzando i processi attraverso cui gli attori sociali rielaborano e ricostruiscono forme culturali significative in relazione alla riproduzione e alla trasformazione culturale (Mahon 2002: 468). È tenendo presente questa duplice dimensione, quella generazionale e quella soggettiva, che ho cercato di guardare alle immagini, alle parole, ai desideri e alle aspirazioni delle giovani e dei giovani incontrati, considerando “i modi di vivere, rappresentare ed esperire la contemporaneità mentre, allo stesso tempo, si iscrive questa esperienza nella comprensione e nel linguaggio di un tempo storico” (Mbembe, Roitman 1995: 324).

¹²³ Stanley Cohen (2002) definisce i *moral panics* come fenomeni episodici provocati da *folk devils*, disturbatori sociali, che genererebbero preoccupazione in una società rispetto ai valori e ai principi dominanti.

2. EDUCARE ALLO SGUARDO: RACCONTARSI

Il 2011 fu un anno difficile per il cinema indipendente a Pechino: le autorità municipali interruppero la cerimonia di apertura del festival di maggio e le attività del Fanhall Center e del Li Xianting Film Fund, così come quelle della scuola, subirono un brusco arresto. Fu così che quando feci ritorno nel luglio 2011 e mi recai a Songzhuang scoprii che Zhu Rikun aveva lasciato l'associazione e la città, e con lui se n'era andata l'anima di Fanhall. Contattai Zhong Shan e mi disse che anche lui aveva lasciato la scuola, ma che se avessi voluto mi avrebbe aiutato a frequentare i corsi: mi avrebbe accompagnato lui. Ci accordammo per incontrarci il giorno seguente di prima mattina. Come convenuto, salì sul bus a una fermata nell'estrema periferia della città, dove si era trasferito quando aveva lasciato Songzhuang. Freddò il mio saluto con uno sguardo e si sedette qualche fila più indietro, come se non mi conoscesse. Lungo il percorso lo scenario che separava Pechino da Songzhuang era completamente diverso da quando lo avevo visto l'ultima volta, nell'ottobre precedente: i villaggi erano stati abbattuti e al loro posto erano sorti cantieri coperti dalle brillanti pubblicità dei complessi residenziali che sarebbero stati. Intorno, gli abitanti superstiti si muovevano piccoli tra i camion e le ruspe.

Arrivati alla fermata del Museo di Songzhuang, scendemmo. E Zhong Shan cominciò a parlarmi come un fiume in piena, raccontandomi che erano al lavoro per preparare il festival di maggio quando arrivò il divieto. Non era una novità: era successo per tutte le edizioni precedenti. Ma a differenza delle altre volte, quell'anno il festival non ci fu¹²⁴. Zhu Rikun aveva sempre trovato il modo di fare le cose nonostante la censura ma quella volta non aveva potuto, o non aveva voluto. E aveva deciso di andarsene a Guangzhou "a coltivare un pezzo di terra" con la moglie e la figlia in attesa di tempi migliori. Mi fece intuire che Li Xianting, il padre padrone delle arti, aveva avuto un ruolo in questa decisione: sapeva come gestire i suoi canali di dialogo con le autorità locali, compromessi che Zhu Rikun non voleva accettare. E lui, Zhong Shan,

¹²⁴ La stessa sorte, ovvero la cancellazione repentina del Festival a opera delle autorità, era toccata allo Yunfest di Kunming nel 2007 e quindi nuovamente ai Festival di Pechino 2011 e 2012 e Nanchino 2012.

nemmeno. Gli chiesi che ne era stato di Fanhall e della Scuola, e mi disse che da lì a poco avrei visto con i miei occhi il “nuovo corso”¹²⁵.

Dopo aver costeggiato il lago spettrale di Songzhuang nel silenzio rotto solo dalle cicale d’agosto, una profonda desolazione m’investì quando arriviamo a quella che era la sede di Fanhall (Fig. 16): decadenza e disordine, un lato dell’edificio era stato sventrato, il cortile sporco e trascurato, due studenti giocavano lenti a ping pong nel caldo soffocante. Quel giorno il programma della scuola prevedeva la proiezione di un film e il dibattito con l’autore, Cui Zi’en 崔子恩¹²⁶. Una quarantina tra ragazzi e ragazze sedevano nella sala auditorium di Fanhall e al nostro ingresso ci guardarono stupiti: la sorpresa, più che per la mia presenza che suscitò piuttosto curiosità, era nel vedere Zhong Shan che, come mi avrebbero raccontato nei giorni insieme, non tornava a Songzhuang dai fatti di maggio. Quel giorno conobbi alcuni studenti e Wang Hongwei 王宏伟, attore protagonista dei primi film di Jia Zhangke e professore responsabile della Li Xianting Film School, che mi permise di trasferirmi dal giorno seguente a Songzhuang e seguire le tre settimane rimanenti del corso. Quella sera, sulla via del ritorno in bus con Cui Zi’en e due studentesse, le strade di fango tra Songzhuang e Pechino sottolineavano la distanza tra i discorsi che avevano riempito la nostra giornata e la vita che scorreva poco distante.



Figura 16 Fanhall, agosto 2011, Songzhuang.

¹²⁵ Note di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

¹²⁶ Cui Zi’en, oggi insegnante al Film Research Institute della Beijing Film Academy, è regista DV maker e scrittore, avanguardia dell’attivismo queer in Cina.

Gli studenti (16 ragazze e 22 ragazzi tra i 25 e i 30 anni) si trovavano alla scuola mossi da motivazioni diverse: chi per velleità artistiche, chi per denaro, chi al seguito di un amico e chi ancora per puro divertimento ma tutti, tutti, soprattutto per “*biaoda ziji* 表达自己¹²⁷”, per esprimere se stessi e trovare un modo per farlo con le immagini (come riscontrato anche da Aufderheide [1997] a proposito dei *first person film* americani). Il clima era decisamente rilassato, le giornate di lezione serrate ma distese, così come le lunghe serate trascorse a mangiare, bere, chiacchierare e discutere di cinema e dei progetti futuri (Fig. 17). Non tutti gli studenti si fermavano a Songzhuang anche per la notte, alcuni rientravano in città al termine delle lezioni pomeridiane, alle 19.30. L’ultimo bus per Pechino, infatti, partiva alle 21. Tuttavia, era proprio la sera che si tenevano molti dei seminari, in particolare quelli “speciali”. Si trattava di interventi, come quello del critico Zhang Xianmin e di Cui Zi’en, che più specificatamente approfondivano le implicazioni politiche del fare cinema indipendente. Una scelta, mi dissero Wang Hongwei e Zhang Qi 张旗, la nuova direttrice della scuola chiamata da Li Xianting, dettata dal clima che seguì i fatti di maggio: era necessario mantenere un basso profilo sui temi “sensibili¹²⁸” (*mingan* 敏感), non dare risalto agli eventi e contenere il numero di partecipanti per evitare di essere censurati nuovamente. Superata l’iniziale curiosità del primo giorno, quando mi fecero presentare alla classe, la mia presenza non sembrava modificare lo svolgersi delle giornate: mi veniva però puntualmente chiesto di esprimermi nei dibattiti post proiezione e nei seminari per sapere come la vedesse una *laowai*, una straniera. Le storie e le aspirazioni erano le più diverse: la minuta Fei Yue, 27 anni, dalla gelida Harbin e con un’esperienza di studio in Australia, aveva scoperto l’esistenza della scuola su un sito di intrattenimento e aveva pensato che fosse “un modo utile per passare le vacanze¹²⁹”; Min Jie (28 anni, di Chengdu) e il marito Zhang Daoyu (27 anni, di Pechino) erano appena rientrati a Pechino dopo due anni negli Stati Uniti, dove Min Jie aveva insegnato lingua cinese in una scuola: “qui non esiste un cinema per davvero, vogliamo imparare a raccontare storie¹³⁰”, in attesa di tornare oltreoceano. Storie di ragazzi benestanti, curiosi e in cerca di spazi di espressione. Ma

¹²⁷ Note di campo, agosto 2011, Pechino.

¹²⁸ Note di campo agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

¹²⁹ Note di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

¹³⁰ Note di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

anche storie di chi, come Kiki (25 anni) aveva semplicemente seguito la sua amica Liu Yin, studentessa dell'Accademia di Belle Arti incuriosita dal video; o ancora di chi aveva scoperto la scuola su Internet e aveva messo insieme due cose per raggiungere Songzhuang da piccole cittadine di provincia, usufruendo in alcuni casi di borse di studio. Se le ragazze dicevano di essersi avvicinate alla scuola soprattutto per curiosità e divertimento, i ragazzi si mostravano più interessati agli aspetti tecnici, desiderosi di trovare posto nel mondo dell'immagine, anche di quella commerciale. “Ogni studente ha la sua storia”, mi disse Cui Zi'en, “la sua strada lontana da Pechino e magari anche dal cinema. Alcuni vengono anche da molto lontano, senza niente, e non li facciamo pagare. Qui non vogliamo allevare registi, ma aiutiamo chi vuole farsi vedere e incontrare persone¹³¹”.



Figura 17 Li Xianting Film School, Songzhuang.

¹³¹ Registrazioni di campo agosto 2011, Songzhuang, Pechino.



Figura 18 Li Xianting Film School, Songzhuang.

Trascorse due settimane tra le lezioni, i seminari e i momenti di riposo, i ragazzi ebbero a disposizione cinque giorni per la realizzazione di un cortometraggio, la cui sceneggiatura era stata esposta e approvata all’inizio del corso e che sarebbe stato valutato come prova finale. La maggior parte di loro lo realizzò a Songzhuang, avvalendosi dei compagni e degli abitanti come tecnici e protagonisti, altri, come Fei Yue, scelsero di ambientare la loro storia per le strade di Pechino. La preparazione fu divertente e concitata al tempo stesso, mettendo in atto gli insegnamenti appresi durante il corso e cimentandosi per la prima volta, fatta eccezione per tre studenti alla loro seconda esperienza, nel proprio racconto. E con l’euforica atmosfera dell’ultimo giorno di scuola, arrivò il momento delle proiezioni e della consegna dei diplomi. Erano tutti presenti, studenti e professori, mancavano solo Xiaopen e Yuan Yuan. 42 anni la prima e 32 la seconda, le due donne erano le più anziane del gruppo. Durante il corso, la sera, al termine dei seminari tornavano in città con la propria auto; non partecipavano alle discussioni nei momenti liberi e consumavano i pasti separate dal resto degli studenti. Un giorno, poco dopo il mio arrivo, mi invitarono a pranzare con loro: Xiaopen lamentò la sua delusione rispetto al corso perché era “fortemente maschilista e assolutamente non politico”¹³². Avevano fondato una ONG supportata da un’associazione canadese, mi dissero, “per dar voce ai gruppi marginali, ai finti matrimoni tra gay, alle donne sieropositive...”¹³³ e per produrre il loro primo

¹³² Registrazioni di campo agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

¹³³ Registrazioni di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

documentario si erano iscritte alla scuola, non per imparare la tecnica (Yuan Yuan già si occupava di montaggio) ma per la “visione politica del cinema indipendente”. Che alla Li Xianting sembravano non aver trovato. Mi colpirono la rabbia e la militanza ostentata di Xiaopen: ancor più quando, consultando gli indirizzi di blogging e microblogging che mi aveva indicato per conoscere le loro attività non trovai alcuna informazione su quanto mi avevano raccontato. Nessuna notizia e nessuna traccia, né della loro ONG né dell’associazione canadese. Quando giorni dopo glielo feci notare, mi dissero che mi avrebbero dato del materiale, ma da quell’episodio mi evitarono, e tornarono nel loro isolamento, per quindi sparire con la fine del corso. Mi chiedevo se avessi sbagliato qualcosa nel relazionarmi a loro, il loro progetto mi sembrava interessante ma dopo quel pranzo non ci fu più comunicazione. Fu Min Jie, un giorno a cena, a chiedermi che rapporti avessi con le due donne. Le raccontai l’accaduto e mi rispose che tra i ragazzi se ne parlava molto e che l’opinione diffusa era che fossero “spie venute per controllare la scuola¹³⁴”. Credo che l’interpretazione dei ragazzi fosse piuttosto fantasiosa ma che probabilmente, anche alla luce degli avvenimenti che accaddero in seguito, nascondesse un fondo di verità.

I lavori di fine corso ruotavano nella maggior parte dei casi intorno alla vita degli autori e delle autrici: ricorrevano elementi comuni come la solitudine, l’ansia per le strade di Pechino, il sesso. I commenti dei professori e degli altri studenti furono marginali rispetto ai particolari tecnici mentre cercarono di andare in profondità sui contenuti, dando maggior risalto agli aspetti personali delle storie. Questo approccio è in linea con la direzione d’analisi qui adottata, ovvero guardare ai film in relazione alla costruzione delle soggettività (Ukadike 2010): sebbene non si distinguano per le caratteristiche tecniche ed estetiche, i video sono segnale di un cambiamento nella rappresentazione (e quindi nella società) e sollevano quesiti individuali e collettivi. I temi politici e sociali (povertà, discriminazione, diritti) al cuore dei lavori dei registi maturi, gli stessi professori della scuola, erano pressoché assenti, a favore della centralità degli individui e della loro autorappresentazione. Ai discorsi ancora legati alla partecipazione politica di Wang Hongwei e Cui Zi’en, facevano eco gli sguardi leggeri (Voci 2010) dei ragazzi, che riconoscevano il bisogno di spazi di espressione autonoma, ma per raccontare se stessi e non la società. In particolare, le ragazze: come Sheng Jiaying incalzata dall’insonnia, Fei Yue si filmò sola e silenziosa in

¹³⁴ Note di campo, agosto 2011, Songzhuang, Pechino.

metropolitana; Li Na si aggirava annoiata in casa, per poi scagliarsi contro il pesce rosso che girava a vuoto come lei nella boccia, lasciandolo a terra boccheggiante, specchio della sua angoscia. Come abbiamo visto, l'individualità è un tema centrale nei video dei giovani registi e amatori *post '80*. A differenza delle opere di Wu Haohao e Xue Jianqiang, tuttavia, i corti e i lungometraggi delle numerose studentesse della scuola, pur concentrandosi sul sé, lo facevano con un approccio più riflessivo, con uno sguardo interno.

A questo proposito è utile ai fini dell'analisi approfondire la lettura di un lungometraggio, *Self Portrait with Three Women*, a opera di un'altra studentessa, questa volta proveniente dalla Caochangdi Workstation, la scuola-laboratorio di Wu Wenguang.

2.1 Self - Portrait

"I want to make a piece. This is my first dance piece, and it is a piece of me. It is called Self-Portrait. Why do I want to make a piece about myself? I started thinking of this question in early 2009. I was 22 years old, just out of university, I had just lost a love, I had no idea what my future life will be like, would it be like most people's lives, or would it be what I truly want? What is the life I truly want? I think of myself. Who am I?"

Z.M. *Self – Portrait with Three Women* (zi huaxiang 自画像, 2010)

Conobbi Zhang Mengqi 章梦奇 (1987) a Nanchino, nel corso del CIFF (China Independent Film Festival). Quando si diplomò in danza alla Minzu University di Pechino, si avvicinò alla CCD Workstation di Wu Wenguang e lì, nell'ambito del The Folk Memory Project¹³⁵, costruì il proprio autoritratto con il documentario *Self Portrait with Three Women*. Si tratta delle conversazioni tra Zhang Mengqi, la madre e la nonna, montate con immagini dello spettacolo che realizzò in seguito proprio a partire da quella ricerca. *Self Portrait* rappresenta un video significativo perché 1. esemplifica l'ibridità delle forme espressive in oggetto (documentario, danza, etnografia); 2. permette di guardare alla triplice dimensione proposta (autore –

¹³⁵ Il progetto prende le mosse dalla "grande carestia" (1959-61), un evento politico piuttosto che naturale, riscritta attraverso i racconti e le rappresentazioni di parenti e conoscenti: <http://www.ccdworkstation.com/english/2011/crossingfestival%202011.html>.

immagini –pratiche); 3. risulta dall’incontro tra uno dei pionieri del Nuovo Movimento Documentario, Wu Wenguang, e la generazione *post ’80*. Le esperienze delle tre donne si confrontano davanti all’obiettivo, seguendo “lo scorrere del sangue attraverso tre generazioni, nelle tre donne che hanno vissuto in tempi così diversi¹³⁶”. Il video è parte di un processo di ricerca volto a progettare la performance, l’idea di farne un documentario emerge in itinere, al mostrarsi delle direzioni inattese portate dalla pratica filmica: l’immagine divenne “una via, un modo¹³⁷”. Zhang Mengqi ha reinterpretato i dialoghi con le donne nella danza, proiettando le loro parole e visi sul suo corpo come evidenza dei segni che l’esperienza le aveva lasciato (Fig. 18). L’autori(ali)tà del filmare aveva infatti sollevato pratiche di relazione che andavano oltre la ricerca artistica: alcune, le più intime, non sono state incluse nel video nella fase di montaggio, altre invece sono diventate parte dell’autoritratto e ivi analizzate e commentate. Come per esempio l’intervento di Zhang Mengqi in una discussione tra il nonno e la nonna:

Nonno: Che cosa fai?

Zhang Mengqi: Lasciami solo filmare un po’.

Nonno: Perché filmare le liti domestiche? Cosa ne vuoi fare? È imbarazzante.

Zhang Mengqi: Filmo così tu e la nonna poi vi potete rivedere. Meglio di qualcuno che ti rassicuri. Sono cresciuta. E ora posso dire quello che voglio.

Non solo decise di inserire questo dialogo nel montaggio finale, ma di andare ancor più in profondità con una sorta di etnografia riflessiva: “Quando ascolto quelle parole oggi mi vergogno. Era la prima volta che parlavo ai miei in quel modo. Volevo risolvere i loro problemi ma non sapevo che fare. Posso aiutarli? Cosa volevo dimostrare? Che ero cresciuta?¹³⁸”. Il video è un modo di scoprire, di raccontarsi e rappresentarsi: quello che qui si enfatizza è il processo piuttosto che il risultato, le relazioni emergenti lungo la ricerca insieme con il processo dialogico che accorcia le distanze e crea spazi liminali (Turner 1987; Bargna 2011).

¹³⁶ Self Portrait with Three Women, Zang Mengqi, 2010.

¹³⁷ Note di campo, ottobre 2011, Nanchino.

¹³⁸ Self Portrait with Three Women, Zang Mengqi, 2010.



Figura 19 *Self Portrait*, Zhang Mengqi.

L'affermazione dell'autrice all'inizio del documentario (*What is the life I truly want? I think of myself. Who am I?*) sembra confermare le perplessità sollevate da Paul Pickowicz, ovvero l'impressione che i giovani autori siano convinti che i film che urlano "Guardatemi!" possano attrarre interessi stranieri senza compromettersi con lo Stato (2006: 14). La critica può essere confermata nella strategica rielaborazione da parte degli autori in contesti diversi¹³⁹, ma se andiamo oltre l'immagine per guardare alle pratiche, con un approccio che guardi alle soggettività e alla "creazione di nuove forme di desiderio che vanno oltre gli interessi commerciali per strutturare modi

¹³⁹ È il caso, per esempio, del documentario di Wei Xiaobo (1983) programmato prima allo Yunfest di Kunming, quindi in un cine club privato a Pechino ed infine all'ottava edizione del CIFF. Wei Xiaobo riprende la quotidianità nell'appartamento condiviso con la fidanzata "[...] Eating, sleeping, and making love, arguing, trancing, dreaming...day after day. I put the camera in the corner, it records the daily life. In the foreseeable future, I cannot see the hope" (sinossi catalogo, 2011). Narrazioni diverse sono compresenti in relazione ai contesti e agli interlocutori: lo stesso prodotto nelle parole dell'autore è ora passatempo e divertimento (dialogo con amici), ora esercizio, esperimento tecnico e di autoriflessione (confronto con gli spettatori), ed infine "rappresentazione – resa possibile dal solo fatto di essere indipendente - del disagio esistenziale della mia generazione nella Cina urbana contemporanea" (intervista con il curatore di un famoso festival Europeo). Durante il festival, l'animato dibattito che seguì la proiezione, in un'aula dell'università stipata di studenti, ruotò tanto intorno ai contenuti, ovvero nel riconoscersi degli spettatori nella narrazione di Wei Xiaobo, quanto sulle circostanze di produzione e distribuzione del documentario: "quali i costi di produzione?", "quali le scelte per le riprese e il montaggio?", "come sei organizzato per la distribuzione?". Questo sembra essere il doppio filo che lega l'audience post '80 ai film indipendenti: da un lato la narrazione di sé e dall'altro il desiderio di esprimersi (e promuoversi) attraverso l'immagine.

alternativi di vivere e sentire” (Biehl, Good, Kleinman: 2007, 4), l’appello “guardatemi!” non è – solo – un espediente cinematografico e una strategia di autopromozione, quanto piuttosto, come emerge dalle parole dei soggetti e dalle loro storie di vita, la reazione a un’urgenza individuale di conoscenza ed espressione, la sincera ricerca per rispondere alla domanda “chi sono?”. E questa ricerca passa anche attraverso la pratica video.

Come evidenziava Lu Xinyu (2010: 16) a proposito dei documentari, lo slittamento verso l’individualizzazione (*ge ren hua* 个人化) non ha implicato un distacco dalla società, quanto piuttosto un diverso coinvolgimento con essa e, aggiungo, un diverso approccio all’immagine e al sé. Lo sfumare del confine tra pubblico e privato, che in Cina come si è visto già giocava sull’ambiguità, è stato l’elemento chiave per lo sviluppo del *first person film* (Aufderheide 1997), un genere ibrido diffusosi tanto nelle produzioni amatoriali e indipendenti quanto in quelle commerciali, televisione compresa. La soggettività di questo genere video infatti, sosteneva Aufderheide (1997) riferendosi al contesto americano degli anni Novanta, opererebbe un “implicito commento sociale sull’erosione tra le sfere pubbliche e private nel quotidiano e segnerebbe l’emergere della formazione di un’identità come processo attivo e auto-diretto nella contemporaneità. La ristrutturazione del pubblico è una caratteristica unificante nella crisi sociale” (1997: 2). Michael Renov (1999) inoltre argomentava che l’etnografia domestica è un “veicolo per l’autoanalisi”, una modalità di autobiografia (Renov 2008) che metterebbe in evidenza la reciprocità intersoggettiva (Renov 1999), permettendo al soggetto-autore di interrogarsi attraverso l’*altro familiare*. Il tema centrale della ricerca di Zhang Mengqi è l’io, con le sue incertezze e le sue paure che si svelano nel raccontarsi della madre e della nonna, tema e modalità che richiamano quella che Gill (2007) ha definito una *postfeminist media narrative* (MacRobbie 2004; Gill 2007; Koivunen 2009). Più precisamente, Angela McRobbie (2004) a questo proposito problematizza l’individualizzazione femminile sostenendo che la modernizzazione riflessiva della seconda modernità (McRobbie 2004:19) avrebbe liberato le persone, e quindi anche le giovani donne, dai ruoli di genere prefissati per lasciare spazio all’invenzione autonoma del proprio ruolo. Tale posizione individuale, tuttavia, verrebbe conquistata soggettivamente e internamente, quindi con pratiche di auto-sorveglianza che altro non farebbero che sostituire le precedenti strutture. Come sottolinea McRobbie (2004), gli studi di Giddens e Beck

tralascerebbero la dimensione della scelta personale, così come le relazioni che essa implica e la sua ricaduta sull'incorporazione. La scelta è, di per sé, un modo di costrizione culturale: alcune scelte sono auspicabili perché culturalmente ritenute giuste. Questo nuovo campo di libertà di cui usufruire, quindi, altro non farebbe che produrre nuove ferite e nuove ingiustizie. La critica al post-femminismo di McRobbie e Gill si può far ricongiungere con l'analisi di Lisa Rofel (2007) del nuovo desiderio e nel suo legame con il neoliberismo. Gill infatti, riferendosi al post-femminismo come a una *sensibilità*, ne sottolinea le caratteristiche tra cui, nuovamente, l'enfasi sull'individualismo, la scelta e l'*empowerment*.

Sebbene riferite ai media occidentali, e anglofoni in particolare, credo che le osservazioni di McRobbie e Gill ben si applicano alle giovani donne *desideranti* nella Cina cosmopolita, come Zhang Mengqi, Sheng Jiaying e Min Jie. Il nuovo *sexual contract*¹⁴⁰ (McRobbie 2007), riscontrabile tanto in ambito educativo quanto lavorativo, che vincola le *top girls* in un rinnovato regime di governamentalità è riscontrabile anche in Cina¹⁴¹. In peculiari condizioni sociali e politiche le giovani donne, educate e benestanti, devono risultare performanti nel mondo economico e produttivo. Devono essere indipendenti e autosufficienti (McRobbie 2007). E sono chiamate quindi a pianificare il proprio destino, a trovare soluzioni, a operare un'auto-sorveglianza e auto-disciplina che non si risolve se non in pratiche biopolitiche di una rinnovata governamentalità (McRobbie 2007). E così in Cina. La nozione di scelta, che incita a "essere se stesse" e "soddisfarsi", sarebbe centrale nella sensibilità post-femminista mediatica occidentale (Gill 2007), con un soggiacente corollario di grammatica individualista, riconducibile anche alle politiche neoliberiste. Tanto il post-femminismo quanto il neoliberismo, infatti, sarebbero legati all'individualismo che ha sostituito le nozioni di sociale e politico, o qualunque legame dell'individuo con la società. Il soggetto del neoliberismo, inoltre, è autonomo, calcolatore, libero come il soggetto post-femminista. Ma il punto cruciale risiede nel chiamare le donne

¹⁴⁰ Il nuovo *sexual contract*, sostiene McRobbie (2007), vedrebbe le donne in una posizione di riscatto e libertà, non più foucaultianamente assoggettate. Tuttavia, possibilità di scelta e capacitazione sarebbero tecnologie ingannevoli delle politiche neoliberiste, normalizzazioni di una patologia, violenze simboliche messe in atto nella cultura popolare dalla post-feminist masquerade.

¹⁴¹ Un tema affrontato anche nel documentario *Super, Girls!* (2007, Jian Yi) che indaga sogni, aspirazioni e frustrazioni delle giovani partecipanti alla versione cinese del programma televisivo *American Idol*.

all'auto-disciplina, a scegliere e presentarsi come soggetti autonomi (Gill ibidem). Tradotto nelle esperienze delle ragazze incontrate e intervistate, e nuovamente reinterpretato in immagini, tutto questo si risolve spesso in insicurezza, ansia e solitudine.

In *Self-portrait* l'immagine è principalmente corpo (l'autrice nella sua ricerca e scoperta, nella ricerca e scoperta del corpo di sua madre e della madre di sua madre, nelle loro esperienze e nell'interazione con la DV camera) che restituisce a Zhang Mengqi il profilo della sua autorappresentazione. Il suo *first person film* riflette l'ibridità di forma e stile: l'immagine modificabile e interpretabile è profondamente soggettiva quando *film matter* e *film maker* coincidono (Renov 1993, 2008). Allo stesso tempo, si richiama all'esperienza condivisa di un gruppo più ampio, quello della sua generazione, e in particolare quello femminile. Come Sheng Jiaying, Zhang Mengqi era figlia di genitori separati, cresciuta nella benestante Cina urbana. Le sue conquiste e paure, nel confronto con le conquiste e le paure delle due generazioni femminili con cui si relaziona, riflettevano cambiamenti sociali e culturali. Il passato (la storia) veniva reso tangibile attraverso i racconti dei famigliari (la memoria), con le loro parole, i ricordi e le fotografie che le domande di Zhang Mengqi avevano fatto uscire dai cassette. La relazione tra madre e figlia, e il confronto tra passato, presente e futuro, è un tema ricorrente nei *first person film*: le sconfitte, i compromessi e i fallimenti della madre diventano specchio inverso per le aspirazioni e i desideri della figlia.

E' interessante e opportuno guardare anche alle pratiche che precedono il video, che lo accompagnano e lo seguono. Zhang Mengqi imbracciò la telecamera mossa dalla necessità di raccogliere materiale per lo spettacolo di danza su se stessa e giunse a registrare i suoi monologhi e le conversazioni, trovando un canale, un mezzo diverso di comunicazione, sia individuale che relazionale: guardando a se stessa e parlando dei suoi sentimenti e pensieri sviluppò considerazioni nuove, cambiando lo sguardo su di sé e sulla sua relazione con i parenti. Nel girare il video, mi raccontò¹⁴², approfondì con la madre e la nonna il tema mai affrontato in precedenza della difficile relazione che le donne avevano avuto con i rispettivi mariti, nella separazione la prima e in una relazione tormentata la seconda. Zhang Mengqi stessa, cercò un riavvicinamento con

¹⁴² Note di campo, maggio 2012, Pechino.

il padre proprio attraverso il video, tornando nel suo villaggio d'origine per il suo secondo autoritratto, *Self Portrait: At 47 Km* (2011).

“47 Km” è il nome del villaggio dell'Hubei che suo padre abbandonò per cercare fortuna a Pechino, lasciando il vecchio nonno che Zhang Mengqi andò a trovare. Nell'ambito del *Folk Memory Project* della Caochangdi Workstation, in *47 Km* Zhang Mengqi documenta le sue due visite al villaggio, l'estraneità provata la prima volta e la gioia di scoprire le proprie radici la seconda, trascorrendo i lunghi giorni in compagnia del nonno: “come uno specchio, mi ci vedevo riflessa”¹⁴³.

Nei *self portrait* emerge il tentativo di prendere la propria direzione, di soddisfare allo stesso tempo le aspettative di genitori e nonni, insieme con le aspettative della società in cambiamento: è uno strumento di ricerca, una possibilità di riflessione e discussione per gli spettatori, cosa che accadde dopo le proiezioni e le performance come auspicato dall'autrice¹⁴⁴. L'immagine filmata e l'immagine vista, considerata come punto di partenza per scoprire le soggettività, apre a un percorso personale di ricerca e memoria su uno spazio fertile per il dibattito e l'autoriflessione, inoltre scopre l'interazione tra le pratiche artistiche e la ricerca etnografica.

3. EDUCARE ALLO SGUARDO: RACCONTARE

Consultando l'archivio del LXTFF, constatai che anche nelle edizioni precedenti i lavori dei ragazzi erano concentrati sulla rappresentazione di sé, fatta eccezione per un tema cui sembravano essere più sensibili, ovvero quello delle demolizioni urbane. In particolare, mi colpirono due corti realizzati nella terza sessione della scuola (2009 - 2010) da Di Yixiang 翟义祥 e Zheng Kuo 郑阔, entrambi registi amatoriali. In *Bomb disposal experts* 拆弹专家, la camera di Di Yixiang segue lentamente un bambino sugli otto anni che gironzola in un'area residenziale in demolizione. Altri bambini stanno giocando tra le macerie delle case. L'obiettivo segue il bambino che abbandona il gruppo e si aggira da solo per le stradine silenziose e deserte finché non trova un avviso di demolizione appiccicato su un muro, e su questo attaccata una pallottola. Fissa l'annuncio, e siamo portati a

¹⁴³ Registrazioni di campo, ottobre 2011, Nanchino.

¹⁴⁴ Note di campo, ottobre 2011, Nanchino; 2012, Pechino.

pensare che non capisca cosa c'è scritto: con un movimento deciso stacca la pallottola e corre a cercarne altre. Messo insieme un gruzzolo (che ci dà idea del numero di avvisi di demolizione) se ne torna a casa. Non si vede altro se non un tavolo e palline di plastilina colorate ordinatamente allineate. Molto seriamente, il bambino si mette a costruire un villaggio colorato dove i comignoli sono fatti di pallottole, in un crescendo di musica assordante. La camera si appoggia quindi sul grottesco villaggio variopinto dove i comignoli esplosivi stanno a memento del mondo reale, fino a un close-up sulla pallottola, lontano dal gioco. La tragedia quotidiana diventa gioco.

In *Dawn* 晨曦, Zheng Kuo sceglie un framing opposto: su un tavolo, due mani muovono frenetiche assemblando un oggetto misterioso con accendini, nastro adesivo e giornali. L'inquadratura si allarga gradualmente seguendo i gesti sapienti di un uomo che si muove nella sua casa desolata, posizionando con precisione maniacale tubi di carta sul davanzale. Quindi si siede, fuma nervosamente e una lacrima scende silenziosa: sta aspettando. Quando cresce il suono delle ruspe, insieme con le voci e col frastuono, si alza all'improvviso e l'oggetto misterioso prende forma: l'uomo imbraccia una balestra e la punta all'esterno. Ora siamo fuori dalla casa, sul muro appare chiaro il simbolo della demolizione (*chai* 拆), intorno le macerie e le ruspe tra le carcasse delle case. Lo studente Zheng Kuo, nel corto di 4 minuti, ci racconta la disperazione di un uomo che lotta contro le macchine della demolizione che si avvicinano per abbattergli la casa, usando oggetti quotidiani per costruire un'arma disperata. Il gioco svela la tragedia quotidiana.

Entrambi i corti hanno a che vedere con la realtà drammatica, quella affrontata da migliaia di persone forzate alla rilocalizzazione per far posto alla nuova urbanizzazione. Entrambi rappresentano un'interpretazione personale del dramma, assemblando "realtà" e "finzione", qui intese come documentario e fiction-story. Questi video mi riportarono a Wincee e alla sua avventura con la telecamera. Impiegata in una scuola di inglese, quando la sua famiglia fu rilocalizzata nei sobborghi di Shanghai per far posto a nuovi progetti edilizi, Wincee si iscrisse a un corso video online e decise di cimentarsi nel racconto della vecchia Shanghai e dei suoi abitanti, a partire dal suo quartiere. Il suo sguardo e le storie raccolte vennero poi montate nel breve documentario *Wrecked cities in China* (*bei pohuai de chengshi* 被破坏的城市), grazie al quale la conobbi quando collaboravo con Reel China. Wincee non era una regista né aveva alcuna intenzione di diventarlo, ma nel girare il video aveva maturato una maggior

consapevolezza dei cambiamenti di Shanghai e del suo posto in quella città che aveva cominciato a sentire estranea. Registrare e lasciar traccia dei racconti e delle memorie delle persone che incontrava era stata occasione di conoscere e conoscersi meglio. Si era sorpresa quando, oltre alle persone arrabbiate per l'improvvisa rilocalizzazione, come lei e la sua famiglia, aveva incontrato donne e uomini inferociti per le cattive condizioni delle loro vecchie abitazioni e desiderosi di essere trasferiti nei nuovi palazzi alla periferia di Shanghai (Fig. 20).



Figura 20 *Wrecked Cities*, Wincee.

La stessa consapevolezza riecheggia nelle parole di Zhu Yingwen: giovane regista quasi trentenne nato e cresciuto a Shanghai, dopo essersi diplomato alla Shanghai University aveva deciso di registrare (*jilu* 纪录) gli abitanti e gli spazi della

sua città negli anni precedenti Expo 2010: “Non posso fermare tutto questo, ma ricercando e filmando posso saperne di più e fissare il tempo¹⁴⁵”. Durante il periodo degli studi, Zhu aveva girato tre documentari: *No. 10 Qianguan Road* (*qianguan lu shi hao* 秦关路十号, 2004), e *Happy Together* (*zhong xia jiu hao* 仲夏九七, 2007) ritraevano l’intimo legame tra i vecchi abitanti di Shanghai e i loro quartieri, mentre *Shanghai 8 Mile* (*Shanghai ba yingli* 上海八英里, 2008) raccontava le storie di un gruppo di giovani cantanti hip-hop, amici dell’autore. Come altri giovani filmmaker indipendenti incontrati a Shanghai, e poi a Pechino, dopo la laurea per mantenersi Zhu aveva cominciato a collaborare con la televisione locale e girava spot pubblicitari per compagnie private, finché nel 2010, quando lo conobbi, non decise di cimentarsi con la propria piccola casa di produzione, impiegando parte dei guadagni nei suoi progetti documentaristici:

“I documentari che giro per la televisione e i miei documentari sono di natura diversa, è una differenza di prospettiva: io guardo alla gente. Ma non posso fare a meno di lavorare per la televisione se voglio mangiare... Prima di tutto quello che mi spinge è l’urgenza di documentare quello che mi succede intorno, e poi voglio esprimermi con la videocamera. Non mi interessa partecipare ai festival o ottenere qualcosa, dei premi, da questi lavori, come la maggior parte di quelli che si dicono documentaristi indipendenti. Ecco perché lavoro anche per la TV e la pubblicità, penso che non ci sia contraddizione. Dato che Shanghai sta scomparendo, insieme con la mia infanzia e i miei ricordi, io voglio essere *sulla scena* (*xianchang* 现场¹⁴⁶): sono Shanghainese e non puoi immaginare quante storie e quanti cambiamenti mi passano di fianco giorno per giorno. Quindi cominciai filmando la demolizione del mio quartiere, raccontando la storia della tabaccheria di Qianguan Road n. 10, e poi andai nell’edificio sgomberato sul Bund. È il mio sguardo sul mondo¹⁴⁷”.

In *Qianguan Road n. 10* è il proprietario del negozio a parlare, insieme con la sua famiglia e gli abitanti del quartiere, raccontando a Zhu, uno di loro, le battaglie quotidiane all’avvicinarsi delle ruspe che demoliranno case e ricordi. Le persone non

¹⁴⁵ Note di campo, maggio 2010, Shanghai.

¹⁴⁶ Come definito da Robinson (2010: 180) “Xianchang is the term for location shooting, a practice codified by Chinese directors, both feature and documentary filmmakers, in the early 1990’s. It is closely associated with the new realist aesthetic of *jishi zhuyi* – “documentary realism” – that these artists were seeking to develop as an alternative to the by then discredited *xianshi zhuyi*, or socialist realism, that has characterized studio-based Chinese documentary practice up until the late 1980’s”.

¹⁴⁷ Registrazioni di campo, maggio 2010, Shanghai.

si lamentano né muovono un'aperta denuncia, semplicemente si danno da fare giorno per giorno facendo le cose di sempre: “Sono più interessato alla gente più che ai luoghi. Ci sono registi che esclamano «Li salveremo! Li possiamo aiutare!» ma con tutti i documentari che si fanno in Cina nessuno può cambiare la situazione della gente con un documentario. Io lo faccio per me, e per loro per ricordare: quando gli ho dato il video erano così contenti... e dissero che non immaginavano che la loro vita fosse così. Il mio scopo era di lavorare con loro, ricordare e registrare, quello che c'è in gioco è il sé (ziwo 自我) [...] Quello che potrebbe davvero aiutare, oltre al filmare, sarebbe la condivisione in Rete, perché porta al confronto e al ripensamento (*fansi* 反思)¹⁴⁸”. L'attività documentaristica di Zhu Yingwen sembra proprio essere mossa primariamente da un desiderio riflessivo nel riscoprire la città e i suoi abitanti: “In questo non mi considero un regista ma un *recorder* (*jiluzhe* 纪录者). Quello che conta è quanto quello che faccio ha a che vedere con la mia esperienza¹⁴⁹”.

Sia Wincee sia Zhu Yingwen furono mossi al documentario dal proprio vissuto, l'una amatorialmente e l'altro professionalmente, ma entrambi sottolineavano come non nutrissero alcuna aspettativa circa la possibilità di cambiare lo stato delle cose attraverso il video quanto piuttosto si dicevano convinti dell'importanza di approfondire e registrare per ricordare e trasformare se stessi e le persone coinvolte, agevolati dalla capacitazione data dalla videocamera. La ricerca individuale attraverso l'obiettivo muovendo per la città in trasformazione era spinta dalla medesima urgenza a “fissare il tempo”. I video guardano alla comunità, non eliminando la presenza dell'autrice e dell'autore dal processo di ricerca e di montaggio ma prendendo in considerazione i molteplici discorsi intorno allo spazio vissuto (e demolito): le rappresentazioni sono esplicitamente individuali, pur mostrando prospettive discordanti e aprendo a interpretazioni multiple. Zhu Yingwen e Wincee, così come Wu Haohao e Xue Jianqiang, esplicitano la struttura di sentimento del sentirsi “fuori posto” (Schein 2002: 190) e, grazie al video, “narrano i posti” (ibidem) affermandovi la propria presenza e aprendo possibilità di azione anche in spazi incerti.

¹⁴⁸ Registrazioni di campo, maggio 2010, Shanghai.

¹⁴⁹ Registrazioni di campo, maggio 2010, Shanghai.

4. UNA NUOVA POLIFONIA: RACCONTI IN DIGITALE.

“Where I am now, let it be history”
(Mao Chenyu, documentarista)

Un sera consumavamo avidamente spiedini appollaiati sugli sgabellini a bordo strada, dopo la proiezione del documentario di Wei Xiaobo (*shenghuo er yi - The Days*) in un affollato club privato. Si discuteva animatamente del futuro del cinema indipendente. “Il problema di Songzhuang”, disse Wei Xiaobo, “non è il cinema indipendente in sé, ma le persone che sono coinvolte: è troppo politicizzato¹⁵⁰”.

Dopo i fatti di maggio e l’allontanamento di Zhu Rikun, infatti, molte cose erano cambiate a Songzhuang e al Fund: la scuola esisteva proprio grazie al suo fondatore e al suo costante lavoro di mediazione con il governo locale, di cui faceva parte. L’autonomia, l’indipendenza e l’opposizione politica, erano elementi ricorrenti più nelle parole dei responsabili che non nei desideri e nella ricerca dei ragazzi. I quali, concluso il corso, erano tornati per la maggior parte alle loro occupazioni di sempre, forse con un po’ di consapevolezza in più data da produzioni che, sebbene non intervenissero direttamente sulle strutture politiche e sociali esistenti, contribuivano tuttavia alla creazione di nuove soggettività politiche (Mahon 2000).

Oltre ai rudimenti tecnici e teorici, quello che sembrava lasciare un’impronta agli studenti al termine del breve percorso attraverso l’immagine erano l’esperienza di condivisione e la possibilità di rappresentazione, un cambiamento in ambito formativo e non solo espressivo (Hall 1998 in Mahon 2000: 470).

Sfera pubblica alternativa (Hansen 1992), il video può dare la possibilità di interpretare e rappresentare oltre “il velo di familiarità e auto-evidenza che circonda l’esperienza del vedere [...], mostra il vedere per metterlo in evidenza e renderlo accessibile all’analisi” (Mitchell 1998: 86). Quello che vediamo è profondamente legato alle contingenze psicologiche, sociali, politiche e culturali (Freedman 2000, 2003; Duncum 2001, 2002; Darts 2004; MacDougall 2005). Nel filmare si apre la possibilità di operare un’archeologia dell’immagine (Deleuze 1987; Marks 2000: 31) che lavori su diversi strati dell’esperienza per mostrare le disgiunzioni tra la storia ufficiale e la memoria privata. L’esperienza estetica quotidiana (Duncum 1999)

¹⁵⁰

Note di campo, settembre 2011, Pechino.

diventa allora luogo dove combattere battaglie culturali: come *bricoleurs* gli studenti si servivano del proprio vissuto e dell'immaginario condiviso per costruire un montaggio che scoprisse significati nascosti, rivolti al pubblico ristretto di una rete indipendente (Aufderheide 1993, 1997; Kondo 1997; Mahon 2000), ma rivelando “esperienze eterogenee della città e dei media come produttori, testi e pubblico” (Wong 2001: 97).

In questo contesto educativo, sembra pertinente seguire il confronto che propone Karla Oeler (2006) tra l'*inner speech* vygotskyano e il montaggio visto da Ejsenstejn: il film realizza l'*inner speech* grazie alle sue qualità associative. Nell'attingere immagini dalla memoria pubblica e privata, richiamando associazioni condivise con gli spettatori, con il montaggio i contenuti del discorso pubblico sono creativamente rielaborati, nella creazione di nuovi soggetti e soggettività, articolando esperienze condivise e costruendo identità sociali (Kondo 1990, 1997; Mahon 2000). Ecco che diventa evidente il legame tra montaggio (pratica video) e agentività: lo sguardo è esso stesso montaggio e l'immagine restituita diventa gesto nella misura in cui crea significato, come nei corti realizzati dai ragazzi della scuola. Il processo artistico non muove da un intento estetico quanto dalla volontà di cambiare il mondo con la forza di un'immagine (Adorno in Papastephanou 2006) e, aggiungiamo, dal piacere (Kondo 1997) provocato dalla produzione artistica.

La lettura dei video prodotti dai ragazzi che frequentano il mondo del cinema indipendente, o che a esso si avvicinano, metterebbe inoltre in luce le conseguenze della globalizzazione e della circolazione transnazionale di forme culturali, idee e persone (Appadurai 1990, 2001; Hannerz 1996; Gupta 1992; Mahon 2000; Rofel 2007), come nei casi analizzati. I *first person film* e i soggetti desideranti (Rofel 2007) che vi si ritraggono affermano un'individualità risultante, come abbiamo visto, dalla nuova governamentalità biopolitica, che non solo si rivolge al contesto cinese ma che aspira al riconoscimento del suo cosmopolitismo come fattore legittimante e capacitante (Rofel 2007).

Il valore della Li Xianting Film School risiederebbe nell'opportunità di usare la videocamera per “scegliere”, come auspicava Wang Wo, dirigere lo sguardo, dar voce all'*inner speech* e metterlo a confronto con altri, creare una nuova polifonia (Chu 2007).

La coscienza della percezione porterebbe a un maggior coinvolgimento nelle battaglie quotidiane, una forma di “attivismo culturale” (Ginsburg 1997; Mahon 2000): come

ricorda Duncum (1999), l'educazione alla cultura visiva dovrebbe cercare di "sbrogliare quello che giace dietro l'immaginario – le condizioni materiali di produzione, distribuzione e uso: ovvero, l'interesse che [le immagini] servono" (Duncum: 1999). La produzione artistica capaciterebbe allora i soggetti nell'espressione e nella costruzione di identità (Aufderheide, 1993; Kondo 1997; Ginsburg 1997; Freedman 2003) nell'interpretare e riscrivere i significati condivisi delle esperienze quotidiane, diventando quindi produttori culturali.

La creazione individuale di immagini si è diffusa in Cina a partire dagli anni '90 fino alla popolarità attuale: se esperienze come quella di Songzhuang rimangono ancora periferiche (la limitatezza del loro bacino d'utenza una delle condizioni imposte per la loro sopravvivenza¹⁵¹), la relazione tra autorità, media ufficiali e forme alternative di espressione oggi è più aperta al dialogo, pur mantenendo la dialettica conflittuale.

Luoghi e persone sono spesso coinvolte sul duplice fronte (Cameron 1990; Marcus e Myers 1995; Kondo 1997): Zhang Xianmin è professore della Beijing Film Academy, maestro del cinema indipendente e produttore cinematografico; la Nanjing University ospita in un contesto istituzionale il CIFF, operando una selezione dei lavori che tenga conto della sensibilità delle autorità ma allo stesso tempo ampliando lo spazio di discussione e confronto; gli studenti della Li Xianting Film School e i giovani partecipanti al Beijing Independent Film Festival sono spesso interessati a lavorare in televisione e in pubblicità, non solo nel cinema indipendente. Così come il pubblico dei festival e delle proiezioni conta sempre più giovani in cerca di intrattenimento, non di attivismo. Se, come sostiene Zhang Xianmin (2010, 2011), "il cinema indipendente ha dato una speranza e un canale di espressione a una parte dei giovani cinesi" è altrettanto vero che "l'indipendenza non è necessariamente rivolta contro il sistema o le istituzioni, ma più questi si impongono e più diventeranno l'oggetto di azioni e pensieri indipendenti" (Zhang 2011).

L'incontro tra cinema indipendente e immagini commerciali è ormai frequente: le immagini del *minor cinema* hanno apportato delle rotture trasformative di linguaggio che sono state ben accolte dalla produzione pubblicitaria e di intrattenimento, laddove

¹⁵¹ Wang Hongwei, note di campo agosto 2011; Zhang Xianmin, note di campo Shanghai 2010, Pechino 2010, 2011.

l'importanza sociale e ideologica dell'autoespressione non vanifica la materialità delle produzioni (Mahon 2000; Lu Xinyu 2010; Wang Xiaolu 2011) e il desiderio degli autori di essere accettati e legittimati da un pubblico più ampio. Oltre alla partecipazione della Li Xianting Film School alla competizione commerciale di Canon, numerose sono le collaborazioni tra le case di produzione private e i registi, affermati o emergenti, che si dicono "indipendenti", così com'era accaduto negli anni '90. Quello che era nato come un network dalle velleità militanti e inevitabilmente legato a un mercato marginale, ha dato l'impulso allo sviluppo di un nuovo genere cinematografico e a un diverso modo di distribuzione che oggi si avvale anche dei capitali, delle apparecchiature e dei protagonisti (Larkin 2004) del cinema pirata degli albori. L'infrastruttura illegale del cinema indipendente entra nel circuito dei media legali, in una posizione periferica e marginale ma non più esterna.

Si è quindi risolta la problematicità di rapporto con gli organi di censura che ancora regolamentano la produzione e distribuzione dei prodotti cinematografici? Certamente no.

La sera del 15 ottobre 2011, nel cortile del Li Xianting Film Fund, Wang Hongwei era fuori di sé: ubriaco, esortava aggressivamente i presenti (una cinquantina tra registi, studenti e visitatori) a brindare e fare festa. Doveva essere la serata inaugurale del Beijing Independent Film Festival: dopo ripetuti annunci, smentite e cancellazioni, gli organizzatori erano stati diffidati dalle autorità di Songzhuang a dar risalto a quella che era una manifestazione proibita, consentita solo in forma di "proiezioni private". Invece, grazie al passaparola e al microblogging, quel giorno quasi trecento persone, in gran parte giovani e giovanissimi, si erano ritrovate per ascoltare l'entusiastico discorso di apertura dello stesso Wang Hongwei, che incitava alla partecipazione nonostante i divieti perché "dobbiamo resistere e continuare a combattere. Questo festival è importante per vedere quello che non vogliono farci vedere. Il cinema indipendente deve resistere¹⁵²". E fu sulle sue parole finali che i presenti si stiparono nelle due sale predisposte per le proiezioni. Giusto il tempo di spegnere le luci e una voce si alzò dal fondo: "Cosa state facendo?". Nessuno si mosse, qualcuno ridacchiò pensando si trattasse di uno scherzo. "Cosa fate qui? Tutti fuori!". Non era uno scherzo, ma la polizia che aveva fatto irruzione. Uscimmo nel

¹⁵² Note di campo, ottobre 2011, Songzhuang, Pechino.

cortile, dove già si erano raccolti gli altri partecipanti, qualcuno si defilava, in particolare gli stranieri (sei in tutto, me compresa) dato che veniva richiesto di rilasciare generalità e documenti. E così anch'io riuscii a uscire dalla porta del retro, dov'era parcheggiata una macchina dai vetri oscurati abbassati e con a bordo due uomini: mi guardarono passare ma non mi fermarono. Mi ritrovai con gli altri stranieri nell'alloggio che ci era stato assegnato, in attesa di notizie dall'associazione. Dopo circa due ore, ricevemmo una telefonata: erano riprese le attività. Nel cortile era stato allestito un barbecue, al lungo tavolo sedevano i pochi, circa una ventina, giovani che non erano scappati, i registi partecipanti e gli organizzatori: ci unimmo al triste e grottesco banchetto. Poco dopo il nostro arrivo, come un telefono senza fili, circolò tra i commensali la voce che sarebbero iniziate le proiezioni. Nuovamente, trascorsi venti minuti dall'inizio, Wang Hongwei irruppe nella sala ordinandoci di tornare in cortile e "fare festa". E lì, nel cortile, tornarono i poliziotti, a controllare che come convenuto si stesse svolgendo un party privato, e niente più. Allontanatisi i controllori, e con loro ormai anche gli ultimi superstiti tra il pubblico esterno, le proiezioni ripresero senza più interruzioni.

Che cos'era accaduto? Che il festival aveva avuto una grande risonanza non solo nei circuiti artistici ma anche sulla Rete e che, nonostante i divieti, numerosi curiosi e amatori erano accorsi per "vedere quello che non vogliono farci vedere". E questo non era ammissibile. Li Xianting, patron della fondazione e della manifestazione nonché, come accennato, membro del governo di Songzhuang, aveva patteggiato con le autorità ottenendo di poter organizzare un "evento privato" riservato ai registi e agli ospiti stranieri, ovvero mantenendo il potenziale giovane pubblico cinese all'oscuro di quanto accadeva. I giorni seguenti, infatti, le proiezioni avvennero a porte chiuse, pochi i visitatori che arrivavano da Pechino¹⁵³. Nonostante l'enfasi degli organizzatori sul carattere indipendente e attivista del festival, i titoli in programma (ad eccezione delle opere di due maturi e controversi documentaristi) non affrontavano temi sensibili e, soprattutto, alcuni erano stati finanziati da case di produzione commerciali che cercavano un canale di promozione e distribuzione proprio attraverso il festival. Da un lato quindi la popolarizzazione e l'apertura commerciale delle immagini indipendenti rielabora e in certa misura soddisfa il mercato neoliberista della

¹⁵³ Il medesimo copione si ripeté l'anno successivo, nell'agosto 2012, a Nanchino nell'ottobre dello stesso anno e a Kunming, in occasione dello Yunfest, nel marzo 2013.

rappresentazione, dall'altro, tuttavia, l'enfasi sull'individualità diventa pericolosa qualora l'individuo agisca come soggetto produttore di cultura, e non solo come consumatore (Hall and Jefferson 1993: 53; Bargna 2011) e la "relazione tra il quieto consenso e la brutta coercizione indurisce il confine tra ciò che è permesso e ciò che non lo è, crea solidarietà e zone libere semi-permanenti, e spinge verso la tendenza alla politicizzazione (Hall and Jefferson ibidem).

Il valore documentale e critico della rappresentazione cinematografica è emerso con la consapevolezza che non c'è un "mondo dato" che aspetta di essere riprodotto ma, seguendo MacDougall (2006), che ci sono diverse "forme del guardare" e quindi di interpretare e rappresentare. L'uso formativo e pedagogico dell'immagine, come strumento per dar forma all'immaginario e quindi alle vite, è stato adottato sia dallo Stato che dai *visual artist*, con intenti e prospettive ovviamente differenti. L'immagine, qui quella video, può educare il nostro sguardo sulla società o, con un approccio più analitico, può aiutare a cogliere le fratture nel tessuto sociale, mostrando le rotture tra le soggettività e i discorsi dominanti. "L'educazione dello sguardo" quindi è un atto educativo e politico.

Il caso cinese è peculiare a questo riguardo perché il ruolo documentale del registrare e del rappresentare (fatti e pensieri) sta gradualmente, ma energicamente, emergendo sulla scia del cosiddetto cinema indipendente e con i più recenti sviluppi amatoriali. Il video considerato come un atto di rappresentazione, e non come un mero atto di descrizione di un supposto status-quo, è adottato come medium di autoespressione. L'educazione filmica non mira a formare registi ma cittadini, non vuole educare *cameramen* ma sguardi. Adottato dal discorso centrale come uno strumento di educazione di massa, il cinema grazie alle "scuole di sguardo" emergenti, come la Li Xianting Film School di Beijing e la Workstation di Wu Wenguang, e agli usi amatoriali dei dispositivi di registrazione, si sviluppa nelle forme di video soggettivo, sintomo della rottura del confine tra pubblico e privato e, allo stesso tempo, opportunità per esplicitare discussioni sull'identità sociale e sulla vita pubblica (Aufderheide 1997). Come le interviste e i video raccolti sul campo sembrano mostrare, il desiderio di filmare e documentare sviluppa spazi liminali dove l'educazione, l'immagine e il pensiero critico s'incontrano con la *social agency*.

Gli studenti-autori traggono ispirazione e immagini da quello che li circonda, in termini di luoghi e di esperienza, una scelta consapevole e non solo dettata dalle limitazioni tecniche ed economiche: ri-elaborano temi comuni per lasciarne memoria.

Vissute sono l'insonnia di Sheng Jiaying e la solitudine di Fei Yue, vissute sono le ruspe, gli avvisi sulle porte di casa e le rilocalizzazioni forzate raccontate da Zheng Kuo e Wincee. I lavori qui discussi sono rielaborazioni in immagini di realtà percepite ed esperite e, come molti altri simili, sono stati condivisi in Rete, principalmente sui siti di *videosharing* Youku e Tudou. Filmare e filmarsi, infatti, è anche in Cina una pratica sempre più diffusa in cui, come sottolinea la giovane regista pechinese Liu Jiayin 刘伽茵 “il processo di conoscere me stessa e il mio punto di vista è la parte principale, il video è solo il risultato che posso mostrare agli altri¹⁵⁴”.

La produzione video sembrerebbe nascere dal bisogno di documentare e ricordare, per mostrare quanto accade da una prospettiva individuale, affermando, con il documentarista Mao Chenyu, “Where I am now, let it be history¹⁵⁵”.

5. UNA GENERAZIONE “CON CARATTERE”: TRA INDIPENDENZA E MERCATO

Film indipendenti o prodotti privatamente circolano sempre più numerosi su binari paralleli al cinema ufficiale. Dato il ruolo storicamente sociopolitico e pedagogico del cinema, lo slittamento sia nella produzione che nella fruizione verso la dimensione individuale, in termini di *recording* e di *looking*, merita di essere approfondito. Guardando al passato e alla Rivoluzione Culturale, le pressioni e le direttive che colpirono le arti ebbero un forte impatto sul cinema, soprattutto per le sue qualità peculiari, ovvero “le sue origini e il potenziale di popolarità. [...] Socialmente, la gente che faceva film era una sorta di intelligentsia occidentalizzata in qualche modo isolata dal resto della società. I film non potevano essere presi alla leggera perché erano la forma potenzialmente più accessibile al maggior numero di persone più diverse. In questo senso si trattava di una forma d'arte popolare” (Clark, 1983: 305). Con i cambiamenti politici e sociali, con la transizione nell'immaginario e nella rappresentazione degli anni '70 e '80, giovani registi e un nuovo pubblico cambiarono la scena, ritraendo volti comuni (i “personaggi medi” esclusi dalle rappresentazioni maoiste) e dando nuove prospettive sulla società. Ed eccoci a oggi, con l'urgenza di soggettivizzare e individualizzare l'*hic et nunc*, di rappresentare e condividere la

¹⁵⁴ Registrazioni di campo, ottobre 2010, Shanghai.

¹⁵⁵ Note di campo, novembre 2010, Shanghai.

propria percezione con quella degli altri, avvantaggiandosi dei mezzi tecnici più accessibili e facili da usare.

Come emerso nel corso dei festival e nell'esperienza della Li Xianting Film School, così come nelle opere e nei discorsi dei miei interlocutori, la generazione *post '80* si distingue non solo dalla cultura ufficiale e parentale, ma anche da quella dei registi più maturi. Tuttavia, il dialogo con i registi della Sesta Generazione è vivo e pulsante, sia sul versante della produzione che su quello della fruizione: Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Wu Wenguang e Jia Zhangke sono stati maestri per i giovani autori, esempi a cui guardare o da cui prendere le distanze. Alla Sesta Generazione appartengono, come abbiamo visto, i promotori dei festival e gli insegnanti della Li Xianting Film School; Zhang Mengqi è cresciuta artisticamente attraverso i laboratori di ricerca guidati da Wu Wenguang.

A questo proposito sono significativi il progetto *Unspoiled Brats* (*you zhong* 有种, lett. "con carattere", 2008-2010) di Zhang Yuan e *The Johnnie Walker Project* (*Yu Lu* 语路, 2011) coordinato da Jia Zhangke. Si tratta nel primo caso di una ricerca fotografica divenuta documentario ad opera di uno degli iniziatori del cinema indipendente che, trascorsi vent'anni, si è voluto confrontare non più con i *bastardi di Pechino* (*Beijing Bastards*, *Beijing zazhong* 北京杂种, Zhang Yuan, 1993) di cui lui stesso faceva parte, che cercavano la loro strada nella città dei primi anni Novanta, ma con le paure, le angosce e l'arroganza dei giovani *baling hou*, con più agi e meno ideali dei loro predecessori. Il progetto è stato prodotto in sinergia con l'Ullens Center For Contemporary Art (Pechino) ed è stato distribuito nel circuito artistico e cinematografico internazionale.

Il secondo caso, invece, ben disegna l'altra speculare parabola del cinema indipendente e della sua relazione con le giovani generazioni, ovvero quella della svolta commerciale. *The Johnnie Walker Project* infatti è composto di dieci cortometraggi a scopo pubblicitario, in cui sono raccolte le testimonianze di altrettanti personaggi (tra cui figure controverse come l'artista Xu Bing e il cantante Zhou Yunpeng) che raccontano come sia stato possibile realizzare i propri sogni. La serie fu messa online e portata in tour dal regista in diversi cinema e teatri, tra cui il Moma di Pechino dove ebbi modo di partecipare alla proiezione e al dibattito. Il tema comune alle dieci storie è quello del successo personale, della conquista dei sogni anche partendo dal nulla. In una sera di settembre 2011, la sala del Modern Moma era stipata

di giovani estranei al cinema indipendente che risposero galvanizzati ed entusiasti all'incoraggiamento di Jia Zhangke. Nella sessione di domande e risposte, non mancarono tuttavia alcune obiezioni, in particolare quelle di due ragazzi che sottolinearono l'eccessivo ottimismo del film, ben lontano dalla realtà dei più. E, ancora, di una ragazza, una giovane impiegata di trent'anni, che dichiarò come anche le persone comuni siano coscienti di quali siano i problemi della società e anche le loro cause, ma come questa consapevolezza si esaurisca nelle discussioni in Rete, cui corrisponde un'impotente rassegnazione nella vita quotidiana. Quando il cinema indipendente, anche nelle sue declinazioni commerciali, esce dalla comunità artistica che ne condivide valori e presupposti (Bishop 2004; Stewart 2007; Bargna 2011) per confrontarsi con un pubblico popolare, sembra emergere il carattere ancora elitario e intellettuale distante dalle dichiarazioni d'intento *popolare* e *amatoriale* di Jia Zhangke.

I giovani studenti e lavoratori che si avvicinano al cinema per curiosità o passione esprimono scetticismo verso la criticità di un cinema che ancora viene percepito come idealista e lontano dalla praticità delle difficoltà quotidiane.

Da un lato quindi il cinema indipendente, con lavori come quelli di Jia Zhangke e con le scuole di cinema, si sarebbe avvicinato alle persone comuni, dall'altro manterrebbe un'aura artistica che lo allontanerebbe da gran parte della società. Una distanza che, in parte, viene colmata grazie alla Rete, come si analizzerà nel prossimo capitolo.

CAPITOLO V

OLTRE LA CENSURA: I VIDEO ONLINE

Le immagini non ufficiali oggi, in Cina come altrove, trovano spesso nella Rete un canale privilegiato per la circolazione e la fruizione¹⁵⁶. Gran parte dei film indipendenti la cui distribuzione è formalmente vietata è spesso accessibile, anche se solo temporaneamente, attraverso *link* per il *download*.

Nel corso della ricerca, iniziata dal cinema indipendente e quindi allargatasi alle produzioni amatoriali, non ho potuto non confrontarmi con le immagini in Rete, poiché fortemente presenti nella quotidianità dei miei informatori, sia come autori sia come fruitori. In particolare, lo studio dei video satirici e ironici chiamati *egao* 恶搞 mi ha permesso di trovare delle connessioni tra i video indipendenti e la più popolare e diffusa pratica della navigazione in Rete.

Creatività, comunità, controllo e opposizione entrano in relazione nelle pratiche quotidiane e la Rete, guardata attraverso l'intenzionalità e gli scopi degli utenti, in opposizione quindi al determinismo tecnologico (Williams 2000), metterebbe in evidenza l'agentività e le aspirazioni (Appadurai 2004) di soggetti desideranti (Rofel 2007; Zhang Yingjin 2010) che producono, consumano e rielaborano immagini e significati. In particolare, analizzando alcuni casi di video autoprodotti intendo mostrare come si vada formando un orizzonte sociale di esperienza (Hansen 1993: 208) in cui si delinea «una nuova era del produrre immagini e dell'immaginazione politica, culturale e sociale» (Zhang 2007: 35).

Dopo aver delineato brevemente l'articolazione tra Rete e partecipazione, con particolare attenzione al ruolo ricoperto dall'immagine video, in questo capitolo analizzerò alcuni casi significativi relativi alle nuove forme di organizzazione delle relazioni di rappresentazione e ricezione (Hansen 1993).

¹⁵⁶ Questo argomento è stato trattato nel capitolo "Oltre la censura: un'etnografia del videoattivismo online in Cina" in De Lauri, A., a cura, *Antropologia giuridica. Temi e prospettive di ricerca*, Mondadori, Milano (ottobre 2013).

1. WANGMIN: TRA INTRATTENIMENTO E ATTIVISMO

Lo spazio pubblico della comunicazione, e in particolare della *mass self-communication*¹⁵⁷, è oggi luogo d'azione politica e di pratiche di contro-potere (Castells 2007), dove non identifichiamo due entità statiche e immutabili in contrapposizione (attori e struttura) ma soggetti agenti in un contesto partecipato, condiviso e costruito (Sahlins 1981; Sewell 1992; Ortner 1999, 2006). Nuove identità collettive hanno delegittimato i confini degli stati nazione come unità significativa per definire lo spazio pubblico (Yang Guobin 2009; Shirk 2011). E questo è vero anche in Cina, dove il liberalismo economico e l'illiberismo politico, unitamente a specifiche politiche di comunicazione, sono articolazioni di un modello di governamentalità che ha dato maggiore scelta di consumo e autonomia ai cittadini cinesi ma in cui permane lo spettro dello stato disciplinante (Hemerlyk Donald 2002) e vengono meno il riconoscimento sociale e il senso di appartenenza a una comunità, come approfondito nel capitolo III con i casi dei *first person film*.

Allo stesso tempo, i media sono chiamati a giocare un ruolo positivo, in particolare la televisione: in teoria sono strettamente controllati, ma le regolamentazioni sono difficili da implementare e soprattutto le comunicazioni da tenere sotto controllo nella capillarità dei canali (Hemerlyk Donald 2002; Yang 2009; Li, O'Brien 2006). Inoltre, tematiche formalmente sensibili sono addirittura incoraggiate quando considerate politicamente accettabili. Per esempio, il documentario indipendente *Fortune Teller* (*Suan ming* 算命, 2010) di Xu Tong, è interdetto alla distribuzione ma è stato oggetto di uno speciale su una rivista popolare (*Dianying Shijie* 电影世界, cfr. capitolo I) ed è attualmente accessibile su Youku.com¹⁵⁸.

A lungo, negli studi occidentali (soprattutto con riferimento alle arti e alla letteratura), è valsa l'equazione libertà/occidente, censura/Cina. L'immagine della Rete in Cina è molto spesso legata a una dualità fuorviante (Yang 2009), tra controllo e divertimento: da una lato contenuti filtrati e censurati dagli organi governativi preposti, dall'altro siti e programmi per l'intrattenimento dei 538 milioni¹⁵⁹ di utenti sparsi per il paese.

¹⁵⁷ «Auto-generata per quanto riguarda il contenuto, auto-diretta per quanto riguarda l'emissione, auto-selezionata per quanto riguarda la ricezione» (Castells 2007: 248).

¹⁵⁸ http://v.youku.com/v_show/id_XNDk2MzUzMzk2.html (consultato il 3/5/2013).

¹⁵⁹ Dalle statistiche del CNNIC, China Internet Network Information Center <http://www1.cnnic.cn/IDR/BasicData/> (consultato il 20/01/2013).

Immagine fuorviante perché non solo tale divertimento non è apolitico, ma anche perché il controllo stesso è terreno di negoziazione e tattiche messe in atto dagli utenti. È il caso, per esempio, del flash game “Nail Household Fighting Against Demolition Squad” (*dinghu hu dazhan chaiqiandui* 钉户户大战拆迁队, Mirage Games), apparso nel 2009 sul popolare sito 17173.com e diventato un successo nazionale. Nel gioco, i cosiddetti «residenti chiodo», le cui case si ergono proprio come chiodi solitari tra le macerie delle altre abitazioni già demolite, devono assoldare aiutanti per opporsi alle squadre di demolizione che si avvicinano. La famiglia Ding (chiodo, appunto) lotta contro i demolitori con gli utensili da cucina e qualunque oggetto a portata di mano per difendere la propria casa. La particolarità del gioco è che, anche qualora si arrivi all’ultimo livello, la vittoria non è possibile: la casa verrà demolita, in ogni caso, molto similmente alla realtà¹⁶⁰. “Nail Household Fighting Against Demolition Squad”, nello stile dei video satirici *egao* che verranno discussi, denuncia la realtà delle politiche di urbanizzazione che colpiscono molte famiglie con la demolizione delle abitazioni e quindi con la rilocalizzazione forzata. Alcuni cittadini oppongono resistenza, ottenendo in rari casi risultati positivi anche grazie alle campagne d’informazione e attivismo *online* - come quella promossa ironicamente ed efficacemente dal blogger e giornalista Zola Zhou¹⁶¹ nel 2007, spesso invece con epiloghi drammatici.

Forme di attivismo e partecipazione sono andate crescendo con il diffondersi dell’accesso alla Rete, con una prevalenza nei contesti urbani ma sempre più anche nelle campagne. Il consumo, e così il consumo dei media, è una negoziazione, modellato dalle condizioni economiche e sociopolitiche e dall’*agency* dei consumatori: si tratta di una pratica, una tattica (de Certeau 2001) attraverso cui i soggetti si appropriano di immagini e significati, negoziandoli e riarticolandoli. Questo accade in particolar modo laddove *disruptive technologies* (Hemerlyk Donald 2002: 201) come la Rete mettono in discussione l’inflessibilità dell’amministrazione burocratica e aprono vie per l’espressione e la circolazione dell’informazione, in contrapposizione a uno stato di violenza simbolica e culturale (Bourdieu 2003) che controlla la produzione, l’uso e la trasmissione di forme simboliche quali idee,

¹⁶⁰ <http://dgeneratefilms.com/critical-essays/struggles-of-chinese-evictees-turned-into-video-game> (consultato il 3/1/2013)

¹⁶¹ <http://www.zuola.com/weblog/sitemap> (consultato il 3/1/2013); si veda anche <http://hightechlowlifeilm.com/>.

immagini e l'informazione stessa. L'uso partecipato della Rete è un fenomeno che risulta dall'interazione di forze multiple, da dinamiche che intrecciano dimensioni tecnologiche, culturali, sociali, economiche e politiche, collettive e individuali. Qui l'autorità, identificata non solo con il governo ma anche con i personaggi dello spettacolo, con simboli culturali condivisi, diviene soggetta al dubbio e al ridicolo, mentre individualmente si cerca un nuovo senso del sé, un'interpretazione personale del reale che implichi un sentimento di appartenenza ed *empowerment*, in contrapposizione alle grandi narrazioni (su tutte, quella dei media ufficiali) che frustrano l'espressione individuale. Questo ovviamente non avviene solo in Rete, ma lo spazio digitale partecipato criticamente da molti dei *wangmin* (网民, il popolo della Rete) offre un caso d'analisi esemplare per evidenziare le negoziazioni in atto tra sistema e individui, tra microfisiche del potere e tattiche di appropriazione.

Nel novembre 2012, la rivista *China New Time* (*zhongguo xin shidai* 中国新时代) nella sezione «film e televisione» commentava le conseguenze dell'ignobile video *Innocence of Muslims*, causa scatenante di numerose proteste antiamericane nel Medio Oriente. L'autore dell'articolo, parafrasando un *flash* video satirico divenuto celebre in Rete nel 2006 (*L'omicidio causato da un panino al vapore, yi ge mantou yinfa de xuean* 一个馒头引发的血案), titolava: «L'omicidio causato da un film (*yi bu dianying yinfa de xuean* 一部电影引发的血案): perché un breve trailer può compromettere la posizione degli Stati Uniti nei paesi arabi, facendo diventare la “primavera araba” un “inverno arabo” agli occhi dell'Europa e dell'America»¹⁶². Oltre a puntare il dito sulle politiche etnocentriche ed egemoniche degli Stati Uniti, che celano una pervasiva xenofobia, la vicenda offriva l'occasione per una critica alla «cosiddetta libertà d'espressione» (*suowei yanlun ziyou* 所谓言论自由) americana: quale il confine tra la libertà di parola e l'espressione di pensieri razzisti e terroristici? Come preservare il diritto di espressione individuale e allo stesso tempo tutelare la sicurezza dei cittadini e delle relazioni internazionali? *L'omicidio causato da un film*, rubricato come argomento di intrattenimento, interrogava i lettori sulla fragilità delle relazioni tra Stati Uniti e Medio Oriente, tanto precarie da essere minacciate da un

¹⁶² Zhongghuo xin shidai, 2012, 11 (177), 98-100. Accessibile online: <http://www.qikan.com.cn/Article/zgxs/zgxs201211/zgxs20121133.html> (consultato il 3/1/2013)

vergognoso video, e contestualmente suggeriva una riflessione sulla libertà di espressione e sulla circolazione dei video *online*. Dalla fine degli anni '90, infatti, l'attivismo *online* in Cina è cresciuto in maniera esponenziale: i governi locali e le autorità sono stati oggetto di campagne di controinformazione e protesta, diffusesi anche attraverso la Rete, con blog, microblog¹⁶³ e video. L'evidente potere di Internet, in cui si giocano anche interessi politici e commerciali, ha quindi posto l'urgenza di implementare le forme di controllo e gestione dei contenuti da parte del governo. Tuttavia molti dei giovani utenti (comunemente chiamati *wangmin*, il popolo della Rete) che desiderano aggirare i confini di navigazione imposti (sia in produzione sia in ricezione) rispondono con «verbali segreti» (Scott 2006) e creatività, trovando interstizi di negoziazione con la censura e la comunicazione di massa¹⁶⁴.

Quando si parla di video in Rete, in Cina, i termini rilevanti in ambito giuridico sono *copyright* e censura, e frequentemente l'accusa di violazione del primo entra in gioco a mascherare l'azione della seconda. Dal 2004 il propagarsi di video amatoriali ha suscitato l'attenzione e le preoccupazioni del SARFT (*State Administration for Radio Film and Television*): dapprima furono annunciate nuove regole per i video *online* e si propose che *bloggers*, *vloggers* e utenti dovessero ottenere una licenza del SARFT stesso per poter pubblicare. Inoltre, lo State Copyright Bureau annunciò ulteriori controlli sui video *online* per disciplinarli con meccanismi legali. La difficoltà di regolamentazione del fenomeno risiedeva da un lato nel definire il dipartimento di competenza per un nuovo medium, la Rete e in

¹⁶³ Twitter, così come Youtube, in Cina non è accessibile se non con l'aiuto di software VPN (Virtual Private Network). Tuttavia, Weibo 微博 e Weixin 微信 (WeChat, in inglese) sono diventati canali di comunicazione e di controinformazione diffusi. Le potenzialità di connessione e organizzazione offerte dal microblogging, che qui non verranno approfondite per concentrare invece l'attenzione sull'immagine digitale, sono confermate dalle contromisure adottate per arginare il fenomeno: anche il nuovo governo di Xi Jinping, insediatosi nel novembre 2012, ha continuato la politica di controllo del mezzo, cancellando gli account Weibo di utenti «scomodi» e proponendo che alla registrazione di nuovi profili *online* si forniscano le generalità reali, e non più solo *nickname*.

¹⁶⁴ Come sottolinea Scott (2006: 12), «il verbale segreto è tipicamente espresso in modo aperto, anche se mascherato». Il verbale segreto della Rete, qui analizzato nella pratica video, gioca apertamente - è infatti visibile a tutti - con la lingua (i giochi di parole), le immagini (le allusioni) e la tecnologia (i software per eludere la censura), con una «politica di travestimento e anonimata che si manifesta in pubblico, ma con l'intento di esprimere un doppio significato o celare l'identità degli attori» (ibidem: 35).

particolare l'intrattenimento video, che ancora non aveva organi regolatori specifici (data l'ibridità del mezzo e il crescente legame con casi legati alla censura, fu assegnato al SARFT e non al Ministero dell'Informazione, con ingerenze del Ministero della Sicurezza Pubblica e del Ministero della Cultura); dall'altro, questione ancor più spinosa, come distinguere prodotti «ufficiali» (*guanfang* 官方) e «non ufficiali» (*minjian* 民间)? Come disciplinare con un sistema di approvazione e licenze le centinaia di migliaia di video, commerciali e amatoriali, che quotidianamente circolano in Rete?

L'attenzione (non limitatamente ai video) sin dall'inizio si concentrò prevalentemente sui contenuti che citavano film, celebrità e figure della politica interna: i motori di ricerca sono in linea con le disposizioni del governo che filtrano i risultati attinenti a parole e argomenti ritenuti «sensibili», ma tali filtri sono facilmente aggirabili da chi abbia una dimestichezza informatica di base. Come verrà analizzato in seguito, con l'evolversi e il diversificarsi delle attività in Rete lo Stato ha a sua volta diversificato istituzioni e metodi di controllo, resi efficienti da una solida struttura di monitoraggio: appositi *software* riconoscono, e bloccano, parole e argomenti proibiti, mentre i «controllori» della Rete sono incaricati di sorvegliare forum e video *online* e segnalare eventuali trasgressioni. Qualora queste si verificano, oltre a cancellare direttamente i contenuti nei casi più gravi, i responsabili del sito incriminato vengono informati e invitati a prendere provvedimenti o, ancora, gli autori dei post pericolosi vengono indagati e imprigionati o messi agli arresti domiciliari¹⁶⁵.

Il partito, sostiene Kraus (2004) nella sua analisi della relazione tra censura, arte e letteratura, «piuttosto che dirti che cosa non puoi dire, stabilisce standard per come puoi dire quello che vuoi dire» (2004: 116), un atteggiamento riscontrabile anche nei confronti dei contenuti *online*. Se si riconosce la porosità di un sistema che richiede che tutti i contenuti pubblicati abbiano ottenuto l'approvazione e quindi la licenza del SARFT, resta pur vero che gli ambigui confini che separano che cosa sia ufficiale e che cosa no giocano a favore tanto degli utenti (attivisti e non) quanto dei censori. Dal punto di vista legale è stato quindi implementato un sistema di «governamentalità flessibile» (Zhou 2005: 790) che diversifica le strategie di controllo lungo uno spettro

¹⁶⁵ Come riportato da Amnesty International anche in occasione del cambio di governo del 2012: <http://www.amnesty.org/en/news/china-crackdown-escalates-ahead-leadership-change-2012-11-02>. (consultato il 3/1/2013)

d'azione che sfuma da una sorvegliata tolleranza fino alla soppressione diretta. Tuttavia *bloggers* e autori di video₂ per parte loro, attuano tattiche di negoziazione con lo stato e il mercato trovando interstizi (Naficy 2001) per comunicare: non proclamandosi dissidenti ma differenziandosi dai media ufficiali, quanti trovano anche nella Rete possibilità di espressione (non sempre allineata) e confronto agiscono in un'area di confine continuamente ridisegnata dagli attori in gioco.

2. L'IMMAGINE IN CAMPO

Ho analizzato la produzione, la circolazione e la fruizione di video amatoriali *online* tra il 2008 e il 2012 considerando i media come forme di azione sociale (Ginsburg 1994), contestualizzati in reti discorsive più ampie che spaziano dalla cultura alta alla *pop culture* fino ai processi sociali e politici (ibidem). Come sottolinea Voci (2010) nel suo studio sulle *smaller screen realities*, le identità di produttori e produttrici, fruitori e fruitrici di video amatoriali sono eterogenee, difficili da localizzare e analizzare: non si tratterebbe di soggetti astratti e isolati, ma le loro identità e lo spazio culturale condiviso sarebbero di difficile circoscrizione (ibidem: 201). La mia ricerca si focalizza intorno all'uso del video digitale dei giovani in contesto urbano, cercando le possibili connessioni tra quella che sembrava un'attività riservata a pochi (la giovane classe media urbana) e un fenomeno riconducibile a nuove pratiche condivise nella società cinese. Poiché l'indagine è stata condotta a partire dall'ambito di produzione video indipendente, dal cosiddetto cinema indipendente ai video amatoriali *online*, i soggetti della ricerca, pur con differenze di genere, provenienza ed esperienza, condividono un comune interesse per l'immagine digitale cui corrisponde una familiarità con le nuove tecnologie, che ovviamente agevola la partecipazione all'attivismo *online*. La pirateria prima e la Rete poi hanno contribuito a creare in Cina un orizzonte sociale non controllabile, eterogeneo e inclusivo, organizzato intorno alla produzione e al consumo di immagini. Nel 2009, in concomitanza con una stretta del controllo sull'informazione, il governo promosse una potente campagna antipirateria, soprattutto sulle piattaforme digitali. All'inizio degli anni 2000, infatti, il mercato nero aveva vissuto un'epoca d'oro, accelerata dalla Rete per la creazione e lo scambio di informazioni. Sono entrata in contatto con questa infrastruttura virtuale (fatta di bancarelle, angoli e rivenditori, comunità *online*)

perché principale fonte di apprendimento e appagamento della curiosità per i giovani appassionati di cinema: non era la motivazione economica ad avvicinare alla pirateria, infatti, quanto piuttosto l'accessibilità a contenuti non distribuiti sul mercato ufficiale. Oltre a film occidentali e *d'essai*, nei flussi della pirateria circolano documenti di attivismo sociale, a opera di giovani autori sconosciuti e di personaggi noti. È il caso, per esempio, dell'attività dell'artista Ai Weiwei, il cui progetto di investigazione pubblica sulla strage provocata dal terremoto che colpì la regione del Sichuan nel 2008 fu documentato e distribuito illegalmente e informalmente, *online* e *offline*; così come il documentario *Laomatihua* (2009), testimonianza dell'azione di difesa di un attivista sichuanese. E furono proprio l'interesse e il coinvolgimento dei miei interlocutori con queste forme di espressione e attivismo che mi avvicinarono alla produzione e circolazione dell'immagine anche sulla Rete, tra intrattenimento *pop* e usi politici.

Come evidenzia Sarah Pink (2012) la processualità è propria della ricerca etnografica, poiché questa ci consente di entrare in contatto con la vita quotidiana così com'è vissuta, una metodologia che rivela sempre più il suo valore in approcci interdisciplinari; l'interesse per le esperienze e le pratiche quotidiane, in processi fluidi materiali e immateriali, non è infatti prerogativa dell'antropologia. L'etnografia dei media, in particolare, permetterebbe di assumere l'ubiquità dei media digitali come uno dei punti di partenza per cogliere le realtà quotidiane proprio nella loro processualità¹⁶⁶. L'etnografia, virtuale (Hine 2000) e multisituata (Marcus 1995, 2010; Hannerz 2003), è stata condotta a Pechino e Shanghai a partire da un gruppo identificato di soggetti e dalle loro reti di relazioni, familiari e contestuali, ampliando il campo ai principali siti di video *sharing*¹⁶⁷ e alla «sfera pubblica alternativa» (Hansen 1993) degli utenti in Rete, non certo una prerogativa cinese.

¹⁶⁶ Pink, S., 2012, commento all'*e-seminar Media and Social Changing Since 1979: Towards a Diachronic Ethnography of Media and Actual Social Changes*: http://www.media-anthropology.net/file/postill2_eseminar.pdf (consultato il 3/1/2013)

¹⁶⁷ www.tudou.com, www.youku.com, www.ku6.com, www.56.cn.

3. INTERNET E ATTIVISMO: RETI NELLA RETE

Oggi accessibile a più di un terzo della popolazione (dati CNNIC), Internet ha fatto ingresso in Cina all'inizio degli anni '90 del ventesimo secolo ma è solo a partire dai primi anni 2000 che la *mass self-communication* (Castells 2007) ha preso le proporzioni di un fenomeno socialmente, e politicamente, rilevante. La proliferazione di siti e piattaforme per la comunicazione ha ampliato lo spazio pubblico della comunicazione, cui oggi prendono parte categorie eterogenee per età, genere e occupazione. La mia indagine si è concentrata principalmente su giovani donne e uomini residenti in contesti urbani, nati dopo il 1980 e quindi appartenenti a una generazione che, come analizzato in precedenza (cfr. capitoli III e IV), è cresciuta all'ombra delle riforme neoliberali, con maggior libertà e autonomia rispetto alle generazioni precedenti ma senza la protezione sociale che il sistema politico precedente garantiva. La mancanza del senso di sicurezza e appartenenza che si percepiva all'epoca delle unità di lavoro e del disegno politico comune, cui corrispondeva una vita comunitaria, hanno originato il desiderio di una comunità in cui riconoscersi, esprimersi e trovare sicurezza, materiale ed emotiva. Tale ricerca passa molto spesso per la Rete: sono infatti per la maggior parte studenti e giovani universitari a prendere parte ai blog, forum e piattaforme con risvolti politici e attivisti. A differenza dei movimenti che si svilupparono negli anni '80, per arrestarsi bruscamente con i fatti di Piazza Tian An Men nel 1989, le contese sociali degli anni '90 si sono prefisse obiettivi più modesti: la base sociale si è ampliata, non più riservata agli intellettuali, e lo scopo di molte attività in Rete non è quello di un'affermazione democratica o di ideali illuministi (Yang Guobin 2009), quanto la difesa di diritti personali e l'affermazione di nuove identità, molto spesso passando per l'ironia e la dissacrazione di ogni tipo di autorità. Un'attitudine in linea con quella individualizzazione (Yan 2009) della società cinese in cui sarebbero venuti a mancare i riferimenti politici ed economici che inscrivevano la vita del singolo nel più ampio quadro di una comunità (la famiglia, l'unità di lavoro, il partito), con una conseguente atomizzazione della società e crescente insicurezza, cui tuttavia corrispondono la ricerca di realizzazione e il successo personali. Negli anni '80 si lottava per un cambiamento, oggi il cambiamento è la causa della crisi e non la base di speranza (Yang 2009: 37): gran parte dell'attivismo *online*, non solo apertamente antagonista ma anche indiretto (Minxin Pei 1998, 2003) o nei modi della cosiddetta «*rightful*

resistance» (O'Brien, Li 2006), è attribuibile alle conseguenze sociali negative delle trasformazioni economiche, oltre che al cambiamento della natura del potere statale (più decentralizzato e frammentato da un lato, più capillare e disciplinante dall'altro, in crisi e delegittimato).

Una contraddizione, quella tra un'apparente libertà trovata e una profonda crisi morale in atto conseguenza dei cambiamenti politici ed economici, che si riscontra in una dualità anche sul piano individuale (Yan e Kleinman 2011; Liu 2002), tra partecipazione ai problemi comuni e perseguimento dell'interesse personale, tra espressione politica *online* e pratiche *offline*. Quanti reclamano e affermano diritti, ricercando riconoscimento, muovono tra una dimensione espressiva del privato e una forma di protesta sociale, similmente a quanto analizzato in precedenza con riferimento al cinema indipendente, in particolare rispetto ai festival. La svolta individualistica, anche in Rete, richiama quanto accade in occidente, ma la fratturata modernità cinese presenta alcune peculiarità, tra cui lo scontro tra utenti critici, attivisti e censura statale. La campagna contro «la volgarità *online*» lanciata dal governo nel 2009, che diede origine al caso *caonima* che si analizzerà in seguito, è stato solo l'ultimo duello della lunga battaglia per l'amministrazione dello spazio della comunicazione che ha caratterizzato la Rete in Cina sin dagli esordi. È del 1994 infatti la prima regolamentazione della Rete a opera del Ministero della Sicurezza Pubblica, seguita dalla pubblicazione di nove tipi di informazioni «socialmente pericolose» (e dunque proibite) nel 1997 e quindi dalle implementazioni del controllo nel 2002, in grado di bloccare parole chiave e tracciare l'identità degli autori. Nel 2004 il SARFT pubblicò un documento che, facendo riferimento agli scambi *peer to peer* e ai *flash video*, all'articolo 9 dichiarava che dovevano essere regolamentati tutti i contenuti che «insultino o calunnino, si intromettano nei diritti o mettano a rischio la cultura e la morale comune¹⁶⁸». Con Yang (2009: 49), si sarebbe passati da una forma di governo (con istituzioni formali, regole e pratiche dello Stato) alla *governance* (con istituzioni formali e informali in parte dello stato ma anche degli attori sociali), fino alla governamentalità, con il cosiddetto *soft-control* (ibidem 222) e quindi con la severa campagna del 2009, formalmente contro la pornografia ma di fatto volta a censurare i contenuti ritenuti «sensibili». Oltre ai metodi di controllo interni al sistema (filtraggio di parole chiave e traccia degli autori), il governo cinese ha assoldato quelli

¹⁶⁸ <http://www.chinasarft.gov.cn/> (consultato il 3/1/2013).

che la gente comune chiama *wu mao dang* 五毛党, il «partito dei 50 centesimi»: commentatori retribuiti (50 centesimi appunto) per ogni commento moderatore e allineato postato nelle discussioni *online*.

Nonostante le contromisure adottate per arginare l'espressione e l'organizzazione *online*, ogni anno si verifica almeno un *wangluo shijian* 网络事件, un incidente della Rete (Yang 2009): a partire da un caso politico o sociale, la comunità dello spazio della comunicazione dibatte, commenta ed esprime anche eludendo i filtri, creando verbali segreti (Scott 2006) e attuando tattiche di appropriazione. Se a ogni modo di produzione corrisponde una produzione visiva diversa (Virilio 1998), lo spazio frammentato della modernità anche in Rete è spazio concettualizzato e rappresentato (Lefebvre 1991, 1993, 1996) divenendo luogo di (auto)affermazione e contesa. Nello stadio video (Baudrillard 1989) della società dello spettacolo (Debord 1967), che non lascerebbe spazi per organizzare l'opposizione ma solo interstizi (Naficy 2001) e derive interne, la *mass self-communication*, l'ironia e la parodia trovano luoghi per la sperimentazione e la creatività, in cui appropriarsi dello spettacolo e tatticamente rielaborarlo. È il caso, per esempio, dei video, satirici e non, che popolano la Rete. Similmente ad altre culture partecipative, tuttavia, la produzione e condivisione di video in Rete si muove tra lo stato e il mercato (Zhou 2005): la popolarità delle piattaforme per la condivisione di video infatti ha dapprima attratto e quindi è stata incoraggiata da società di comunicazione private, proprio come il cinema indipendente.

4. “PRODOTTI DIABOLICI”: LA SATIRA DEGLI EGAO

Nonostante Youtube non sia accessibile perché oscurato, numerose aziende cinesi hanno creato e ampliato un ricco mercato: inizialmente fu Tudou.com, nel 2005, e quindi Youku.com e molti altri seguirono con il crescere del numero di utenze. La possibilità di esprimersi, e di farlo attraverso il mezzo privilegiato delle immagini, ha risposto all'esigenza avvertita da molti, soprattutto giovani, di mostrarsi, raccontarsi, denunciare, trovare riconoscimento e ridefinire identità, individuali e collettive. Il motto di Tudou.com ben condensa questa visione: «ognuno è regista della vita» (*mei ge ren dou shi shenghuo de daoyan* 每个人都是生活的导演). Per incoraggiare gli utenti, i siti stessi e alcuni degli autori più famosi hanno postato

tutorial per creare *flash video* in autonomia e semplicità, contribuendo a consolidare e allargare la base di partecipazione e quindi il *business* a essa correlato, in Rete ma anche con eventi collaterali. È il caso del Tudou Festival che, dal 2008, si propone come vetrina per i migliori autori di video o aspiranti tali, promuovendo così la propria attività e il mercato della tecnologia dell'area di interesse: gli attori coinvolti nella ricerca di riconoscimento sono infatti tanto gli utenti quanto le società di comunicazione che offrono il servizio, con vantaggi per entrambe le parti. L'emergere di *video blogger* è una strategia commerciale e pubblicitaria che beneficia le società di servizi e gli autori, o aspiranti tali. Come Hu Ge, trentenne di Shanghai impiegato nella vendita di apparecchi audiovisivi e diventato una *web star* grazie a *L'omicidio causato da un panino al vapore (yi ge mantou yinfa de xuean)*¹⁶⁹. Si tratta di un *egao*¹⁷⁰, termine che indica una vasta e diversificata categoria di brevi (dai due ai venti minuti circa) filmati amatoriali satirici e autoironici, che prendono di mira il quotidiano e i simboli condivisi ma anche, e soprattutto, l'autorità. Con Voci (2010) si tratta di «video leggeri», laddove per leggerezza s'intende un modo di rappresentazione ironico e autoriflessivo, ma non per questo da considerarsi superficiale. Gli *egao* sono parte di una cultura dell'intrattenimento che, grazie alla partecipazione e alla diffusione di massa della Rete, diventa luogo di rielaborazione culturale. Gli autori sono persone comuni, per la maggior parte uomini appartenenti al ceto medio urbano, familiari con l'uso di videocamere digitali e *smartphone*, in cerca di distrazione, spazio di espressione e riconoscimento, come emerge dalle interviste condotte a Pechino e Shanghai¹⁷¹. E così Hu Ge che, nel 2005, deluso dal kolossal *The Promise* per la cui realizzazione il regista Chen Kaige aveva ricevuto poderosi finanziamenti, non si limitò a esprimere critiche e disappunto via blog, ma riscrisse la sceneggiatura del film in chiave parodistica e con un sapiente lavoro di montaggio restituì in Rete la sua versione, con il titolo *L'omicidio causato da un panino al*

¹⁶⁹ http://v.youku.com/v_show/id_XNDgwNzYxNjY0.html (consultato il 3/1/2013)

¹⁷⁰ Il termine *egao*, come sottolineato, indica una categoria che comprende al suo interno prodotti di diverso genere ma accomunati da uno stile satirico e dissacrante. Prodotti (*gao*) diabolici (*e*), gli *egao* sono caratterizzati da umorismo, spontaneità, multimedialità, perdita di fiducia nell'autorità e partecipazione di massa: attraverso l'ironia, trasfigurano la tragedia del reale nella commedia della parodia. La ripresa e l'interpretazione di codici condivisi si fa beffarda per sdrammatizzare il quotidiano urbano denso di pressioni, lavorative e sociali.

¹⁷¹ Note di campo, marzo-giugno 2010; agosto – novembre 2011, Shanghai e Pechino.

vapore. L'immediato e inaspettato successo dell'*egao* divenne di dominio nazionale, ripreso dalle televisioni e dai giornali che seguirono la causa intentata da Chen Kaige contro Hu Ge, reo di aver violato i diritti d'autore usando le immagini originali. Di fatto, una persona comune aveva messo in discussione il potere e l'autorità: non solo di Chen Kaige, del cinema *mainstream* e approvato, ma anche della tradizione culturale. *L'omicidio causato da un panino al vapore* infatti muove tra tradizione e innovazione, rielaborando la storia epica di *The Promise* con immagini e retoriche del quotidiano: l'ironia e la dissacrazione diventano parodia e satira sociale¹⁷². Un fenomeno, quello della parodia, non certo nuovo (soprattutto nella letteratura, si pensi agli scritti di Lu Xun agli inizi del 1900 e quindi al contemporaneo Wang Shuo, per citare due tra gli autori più famosi), ma quello che renderebbe peculiare il fenomeno degli *egao*, e dei video amatoriali in Rete più in generale, è il paradosso che permette che una pratica squisitamente individuale (sia nella produzione sia nella fruizione) provochi attenzione e partecipazione di massa. Inoltre, l'accessibilità tecnologica ha incoraggiato la rapida diffusione del fenomeno, costringendo la censura a un costante monitoraggio e, allo stesso tempo, a una maggior tolleranza. «Tutto quello che state per vedere è solo per il mio personale divertimento. I contenuti sono di finzione e costruiti in modo casuale», dichiara Hu Ge nel cartello di apertura. La storia si apre richiamando il format del popolare programma della CCTV (*China Central Television*) *La legge in onda (fazhi zaixian)*: la voce fuori campo racconta che «un certo giorno di un certo mese nel 2005, in una certa città c'è stato un omicidio misterioso. Un cavaliere mascherato ha ucciso Mr. Wang, direttore generale della *Ring Entertainment City*, in pieno giorno e davanti a numerosi testimoni». La parodia di *The Promise* e la risoluzione di un surreale delitto mettono in evidenza problemi attuali come il potere corrotto e le contese tra autorità e cittadini.

¹⁷² Il fenomeno della contraffazione e della parodia (di oggetti, dispositivi elettronici ma anche di notizie, programmi televisivi, film, etc.) è anche noto come *shan zhai* 山寨, con le parole di Yu Hua (2010: 194): “Per qualsiasi proposizione esiste una controproposizione e il fenomeno della contraffazione, conseguenza necessaria di uno sviluppo unidirezionale, è come un coltello a doppia lama: ai suoi aspetti positivi fanno da contraltare gli aspetti negativi insiti nell'odierna società cinese, ovvero la perdita di valori e la confusione tra giusto e sbagliato”. L'ambivalenza della “democrazia digitale” che si avvale anche di *shan zhai* è problematizzata da Lin Zhang e Anthony Fung, 2013, in “The myth of shanzhai culture and the paradox of digital democracy in China” (*Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 14, Issue 3, pp. 401-416).

La vicenda di Hu Ge dimostra come gli *egao* diventino luogo dove giocare e negoziare contese politiche, nuove comunità e interventi culturali, uno spazio di potere alternativo che permette di trasgredire alle gerarchie sociali e culturali esistenti sovvertendo i discorsi autoritari vigenti, una pratica individuale ma collettivamente condivisa. L'irriverenza nei confronti dell'autorità politica e culturale è una tattica di rielaborazione, un controdiscorso incoraggiato dallo spazio della Rete e dall'accessibilità delle nuove tecnologie. La gente comune (i *minjian*) si fa beffe dell'autorità ma anche di se stessa: più che un'agenda politica d'impronta attivista, gli *egao* sono rilevanti per la leggerezza (Voci 2010) con cui guardano al reale, per l'effetto catartico (Gong, Yang 2010) che l'espressione ironica di discontento, frustrazione e ansia può dare. E, a differenza della parodia nel teatro e nella letteratura, la Rete diventa piattaforma in cui produttori e fruitori coincidono, in un flusso circolare di comunicazione e condivisione.

Il sarcasmo degli *egao* non si prefigge come scopo immediati cambiamenti politici, sostengono gli autori e i fruitori intervistati, ma è segno di una mutata sensibilità nei confronti del potere e dell'autorità, riscontrabile non solo *online* ma anche nelle pratiche quotidiane. Il tasso di fruizione dei video in Rete, come accennato, è più alto nelle aree urbane e la maggior parte dei *flash video* è opera di giovani uomini, per quanto le ragazze incontrate a Pechino e Shanghai siano particolarmente attive nei forum di discussione, in generale sottolineando l'importanza della popolarizzazione di problematiche socialmente percepite che, attraverso gli *egao*, vengono affrontate con ironia e quindi discusse¹⁷³.

Come nel caso di un altro successo di Hu Ge, *The Empire of Spring Festival Transportation (chun yun diguo 春运帝国)*¹⁷⁴ ovvero la lotta affrontata da milioni di cittadini per trascorrere le feste del capodanno nel paese d'origine: laddove risaputamente domina il mercato nero, acquistare i biglietti ferroviari diventa un'impresa che Hu Ge ricostruisce nell'*editing* del celebre *The Matrix* di Andy e Lana Wachowski. «So che non cambia nulla» mi disse Z.M., grafica pubblicitaria a Shanghai, «ma sono divertenti, e così un sacco di gente ne parla. L'ho fatto vedere anche ai miei e ci siamo fatti delle risate. Ma mi hanno detto di starne alla larga, che

¹⁷³ Note di campo, marzo – giugno 2010, Shanghai e Pechino.

¹⁷⁴ http://v.youku.com/v_show/id_XODYyNzM2NjQ=.html (consultato il 3/1/2013)

sono perdite di tempo e che posso finire nei guai¹⁷⁵». Nonostante le preoccupazioni di genitori e censori, gli *egao* sono percepiti come uno svago, una valvola di sfogo dalle pressioni lavorative e contestuali, un fenomeno di intrattenimento proprio della *pop culture* urbana. I *flash video* sarebbero però anche una risposta alla cultura di consumo (Barmé 1999, 2004; Wang 2008) in cui si sviluppa un'eteroglossia (Bakhtin 1981), un verbale segreto (Scott 2006) che sulla Rete si declina per immagini ironiche, non sempre confinate al semplice svago. Cominciai a interessarmi agli *egao* perché prepotentemente presenti nei blog intorno al cinema indipendente che seguivo per l'oggetto principale della mia ricerca, così come nei discorsi dei miei informatori. Era il 2009 e il video *Grassmud Horse (caonima)* sollevava un potente «caso Web» discusso sui principali forum, nei bar e sui media ufficiali, oltrepassando i confini virtuali e del circuito cinematografico indipendente.

4.1. Il caso caonima: l'ironia non scherza

Video e cartoni animati in Rete, tra cui gli *egao*, sono fruiti e discussi principalmente dai giovani in contesto urbano ma, come dimostrano le crescenti dimostrazioni collettive *online* e la risonanza che gli stessi *flash video* amatoriali hanno sui media ufficiali quando costituiscono un «caso Web», da un lato esercitano una sempre maggior influenza sull'opinione pubblica e dall'altro danno voce a un nuovo bisogno di comunità e partecipazione, come confermerebbe anche il crescente interesse dello Stato. Come accennato, diversi dipartimenti dell'amministrazione governativa si sono occupati della regolamentazione dei contenuti in Rete, preoccupandosi prima della pornografia (a includere anche contenuti politicamente sensibili) e quindi di argomenti più esplicitamente riferiti all'attualità. Già con le regolamentazioni SARFT del 2004, i video in Rete dovevano essere monitorati e controllati perché ormai fenomeno popolare di massa anche se, a parere dei critici cinesi (Chen 2006; Lan 2011) non andrebbero sovrastimati né nel loro potenziale costruttivo né in quello distruttivo. Questo sarebbe in linea con la leggerezza che li contraddistingue, il fatto di non ricercare immediati riscontri politici, ma è stata evidentemente riconosciuta la rilevanza del fenomeno come presa di coscienza e partecipazione sempre più diffusa. Il caso *Caonima* dimostra come il gioco, la parodia

¹⁷⁵ Note di campo, aprile 2010, Shanghai.

e l'ironia possano mobilitare il popolo della Rete e portarne gli effetti nella vita *offline*.

La campagna condotta dal governo tra il 2008 e il 2009 contro i contenuti ritenuti «pornografici» (culminata nell'idea del progetto Green Dam, ovvero l'inserimento di un *software* di filtro in tutti i computer già al momento della vendita) suscitò reazioni indignate, soprattutto tra i giovani utenti più attivi in Rete e trovò negli *egao* un mezzo potente di mobilitazione e partecipazione, con risvolti transnazionali. La figura di un lama alpaca divenne il simbolo della mobilitazione contro la censura: *caonima* abita felice nel deserto *Ma Le Gebi* (马勒戈壁) dove viene improvvisamente minacciato di granchi di fiume, contro cui i lama si uniranno per combattere e difendere la propria libertà. Il video, apparso in Rete in forma anonima e condiviso con un successo senza precedenti, si avvale della possibilità di ambiguità della lingua cinese, laddove suoni uguali (o simili, come in questo caso) possono richiamare caratteri, e quindi significati, diversi. Le tre sillabe di *caonima* possono infatti corrispondere al lama alpaca ((*cao ni ma* 草泥马) ma anche, con toni e caratteri diversi, a una comune ingiuria (*cao ni ma* 操你妈); così come *hexie* può indicare i granchietti di fiume (*hexie* 河蟹) ma anche l'armonia (*hexie* 和谐), concetto guida dell'agenda politica a partire dal 2005. Alla prima versione di *Caonima* fecero seguito centinaia di rielaborazioni¹⁷⁶, video e audio, suscitando anche l'attenzione dei *netizens* anglofoni che risposero con altre versioni. Irriverente svago, *Caonima* non comportò un diretto intervento nelle politiche di censura, ma l'eco della mobilitazione in Rete si ripercosse sull'opinione e l'attenzione pubblica, nazionale e internazionale, intorno al progetto *Green Dam*, che non decollò mai. Ragioni economiche e commerciali erano sicuramente alla base della frenata del progetto (il filtro ineludibile avrebbe sottratto

¹⁷⁶

Alcune versioni:

<http://www.youtube.com/watch?v=BeqaGC3V5nw#t=11> (consultato il 3/1/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=Y6ZI1-vhT0M> (consultato il 3/1/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=T2Fl3q5gZNc> (consultato il 3/1/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=wKx1aenJK08> (consultato il 3/1/2013)

Il testo della canzone ripreso nelle diverse versioni recita: «C'è un gregge di *caonima* nel bello e selvaggio deserto di *Ma Le*. Sono vivaci e intelligenti, si divertono e sono birichini, vivono liberi nel deserto di *Ma Le Gebi*. Sono coraggiosi, tenaci e hanno la meglio sull'ambiente ostile. Oh *caonima* che te ne stai sdraiato! Oh *caonima* che corri libero! Hanno sconfitto i granchietti per proteggere la loro terra, i granchietti sono spariti per sempre dal deserto *Ma Le*».

utenti a grandi siti web internazionali creando perdite che hanno scoraggiato lo stesso governo promotore), ma anche la diffusione del video *Caonima* contribuì ad accendere, e animare, la riflessione e quindi l'opposizione alle misure di censura.

Tra le migliaia di versioni postate da persone comuni sotto pseudonimo, spiccò quella dell'artista e architetto Ai Weiwei. Tra i fondatori dell'avanguardia artistica cinese e distintosi per la sua attività artistica politicamente coinvolta, Ai Weiwei rispose al progetto *Green Dam* lanciando l'appello a boicottare la Rete astenendosene per un intero giorno e proponendo la sua versione di *Caonima*¹⁷⁷, che terminava rivolgendo esplicitamente l'insulto alla madrepatria (*zuguo* 祖国). Il video fu accessibile per breve tempo sui canali cinesi per essere presto censurato, mentre faceva il giro del mondo attraverso Youtube, Vimeo e piattaforme simili. Nonostante fosse stato rimosso dalla Rete con libero accesso, *Caonima* continuava a circolare anche in Cina, grazie ai software VPN, blog e forum che, per giorni, ne parlarono animatamente. Sebbene il giovane popolo della Rete avesse accolto entusiasticamente la satira di *Caonima* nella sua prima versione e nelle rielaborazioni seguenti, l'atto di Ai Weiwei nell'opinione di molti partecipanti alle discussioni *online* e *offline* era giudicato oltraggioso, inutile e, commento frequente e rilevante, «fatto apposta per gli occidentali»¹⁷⁸. Quella che era stata una presa di posizione, un atto popolare veniva portato alle estreme conseguenze da una figura in cui non ci si riconosceva pienamente, per quanto irriverente, oppositiva e fuori dal discorso dominante.

Caonima è stato forse sovrastimato e politicizzato in Cina e sui media internazionali¹⁷⁹, ma questo è avvenuto proprio grazie alla partecipazione di massa

¹⁷⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=JRDd7VQVEko> (consultato il 3/1/2013)

¹⁷⁸ A proposito del dibattito in corso riguardo all'arte cinese contemporanea, e in particolare ai suoi personaggi di maggior rilievo come Ai Weiwei, si veda l'articolo di Aihwa Ong, 2012, "What Marco Polo Forgot": Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global, in *Current Anthropology*, Vol. 35, 4, pp. 471-494. Ong problematizza la relazione tra il cosmopolitismo degli artisti cinesi e, allo stesso tempo, le accuse di strizzare l'occhio al mercato che gli vengono mosse dalla stessa critica occidentale che li celebra. Ong sostiene che la loro ispirazione derivi piuttosto dal "tentativo di rimodellare l'esperienza della moderna madrepatria e la relazione della Cina con il mondo" (ibidem: 474).

¹⁷⁹ È il caso, per esempio, di un articolo del New York Times http://www.nytimes.com/2009/03/12/world/asia/12beast.html?_r=0 apertamente critico nei confronti della censura *online* in Cina, a seguito del quale venne pubblicato un avviso sul popolare BBS mop.com che diffidava gli amministratori dei forum a «promuovere qualsiasi contenuto relativo a

che il video ha suscitato, a partire dalla Rete ma allargandosi ai discorsi pubblici. Altri attori principali della vicenda, paradossalmente, sono stati i censori stessi, senza la cui attenzione *Caonima* sarebbe forse rimasta solo una barzelletta sporca. Potremmo dire con Marc Augé (1998, p. 214) che

l'immagine è l'immagine. Qualunque sia la sua potenza, essa ha soltanto le virtù che le si prestano.[...] Chi saranno domani i resistenti? Tutti coloro che, non rinunciando né alla storia passata né alla storia futura, denunceranno l'ideologia del presente di cui l'immagine può essere un veicolo potente. Tutti i creatori che, mantenendo bene o male la circolazione fra immaginario individuale, immaginario collettivo e finzione, non rinunceranno a provocare il miracolo dell'incontro. Infine tutti i sognatori sufficientemente abili a coltivare i propri fantasmi da farsi intimamente beffe del *prêt-à-porter* immaginario degli illusionisti del completamente «finzionale».

Se, come analizzato nel capitolo III, nella Cina urbana contemporanea sarebbe la dualità dei soggetti divisi tra pubblico privato a generare conseguenze nella manipolazione di forme culturali d'espressione per l'interesse personale (Liu 2002: 185), piuttosto che l'arte della resistenza (Scott 2006; Kleinman, Yunxiang 2011), allora una lettura critica delle immagini, sia che si tratti di cinema autoprodotta sia di immagini in Rete, non può prescindere dai discorsi e dalle pratiche a essi correlati. Questo significa tenere conto della performatività dei soggetti in relazione ai discorsi dominanti (Butler 2000), guardare alle soggettività coinvolte e alle connessioni eterogenee (Latour 2005) e provare a cogliere le innovazioni che queste connessioni inventano. Quale allora il legame tra l'attivismo e la partecipazione in Rete di giovani critici e il quotidiano di milioni di persone? Come vengono recepite, se vengono recepite, le campagne *online* da quanti non sono familiari con il linguaggio di blog ed *egao*? In altri termini, può l'attivismo *online* mediato dalle immagini essere considerato una pratica effettiva di più ampio respiro per la società cinese contemporanea?

caonima, o esagerarne la portata (incluse creature leggendarie e granchietti marini). [...] Il caso è stato elevato a un livello politico, media occidentali ne hanno fatta una storia di opposizione tra *netizens* e governo». (consultato il 3/1/2013)

5. QUANDO POP CULTURE E PARTECIPAZIONE SI INCONTRANO

Come si è cercato di evidenziare, le principali caratteristiche degli *egao* sono la parodia e il sarcasmo, il fatto di rielaborare fatti e immagini sociali e personali riconoscibili insieme con riferimenti e modelli culturali assimilati inconsciamente (Geertz 1988) e, infine, il riscatto dell'anonimo sull'autorità, sia essa nella persona di un regista famoso (Hu Ge contro Chen Kaige) o di una legge percepita come limitante (i *wangmin* contro il *Green Dam*; Zola Zhou contro le demolizioni a Chongqing). La lettura di blog e forum *online*, così come l'incontro con giovani utenti hanno confermato l'approccio ironico agli *egao* e la popolarità di massa del fenomeno. Tuttavia, l'immagine in Rete partecipata non ha solo la leggerezza (Voci 2010) propria degli *egao*, ma può assumere anche toni drammatici e intenti che esulano dal puro intrattenimento, soprattutto quando diventano commentario dell'attualità.

Una notte d'ottobre del 2010 a Baoding, nella regione dell'Hebei, un giovane ubriaco alla guida di una macchina riaccompagnava la fidanzata al campus dell'università, quando investì due ragazze che pattinavano, uccidendone una e scappando a gran velocità. A nulla valse la fuga, e il giovane fu fermato dalle guardie. Ma la sua serena risposta fu: «Osate pure farmi causa, mio padre si chiama Li Gang!». Il pirata della strada infatti si chiamava Li Qiming e il suo potente padre, Li Gang appunto, era il direttore della Sicurezza Pubblica della città di Baoding. «Mio padre si chiama Li Gang» è diventato presto uno slogan, in Rete e non solo, a indicare l'agire incauto di quanti si sentono protetti da legami con le autorità e, in senso più generale, per scaricarsi dalle responsabilità di qualsiasi accusa. I giorni che seguirono il fermo di Li Qiming videro dimostrazioni e proteste nel campus scena dell'incidente, sollecitando giustizia e portando alla luce un fenomeno, quello dell'abuso di potere, drammaticamente diffuso e spesso taciuto anche in Cina. Ovviamente la notizia si sparse velocemente in Rete e su blog e forum proliferarono i commenti indignati da diverse regioni, scavando nel passato di Li Gang e deridendone il figlio. Non mancò nemmeno la risposta irriverente e sarcastica di un video¹⁸⁰ che, come vuole il fenomeno *egao*, registrò decine di migliaia di visioni e numerose reinterpretazioni¹⁸¹.

¹⁸⁰ <http://dzh.mop.com/whbm/20101021/0/5gO53Fic01dc68lz.shtml> (consultato il 3/1/2013)

¹⁸¹ Alcune tra quelle ancora presenti in Rete:
<http://www.tudou.com/programs/view/LqEnlhPoprI/>;
<http://www.tudou.com/programs/view/IGJFA0j0w8/>;
<http://www.tudou.com/programs/view/IB3DP4RIK7Q> (consultato il 3/1/2013)

Pubblicato dapprima su mop.com, il video ricostruisce la vicenda con un montaggio di immagini tratte dai media ufficiali, accompagnate da una canzone che recita: «l'auto vola al centro della strada, i miei potenti genitori sono figli di questa terra, ho una faccia come tante ma mio padre è a capo di un'agenzia governativa. É forte e potente e può coprire il cielo con una mano, ha anche poteri misteriosi. Mio padre si chiama Li Gang ed è a capo dell'Ufficio di Sicurezza. Una persona è morta, e allora? Qualcuno ha fatto sì che mio padre fosse a capo dell'Ufficio di sicurezza e il suo nome è Li Gang. Una persona è morta ma questo non avrà effetti sulla nostra posizione. Perché? Perché mio padre sta a capo di un Ufficio. [...]». La frenetica attività *online*, concentrata sulla derisione e sulla dissacrazione della famiglia Li, voleva mantenere sotto i riflettori un caso che sarebbe altrimenti scivolato sotto silenzio, come confermano le misure censorie che bloccarono molti dei contenuti postati. La risonanza della protesta fu tale da spingere il governo a trasmettere le scuse pubbliche di Li Gang e Li Qiming sulla televisione di stato (CCTV), ad annunciare la detenzione del ragazzo e quindi a far calare il silenzio sull'accaduto. Tuttavia l'autocritica fu percepita come uno spettacolo imbonitorio, non una reale giustizia né un'effettiva risoluzione del problema dell'abuso di potere. Nel frattempo, le parodie di Li Qiming si moltiplicavano e venivano cancellate, così come ripetutamente fu rimossa da Tudou un'intervista rilasciata dai familiari della ragazza uccisa¹⁸², non certo appagati dalle scuse dell'assassino: «Dicono che nella società siamo tutti uguali, ma c'è ineguaglianza in ogni angolo. Spero che qualcuno ci aiuti a risolvere il caso, non si tratta solo di un incidente stradale».

In gioco, infatti, c'era molto più della già oltremodo drammatica morte di una ragazza per mano di un guidatore ubriaco: sotto i riflettori era la credibilità di un governo ingiusto¹⁸³ che troppo spesso sembra proteggere i suoi funzionari e la loro dubbia condotta. E fu per questo che il caso Li Gang rientrò nella lista degli argomenti da non coprire mediaticamente¹⁸⁴ ma che, a partire dalla diffusione *online*, non passò inosservato: la vicenda si è conclusa nel gennaio 2011, con una condanna a sei anni di

¹⁸² http://www.youtube.com/watch?v=nrcvosDxvqg&feature=player_embedded (consultato il 3/1/2013)

¹⁸³ Ironicamente chiamato Ministry of Truth di orwelliana memoria, <http://chinadigitaltimes.net/china/ministry-of-truth/> (consultato il 3/1/2013)

¹⁸⁴ <http://chinadigitaltimes.net/2010/11/latest-directives-from-the-ministry-of-truth-october-22-november-7-2010/>

reclusione e un risarcimento da pagare alle famiglie delle vittime. E con la soddisfazione ma anche l'amarezza del popolo della Rete espressa su blog e forum: significativamente, non solo la sentenza non fu giudicata un successo (anzi: era stata necessaria la mobilitazione popolare durata mesi per ottenere giustizia) ma soprattutto aveva consentito di mettere in luce le ineguaglianze perpetrate nell'applicazione della legge quando a essere coinvolte non siano «persone comuni».

6. CONCLUSIONI

Come ben evidenzia Larkin (2012), l'identificazione di un cambiamento sociale è per definizione un atto analitico esogeno: sebbene motivato da eventi reali, l'idea di un cambiamento è «un atto di categorizzazione piuttosto che qualcosa che esiste là fuori nel mondo» (ibidem, p. 3). È difficile, e forse ancora inopportuno, ipotizzare un effettivo cambiamento sociale nella Cina contemporanea a partire dall'attivismo in Rete. Sebbene la democrazia non ufficiale (ovvero intesa non come sistema politico, ma come agire popolare) che muove dalla Rete prospettata da Yang Guobin (2009, p. 213) sembri ancora solo una speranza, l'emergere di nuove concezioni e tecnologie del sé (Abu-Lughod 2002; Foucault 1992, 1993), della società e della politica come causa e conseguenza della partecipazione *online*, della creatività allargata e della produzione dal basso, troverebbero riscontro nelle pratiche e nei discorsi dei soggetti incontrati. Con le parole di Min Jie, insegnante di lingua cinese e regista amatoriale:

Non sono in molti a sapere queste cose. Rispetto alla popolazione della Cina, si tratta di poche persone. Ma sono sempre tante. E a partire da questi canali pian piano le cose si fanno, e si discutono. E pian piano possono fare effetto. Certo, se non sai cosa cercare non le trovi *online*, ma cambierà. È anche per questo che serve che ci siano persone che fanno documentari come Ai Weiwei. Guarda il caso Li Qiming: ne hanno fatta una canzoncina ma è arrivata pure in televisione e così c'è stata giustizia!¹⁸⁵.

Le condizioni sociali ed economiche da un lato e il mercato dall'altro hanno dato forte impulso alla diffusione della produzione e circolazione dei video in Rete: i

¹⁸⁵

Registrazioni di campo, maggio 2011, Pechino.

confini tra cultura popolare e attivismo spesso sfumano nella crescente partecipazione, non più limitata a giovani appassionati.

Wu Haohao, aspirante regista autodidatta e indipendente residente a Pechino, nel breve documentario *Kun 11* riporta il suo incontro/scontro con Ai Weiwei: giovane inesperto arrogante e in evidente confusione, Wu Haohao non riesce a dialogare con l'artista che, lungo i quaranta minuti di conversazione, non gli rivolge che due sguardi, continuando a lavorare al computer. Lo scambio tra i due si fa particolarmente acceso quando Wu Haohao dice ad Ai Weiwei di aver guardato il suo documentario *Laomatihua* (2009) con i genitori: «Non devi fare queste cose, mi ha detto mia madre, perché tu non hai la posizione di Ai Weiwei. Devi farti i fatti tuoi. Lei cosa ne pensa?». «Tua madre è come la maggior parte della gente» risponde Ai, «che si lamenta e lascia fare agli altri e poi ne trae benefici, non ha intenzionalità. E tu nemmeno. Infatti non capisce niente perché tu non sei uno che si interessa a queste cose. La maggior parte dei cinesi è come te e tua madre». Wu Haohao stesso conferma la posizione:

Io ingrandisco le cose, voglio il mio diritto, e le relazioni con gli altri sono di antagonismo, nei film e nella vita. [...] Pensavo che Ai Weiwei fosse uno di questi, con diritto, ma non sono riuscito a parlarci, ad avere uno scambio, in più non vive la vita vera¹⁸⁶.

Una visione, questa, condivisa da molti dei giovani incontrati: se è vero che media e *social network* accrescono la connettività e le relazioni nello spazio e nel tempo (Horst, Miller 2005), queste stesse interazioni corrispondono al crescente isolamento e alla individualizzazione nella società (Castells 2002; Rofel 2007; Yan 2009). «Oggi anche molti giovani sono così», conferma ancora Min Jie,

Siamo cresciuti insieme [dice parlando di suoi amici coetanei]... Eravamo a cena l'altro giorno... Abbiamo fatto le scuole insieme e sono pure andati all'estero a studiare. Vanno in Internet ogni giorno. Ma si sono iscritti al Partito, perché dicono che per combinare qualcosa - e con questo intendono fare felici i loro genitori - è necessario trovare un buon lavoro, e questo è possibile solo se sei un membro del Partito. Ho parlato loro dei documentari di Ai Weiwei e mi hanno detto che non ci credono, che non devo credere alle robe scritte in Rete perché sono bugie!¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Registrazioni di campo, settembre 2010, Pechino.

¹⁸⁷ Registrazioni di campo, aprile 2011, Pechino.

Quello che Yan e Kleinman (2011) definiscono un *divided-self* e Liu (2002) *otherness of the self*, intrappolato nella dualità tra pubblico e privato, tra interessi personali e responsabilità sociale, sembra quindi essere una caratteristica anche dei giovani utenti della Rete.

La cultura del consumo emersa negli anni '90 si ritrova nella pluralità di linguaggi individuali in contrapposizione a un discorso dominante, senza però essere impermeabile alle influenze del mercato, della Rete e della società, che spingono alla ricerca del riconoscimento sociale e dell'affermazione personale, prima ancora che al bene comune. La critica del presente e il desiderio per un mondo migliore, a partire dal proprio mondo, nascono dallo spaesamento politico, culturale e sociale associato alla trasformazione del mercato (Yang 2009): la Rete diventa allora uno degli spazi dove orientarsi ed esercitare l'immaginazione (Appadurai 2001), un modo in cui rinegoziare creativamente il potere politico, attraverso verbali segreti, con l'ironia o con l'aperto attivismo. Lo stato cinese ha infatti affinato i controlli con la governamentalità (il cosiddetto *soft-control*), che si rivolge all'autodisciplina, alla guida indiretta. Con Baudrillard potremmo dire che

le conseguenze di questo passaggio alla video etica del collegamento continuo sono gravi. Ciò che si può temere in un primo tempo, è che la videosfera divenga un sistema di controllo (su di voi e la vostra intimità). Ma ciò che bisogna temere molto di più in un secondo tempo, è il controllo che vi è dato sul mondo esterno. Il primo pericolo è evidente e banale: è quello tradizionale dell'alienazione. Il secondo è più sottile e perverso [...] Il vecchio timore è quello di essere espropriati perché si sa tutto su di voi. [...] Ma oggi il mezzo più sicuro per neutralizzare qualcuno non è quello di sapere tutto su di lui, ma quello di dargli i mezzi per sapere tutto su tutto. Non lo neutralizzerete più con la repressione e il controllo, ma con l'informazione e la comunicazione, poiché lo incatenerete alla sola necessità dello schermo.
(1989, p. 39)

Ma, continua Baudrillard, le strategie della resistenza si sono rovesciate così come quelle del sistema e «dopo le resistenze antiche al controllo, ecco arrivare le nuove resistenze all'informazione forzata, all'ipercodifica delle relazioni tramite l'informazione e la comunicazione» (ibidem).

Come il caso degli *egao* voleva dimostrare, i video permettono che la creatività artistica diventi un'attività di contesa e che la contesa diventi attività

creativa, l'ironia uno dei mezzi di resistenza al regime contemporaneo, un luogo di potere alternativo dove poter sovvertire l'ordine dei discorsi dell'autorità.

Forma di svago e distrazione individuale di una generazione cresciuta nell'era digitale, i *flash video online*, nella processualità della loro produzione, circolazione e fruizione, sono anche una finestra su un (possibile) cambiamento in atto nel dialogo tra cittadini, reali e virtuali, e lo stato. Allo stesso tempo, sembra esserci una continuità tra la diffusione dei video semi-professionali e amatoriali non ufficiali e l'uso della Rete, laddove coesistono intenti critici ed emancipatori, fortemente improntati all'individualità, con aspirazioni di appartenenza e riconoscimento.

CONCLUSIONE

“La nostra vita era governata dalla finzione. Cercavamo di vivere nelle crepe che si aprivano tra quella stanza, dove ci sentivamo protette come in un bozzolo, e il mondo del censore, popolato di streghe e spiriti maligni. Quali di questi mondi era più reale? A quale dei due appartenevamo davvero? Non lo sapevamo più. Forse, l’unico modo per scoprire la verità era proprio quello che avevamo scelto: metterli a confronto servendoci della fantasia, e affermare così il nostro punto di vista, la nostra identità”

(Azar Nafisi, *Leggere Lolita a Teheran*)

La ricostruzione del percorso di ricerca, dal cinema indipendente all’amatorialità fino ai video online, ha avuto sia l’intento di provare a comprendere i recenti sviluppi delle immagini non ufficiali in Cina, sia quello di darne una lettura da una prospettiva antropologica, con particolare attenzione alle produzioni e alle voci di giovani nati dopo il 1980.

La produzione di documentari e video attenti alla critica della società contemporanea oggi non solo è più diffusa rispetto agli anni ’90 del Novecento e ai primi anni 2000, ma è anche diversificata e popolarizzata attraverso i canali televisivi pubblici e privati (Lu 2003, 2005; Berry 2005; Chu 2003, 2007). Tuttavia, le opere più controverse e sensibili rimangono confinate nei film festival nazionali ed internazionali, e per questo ancora accessibili a pochi. Dal 2011, infatti, la strategia adottata dal governo di Pechino nei confronti del festival simbolo del cinema indipendente, il Beijing Independent Film Festival di Songzhuang, è stata quella di interrompere le attività nel giorno d’inaugurazione, quando l’affluenza di visitatori era molto elevata, per poi consentire le proiezioni in forma privata nei giorni seguenti, ovvero limitando la visione delle opere agli addetti ai lavori, registi, critici, studiosi e qualche studente¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Quanto accaduto ai film festival 2011 (maggio), 2012 (ottobre) e 2013 (agosto). In questa occasione, Ai Weiwei ha partecipato alla cerimonia di chiusura ricevendo un premio per l’ultimo documentario del suo studio, *ping’an leqing* 平安乐清). Nel 2013, inoltre, è stata interdetta anche la sessione estiva della Scuola di Li Xianting, tenutasi nello Hebei (note di campo).

Il controllo sembra essere esercitato sulla diffusione e circolazione dei video piuttosto che sulla produzione.

Il movimento nato negli anni '90, se di movimento si può parlare (cfr. capitolo I), ha segnato una svolta importante per la produzione di immagini in Cina, influenzando le odierne produzioni di registi e aspiranti tali. Come mi fece notare nel corso di una delle nostre conversazioni¹⁸⁹ Zhang Qi, direttrice del Li Xianting Film Fund, la visione del fondatore di Fanhall Film, Zhu Rikun, e di quanti come lui credevano nella funzione politica del cinema indipendente è oggi in gran parte sostituita da una maggior attenzione alla dimensione estetica e al racconto di sé, in particolare nei video prodotti dai giovani. Secondo Zhang Qi, i nati negli anni '80 e '90 avrebbero poca esperienza e minore interesse per i problemi della società rispetto ai registi maturi, mentre si concentrerebbero sul quotidiano, sull'espressione della propria personalità, sulla sperimentazione e sull'intrattenimento, come emerge dai sempre più numerosi video che ogni anno vengono sottoposti alla selezione del Beijing Film Festival. Questo atteggiamento può essere ricondotto al fatto che molti di essi sono cresciuti nell'epoca delle riforme economiche e della pianificazione delle nascite (*jihua shengyu zhengce* 计划生育政策). Tuttavia, nonostante la cosiddetta "politica del figlio unico" sia stata implementata dal 1978, tutti i miei informatori, nati negli anni '80, avevano un fratello o una sorella, ad eccezione di Sheng Jiayin e Min Jie. Nel corso del lavoro di campo tra i video e le persone non ho quindi approfondito le implicazioni della pianificazione demografica, poiché lungo la ricerca non è emersa come rilevante. Piuttosto, ho riscontrato e cercato di approfondire molte delle questioni sollevate anche da Zhang Qi, ovvero la forte tendenza individualista (cfr. capitolo III), l'elevata dimestichezza con la tecnologia, e l'atteggiamento rispetto alla produzione d'immagine più improntato alla ricerca individuale e all'intrattenimento che non alla critica sociale (cfr. capitoli IV e V).

Le ragazze e i ragazzi con cui ho lavorato, come molti giovani che abitano le grandi città, non guardano la televisione ma ricercano informazione e svago sui dispositivi mobili attraverso Weibo (il "Twitter cinese"), Weixin (ormai onnipresente servizio di *instant messaging* e condivisione di contenuti), così come sul mercato nero e in Rete, dove eludono la censura ("saltano il muro", *fan qiang* 翻墙) con sistemi VPN e link di download e reindirizzamento privati. Come molti, inoltre, nutrono un profondo

¹⁸⁹ Registrazione di campo, aprile 2012, Songzhuang, Pechino.

interesse non solo per il consumo di immagini ma anche per la produzione, in particolare in forma video.

La scelta di concentrarmi su un gruppo relativamente ristretto di giovani, e cioè di rimanere entro i confini “del mondo del cinema indipendente” e delle sue declinazioni, mi ha consentito di indagare le possibili connessioni tra l’attività dei registi impegnati sul fronte della denuncia sociale, ovvero il mio iniziale oggetto di ricerca, e quanti, pur guardando ai loro lavori, consumano e producono immagini da una prospettiva più vicina alla comunicazione popolare. Per questa analisi sono stati riferimenti utili sia gli studi che, dalla Scuola di Francoforte in poi, hanno enfatizzato il potere dei mezzi di comunicazione e dell’industria culturale, sia le ricerche condotte in ambito antropologico che si sono concentrate sul ruolo attivo della ricezione (Hansen 1993; Appadurai 2001; Ginsburg 1994a, 1994b, 2002; Abu-Lughod 2002; Yang 1994, 2002; Naficy 2003; Schein 2006b, 2008) e ovviamente della produzione (Turner 1992, 1995, 2002; Marcus and Myers 1995; Ginsburg 1997; Sundaram 1999; Marks 2000; Naficy 2001; Larkin 2004; Schein 2006a; Gill 2007; Ukadike 2010; Bargna 2011; cfr. capitolo II). I materiali raccolti nella ricerca di campo posti in relazione alla letteratura sembrano suggerire alcune possibilità di lettura della fruizione e della produzione di immagini non ufficiali da parte dei giovani in contesto urbano.

Attraverso i media, società e soggetti si rendono immaginabili e cercano di comprendersi in una forma di rappresentazione esterna. Quando emerse il cinema indipendente negli anni '90 del Novecento, l’espressione individuale per mezzo dell’immagine video - la polifonia di cui parla Chi Yingchi (2007) - sembrava un progetto utopico perseguito da giovani intellettuali. Oggi, le videocamere digitali e gli *smaller screen*, accessibili e semplici all’uso, offrono la possibilità di consumare e produrre immagini individualmente: la potenzialità del medium, entrato nella routine quotidiana, va quindi riletta e ripensata alla luce della sua diffusione e del consumo che ne fanno gli attori sociali (Ginsburg 1994; Miller 1995, 2005; Larkin 2004).

La nascita del cinema indipendente è stata una delle conseguenze dello sviluppo dell’economia di mercato, che ha aumentato la libertà professionale e di vita alla fine degli anni '80 del Novecento. Nonostante i cambiamenti economici e politici, il cinema ha mantenuto a lungo la sua natura inclusiva, potente mezzo dell’industria culturale, facendo coincidere svago e propaganda. Il cinema indipendente si è

proposto invece come possibilità e luogo di espressione e riflessione alternative alla narrativa ufficiale.

Tra la fine degli anni '90 del Novecento e il primo decennio degli anni 2000, tuttavia, il fortificarsi e diversificarsi del mercato della comunicazione e dell'intrattenimento hanno portato a un graduale avvicinamento tra le immagini non ufficiali e la produzione privata e ufficiale. Oggi alcuni registi maturi continuano a operare in uno spazio *underground* ormai tollerato, mantenendo un'indipendenza che costituisce una forma di protezione dagli attacchi esterni ma che comporta anche la riduzione dell'impatto sociale della loro attività. Altri collaborano a pieno titolo nel mercato della comunicazione ufficiale, pubblica e privata.

I giovani autori si pongono al confine tra i due atteggiamenti, giocando tra indipendenza e mercato, o producendo immagini a scopo amatoriale. Il compito di documentare, di lasciar traccia, una volta era assunto solo dai registi indipendenti sperimentatori e avanguardisti, oggi è invece una forma di partecipazione alla portata di tutti grazie alle videocamere digitali e agli *smartphone*. Accade allora che molti di quanti partecipano ai film festival indipendenti o producono e condividono video in Rete non siano motivati da un interesse estetico e artistico per il cinema quanto piuttosto dal desiderio di raccontare e raccontarsi.

Ecco che la produzione di video non ufficiali potrebbe costituire una forma di partecipazione sociale, un atto politico in quello che Wang Hui (2006, 2008) ha definito il trentennio *depoliticizzato* della Cina. Per "politica depoliticizzata", egli intende quella struttura formale e burocratica che attraverso il mercato, oggi coincidente con lo Stato, dominerebbe la società. Laddove la globalizzazione e il mercato hanno distrutto i legami sociali tradizionali (Fei 1992; Yang 1994; Wang 2006), la depoliticizzazione avrebbe creato le condizioni per cui, per ragioni di sviluppo e stabilità, lo spazio per il dibattito politico è stato largamente eliminato (Wang 2006: 698). Molti dei movimenti sociali contemporanei, sostiene Wang, sono allo stesso modo intrappolati nella depoliticizzazione, con un limitato raggio d'azione e spesso dipendenti da richieste e logiche esterne, come sembra essere il caso di gran parte cinema indipendente. La transizione da partito-stato a stato-partito (Wang 2006) avrebbe comportato l'istituirsi di un apparato di potere depoliticizzato, una macchina burocratica divenuta forma convenzionale di potere in cui le espressioni più dirette dell'apparato ideologico di mercato sono i media, la pubblicità e i supermercati (ibidem), meccanismi non solo commerciali ma ideologici. Una "ideologia politica

depoliticizzata” (ibidem: 697) che sembra molto affine alla società dello spettacolo (Debord 1997) e del godimento (Žižek 1991, Senaldi 2006; Carmagnola 2006; Bargna 2011) problematizzata in contesto occidentale. Il processo di depoliticizzazione analizzato da Wang Hui avrebbe infatti interessato tanto la Cina quanto l’occidente, pur con le dovute differenze strutturali, interne e storiche (Wang 2006) che ho cercato di evidenziare.

Quale allora la possibilità di riscatto da questo scenario? Wang Hui propone che la ricerca di una nuova soggettività politica sia accompagnata da una ridefinizione dei confini della politica stessa, laddove nel ventesimo secolo le sue forme soggettive – ovvero i partiti, le classi e le nazioni – affrontano la crisi della depoliticizzazione (ibidem: 699). E questo può avvenire con l’attivazione dello spazio pubblico e delle vite politiche individuali. Ritengo che tale attivazione possa passare anche per la “voce dell’immagine” (Guo Jing 2005), come ho cercato di dimostrare in particolare con i casi dei *first person film*, delle scuole di “educazione allo sguardo” e delle forme di partecipazione *online*. Ma non solo.

Attraverso lettura delle pratiche e dei discorsi che i soggetti mettono in atto rispetto alla produzione e al consumo dei media e delle tecnologie (Ginsburg 1994; Miller 1995, 2005; Abu-Lughod 2002), infatti, ho provato a guardare anche a quanto avviene oltre l’immagine.

Xue Jianqiang, Min Jie, Wu Haohao, Wincee e le persone che ho incontrato hanno una vita quotidiana scandita da lavoro e riposo, uscite con gli amici e ore passate al computer in cui la “politica depoliticizzata” e i suoi dispositivi, sia nella coincidenza tra interessi di Stato e mercato sia nelle limitazioni imposte alle libertà individuali, sono percepiti e vissuti come un dato di fatto, una struttura con cui convivere. Quello che accomuna le loro esperienze, oltre all’interesse per la pratica video e il fatto di appartenere ad una stessa generazione, come si è visto, è una ricerca di senso di appartenenza e riconoscimento, che si traduce nel desiderio di espressione individuale, volta non a cambiare la società quanto piuttosto a trovare un posto in essa.

I consumatori attuali sono risultato della promozione dell’individualità e dell’individualismo che si sono accompagnati alla modernizzazione e all’affermazione dell’economia capitalista, di cui godono i benefici materiali rispetto ai propri genitori. I soggetti tuttavia, proprio grazie ai mondi immaginati (Appadurai 2001) aperti dalla tecnologia, “onnipresente, minacciosa e capacitante” (Strathern

1996) mettono in discussione quella stessa struttura, trovando interstizi (Naficy 2001) per narrare e narrarsi. L'immagine video, in questo senso, offre uno sguardo particolareggiato sul quotidiano e sulla società, una visione di prospettiva e di dettaglio, come "guardare un leopardo da una canna di bambù", con le parole di Qiu Jiongjiong¹⁹⁰, artista professionista e regista autodidatta.

L'osservazione del particolare, della macchia sul corpo intero, può essere un vantaggio, un approfondimento, ma può anche far incorrere nell'errore di avere una visione limitata dell'insieme. Un errore che ho ripetutamente avvertito minaccioso lungo il corso dell'intera ricerca, quando sembrava sempre sfuggirmi un aspetto, un'implicazione, una possibilità. Tuttavia, la molteplicità di prospettive, la pluralità dei soggetti nei diversi rapporti di relazione e interdipendenza (Strathern 2005) è stata anche parte della scoperta del lavoro sul campo, dove ho imparato ad ascoltare attraverso le paure, i desideri e a volte la rabbia di persone che, come me, cercano di conoscersi e riconoscersi quotidianamente, a volte reinventandosi o nascondendosi. Come racconta Xue Jianqiang in 1=0 (*yi ci deng yu mei you*, "Non una volta uguale"), a proposito di se stesso:

Al tavolo, una sera, uno mi chiese «Anche tu fai film?»

«Sì» risposi

«Oh, dove?»

«A Caochangdi»

«Davvero!», disse quello «anche Xue Jianqiang lavora a Caochangdi, lo conosci? »

«Sì, l'ho visto qualche volta».

Questo lavoro non può né ha la pretesa di essere esaustivo nella descrizione del panorama delle immagini non ufficiali prodotte in Cina negli anni in cui ho svolto ricerca. Si tratta piuttosto della proposta di lettura di un fenomeno, quello della produzione di immagini non ufficiali e amatoriali, sempre più diffuso e diversificato, la cui analisi credo possa essere d'aiuto per comprendere possibilità e modalità di rappresentazione e auto rappresentazione, non solo in contesto cinese.

I casi selezionati attraverso scelte teoriche e metodologiche motivate vorrebbero dare un contributo a quanti studi, nell'ambito dell'antropologia e dei *film* e *visual studies*, si occupano di produzione e fruizione di video e dell'uso di nuove tecnologie.

¹⁹⁰ Registrazione di campo, settembre 2011, Pechino.

Laddove i media digitali e i dispositivi mobili moltiplicano i canali di produzione e trasmissione, si aprono numerosi percorsi di ricerca possibili integrando l'interpretazione delle immagini con le pratiche e i discorsi di quanti le producono/consumano.

Mentre le strade di piccole e grandi città vengono tappezzate di slogan che celebrano il *Zhongguo meng* 中国梦, il sogno cinese, Min Jie, Wincee, Xue Jianqiang, Wu Haohao e tanti altri, cercano di costruire il proprio, anche attraverso l'immagine video.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., 2011, THE CHINESE PERSPECTIVE ON ŽIŽEK AND ŽIŽEK'S PERSPECTIVE ON CHINA, POSITIONS EAST ASIA CULTURES CRITIQUE, VOLUME 19, NUMBER 3.

ABU-LUGHOD, L., 2002, "EGYPTIAN MELODRAMA - TECHNOLOGY OF THE MODERN SUBJECT?," IN F. GINSBURG, L. ABU-LUGHOD, B. LARKIN, EDS., MEDIA WORLDS - ANTHROPOLOGY ON NEW TERRAIN, BERKELEY, LOS ANGELES, LONDON, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.

APPADURAI, A., 1990, DISJUNCTURE AND DIFFERENCE IN THE GLOBAL CULTURAL ECONOMY, IN PUBLIC CULTURE, 2(2):1-24.

APPADURAI, A., 2001 [1996], MODERNITÀ IN POLVERE. DIMENSIONI CULTURALI DELLA GLOBALIZZAZIONE, ROMA, MELTEMI.

APPADURAI, A., 2011 [2004], "LA CAPACITÀ DI ASPIRARE: LA CULTURA E I TERMINI DEL RICONOSCIMENTO", IN LE ASPIRAZIONI NUTRONO LA DEMOCRAZIA, ET. AL., MILANO.

ASTRUC, A., 1948, NAISSANCE D'UNE NOVELLE AVANT-GARDE: LA CAMERA-STYLO, IN ECRAN FRANCAIS, N. 144.

AUFDERHEIDE, P., 1993, LATIN AMERICAN GRASSROOTS VIDEO: BEYOND TELEVISION, IN PUBLIC CULTURE, SPRING 1993 5(3): 579-592.

AUFDERHEIDE, P., 1997, PUBLIC INTIMACY: THE DEVELOPMENT OF FIRST PERSON DOCUMENTARY, IN AFTERIMAGE, VOL. 25(1).

AUGÉ, M., 1998 [1997], LA GUERRA DEI SOGNI. ESERCIZI DI ETNO-FICTION, ELÉUTHERA, MILANO.

AUSTIN, T. AND WILMA DE JONG, EDS., 2008, RETHINKING DOCUMENTARY. NEW PERSPECTIVES, NEW PRACTICES, BERKSHIRE, OPEN UNIVERSITY PRESS.

BABCOCK, B., 1980, REFLEXIVITY: DEFINITIONS AND DISCRIMINATIONS, IN SEMIOTICA 30 (1/2), PP. 1-14.

BAKHTIN, M., 1981, THE DIALOGIC IMAGINATION: FOUR ESSAYS, UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, AUSTIN AND LONDON.

BARGNA, I., 2009, "SULL'ARTE COME PRATICA ETNOGRAFICA. IL CASO DI ALTERAZIONI VIDEO", MOLIMO. QUADERNI DI ANTROPOLOGIA CULTURALE ED ETNOMUSICOLOGIA, N. 4.

BARGNA, I., A CURA, 2011, ANNUARIO DI ANTROPOLOGIA, MILANO, LEDIZIONI.

BARGNA, I., 2011, GLI USI SOCIALI E POLITICI DELL'ARTE CONTEMPORANEA FRA PRATICHE DI PARTECIPAZIONE E DI RESISTENZA, IN IVAN BARGNA, ANNUARIO DI ANTROPOLOGIA, MILANO, LEDIZIONI.

BARMÉ, G., 1999, IN THE RED: ON CONTEMPORARY CHINESE CULTURE, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, NEW YORK.

BARMÉ, G., GLORIA DAVIES, 2004, "HAVE WE BEEN NOTICED YET? INTELLECTUAL CONTESTATION AND THE CHINESE WEB", IN E. GU AND M. GOLDMAN, EDS., CHINESE INTELLECTUALS BETWEEN THE STATE AND THE MARKET, ROUTLEDGE, LONDRA.

- BARMÉ, GEREMIE R., 1999, *IN THE RED ON CONTEMPORARY CHINESE CULTURE*, NEW YORK: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS.
- BARMÉ, GEREMIE R., 2003A, "BIKE ENVY", IN *PERSIMMON MAGAZINE*, III:3 (WINTER).
- BARMÉ, GEREMIE R., 2003B, "THE REVOLUTION OF RESISTANCE", IN PERRY, ELISABETH J. & SELDEN, MARK EDS., *CHINESE SOCIETY: CHANGE, CONFLICT AND RESISTANCE*, LONDON, ROUTLEDGE.
- BAUDRILLARD, J., 1989, "VIDEOSFERA E SOGGETTO FRATTALE", IN ABRUZZESE, A CURA, *VIDEOCULTURE DI FINE SECOLO*, LIGUORI, NAPOLI.
- BAUMAN, Z., 2003 [2000], *MODERNITÀ LIQUIDA*, ROMA - BARI, LATERZA.
- BECKER, H., 1997 [1963], *OUTSIDERS: SAGGI DI SOCIOLOGIA DELLA DEVIANZA*, TORINO, EDIZIONI GRUPPO ABELE.
- BECKER, H., 2004 [1984], *I MONDI DELL'ARTE*, BOLOGNA, IL MULINO.
- BENJAMIN, W., 1968, *THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION*, IN HARENDT, HANNAH (ED.) *ILLUMINATIONS*, PP. 217-242, NEW YORK, SCHOCKEN BOOKS.
- BERRY, C., NI ZHEN, 2003, *MEMOIRS FROM THE BEIJING FILM ACADEMY: THE GENESIS OF CHINA'S FIFTH GENERATION*, DURHAM, DUKE UNIVERSITY PRESS.
- BERRY, C., 2004, *POSTSOCIALIST CINEMA IN POST-MAO CHINA: THE CULTURAL REVOLUTION AFTER THE CULTURAL REVOLUTION*, NEW YORK, ROUTLEDGE.
- BERRY, C., MARY FARQUHAR, 2006, *CHINA ON SCREEN - CINEMA AND THE NATION*, NEW YORK, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS.
- BERRY, LU, ROFEL, EDS., 2010, *THE NEW CHINESE DOCUMENTARY FILM MOVEMENT - FOR THE PUBLIC RECORD*, HONG KONG, HONG KONG UNIVERSITY PRESS.
- BIEHL, J., GOOD B., KLEINMAN, A., EDS., 2007, *SUBJECTIVITY: ETHNOGRAPHIC INVESTIGATIONS*, BERKELEY AND LONDON, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- BOURDIEU, P., 2003 [1977], *PER UNA TEORIA DELLA PRATICA*, MILANO, CORTINA.
- BOURDIEU, P., 1983 [1979], *LA DISTINZIONE. CRITICA SOCIALE DEL GUSTO*, BOLOGNA, IL MULINO.
- BROWNELL, S., 2002, *INTERVENTION IN XIN LIU*, ED., *NEW REFLECTIONS ON ANTHROPOLOGICAL STUDIES OF (GREATER) CHINA*, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. PP. 78 - 84.
- BRUNS, A., 2008, *BLOGS, WIKIPEDIA, SECOND LIFE, AND BEYOND. FROM PRODUCTION TO PRODUSAGE*. NEW YORK, PETER LANG PUBLISHING.
- BRUZZI, S., 2006, *NEW DOCUMENTARY*, LONDON, ROUTLEDGE.
- BUCHOLTZ, M., 2002, *YOUTH AND CULTURAL PRACTICE*, IN *ANNUAL REVIEW OF ANTHROPOLOGY*, 31: 525-52.
- BUTLER, J., 2005 [1997], *LA VITA PSICHICA DEL POTERE*, ROMA, MELTEMI.

- BUTLER, J., 2006 [2005], CRITICA DELLA VIOLENZA ETICA, MILANO, FELTRINELLI.
- BUTLER, J., 2009 [1987], SOGGETTI DI DESIDERIO, LATERZA, BARI.
- BUTLER, J., LACLAU, E., ŽIŽEK, S., 2000, CONTINGENCY, HEGEMONY, UNIVERSALITY, VERSO, NEW YORK.
- CALHOUN, C., 1994, SOCIAL THEORY AND THE POLITICS OF IDENTITY, IN CRAIG CALHOUN, ED., SOCIAL THEORY AND THE POLITICS OF IDENTITY, CAMBRIDGE, BLACKWELL. PP. 9-36.
- CAMERON, C., 1990, AVANT-GARDISM AS A MODE OF CULTURE CHANGE, IN CULTURAL ANTHROPOLOGY, 5: 217-30.
- CARMAGNOLA, F., 2006, IL CONSUMO DELLE IMMAGINI. ESTETICA E BENI SIMBOLICI NELLA FICTION ECONOMY, MILANO, MONDADORI.
- CARMAGNOLA, F., VINCENZO MATERA, ED., 2008, GENEALOGIE DELL'IMMAGINARIO, TORINO, UTET.
- CASTELLS, M., 2006, COMMUNICATION, POWER AND COUNTER-POWER IN THE NETWORK SOCIETY, INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION, VOL. 1, PP. 238 - 266.
- CASTORIADIS, C., 1995, L'ISTITUZIONE IMMAGINARIA DELLA SOCIETÀ, TORINO, BOLLATI E BORINGHIERI.
- CHARLES LEARY, 2003, [Performing the Documentary and Making it to the Other Bank](http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/performing_documentary/), IN SENSES OF CINEMA ISSUE 27. [HTTP://SENSESOFCINEMA.COM/2003/FEATURE-ARTICLES/PERFORMING_DOCUMENTARY/](http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/performing_documentary/)
- CHEN, QINGSONG 陈青松, 2011, *QINGNIAN DIANYING SHOUCE* 青年电影手册, BEIJING, XIN XING CHUBANSHE.
- CHEN, LIQIANG 陈立强, 2006, SHIPIN EGAO: YINGXIANG TAOTIE DE YEYAN 视频恶搞: 影像饕餮的夜宴 (VIDEO EGAO: LA FESTA DELLE IMMAGINI CRUDELI) <http://www.ilf.cn/Theo/110650.html>
- CHENG, JIHUA 程季华, 1963, ZHONGGUO DIANYING FAZHAN SHI 中国电影发展史 (STORIA DELLO SVILUPPO DEL CINEMA CINESE), BEIJING, ZHONGGUO BEIJING CHUBAN SHE.
- CHOW, R., 1995, PRIMITIVE PASSIONS: VISUALITY, SEXUALITY, ETHNOGRAPHY, AND CONTEMPORARY CHINESE CINEMA, NEW YORK, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS.
- CLARK, P., 1983, FILM-MAKING IN CHINA: FROM THE CULTURAL REVOLUTION TO 1981, IN THE CHINA QUARTERLY, N° 94, JUNE, PP. 304-322.
- CLIFFORD, J., 2010 [1988], I FRUTTI PURI IMPAZZISCONO. ETNOGRAFIA, LETTERATURA E ARTE NEL SECOLO XX, TORINO: BOLLATI BORINGHIERI.
- CLIFFORD, J., AND GEORGE MARCUS, 1997 [1986], EDS., SCRIVERE LE CULTURE, MELTEMI, ROMA.
- COHEN, S., 2002 [1972], FOLK DEVILS AND MORAL PANICS : THE CREATION OF THE MODS AND ROCKERS, LONDON AND NEW YORK, ROUTLEDGE.
- COMAROFF, J., 1985, BODY OF POWER, SPIRIT OF RESISTANCE: THE CUTLTURE AND HISTORY OF A SOUTH AFRICAN PEOPLE, CHICAGO, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS.
- CRAWFORD, P. AND D. TURTON, EDS., 2006, FILMS AS ETHNOGRAPHY, NEW YORK, MANCHESTER UNIVERSITY PRESS.
- CSODRAS, T., 1990, EMBODIMENT AS A PARADIGM FOR ANTHROPOLOGY, IN ETHOS, 18:5-47.

CSODRAS, T., 1993, SOMATIC MODES OF ATTENTION, IN CULTURAL ANTHROPOLOGY, VOL. 8, N. 2, PP. 135-156.

CUI SHUQIN, 2005, WORKING FROM THE MARGINS: URBAN CINEMA AND INDEPENDENT DIRECTORS IN CONTEMPORARY CHINA, IN LU, SHELDON H. & YEH EMILIE, EDS., CHINESE- LANGUAGE FILM, HISTORIOGRAPHY, POETICS, POLITICS, HONOLULU, UNIVERSITY OF HAWAII PRESS.

CUI WEIPING 崔卫平, 2008, WOMEN SHIDAI DE XUSHI 我们时代的叙事 THE NARRATION OF OUR TIMES, GUANDONG, HUACHENG CHUBANSHE.

DAI JINHUA, 2002, A SCENE IN THE FOG: READING THE SIXTH GENERATION FILMS, IN JING WANG AND TANI BARLOW EDS., CINEMA AND DESIRE: FEMINISM MARXISM AND CULTURAL POLITICS IN THE WORK OF DAI JINHUA, LONDON, VERSO.

DARTS, D., 2004, VISUAL CULTURE JAM: ART, PEDAGOGY, AND CREATIVE RESISTANCE, IN STUDIES IN ART EDUCATION, VOL. 45, N° 4, PP 313-327.

DAVIES, C., 1999, REFLEXIVE ETHNOGRAPHY: A GUIDE TO RESEARCHING SELVES AND OTHERS, LONDON AND NEW YORK, ROUTLEDGE.

DE CERTEAU, M., 2001 [1978], L'INVENZIONE DEL QUOTIDIANO, ROMA, EDIZIONI LAVORO.

DEBORD G., 1995 [1971], LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO, MILLELIRE STAMPA ALTERNATIVA, VITERBO.

DEUTSCHE, R., 1991, BOYS TOWN, IN ENVIRONMENT AND PLANNING D: SOCIETY AND THE SPACE, 9: 5 - 30, 18.

DIRKS, N., GEOFF ELEY, SHERRY ORTNER, EDS., 1994, CULTURE/ POWER / HISTORY, PRINCETON, PRINCETON UNIVERSITY PRESS.

DUNCOMBE, S., 2002, CULTURAL RESISTANCE READER, LONDON, VERSO.

DUNCUM, P., 1999, A CASE FOR AN ART EDUCATION OF EVERYDAY AESTHETIC EXPERIENCES, IN STUDIES IN ART EDUCATION, VOL. 40, N° 4, PP. 295-311.

DUNCUM, P., 2001, VISUAL CULTURE: DEVELOPMENTS, DEFINITIONS, AND DIRECTIONS FOR ART EDUCATION, IN STUDIES IN ART EDUCATION, VOL. 42, N° 2, PP. 101-112.

DUNCUM, P., 2002, THEORIZING EVERYDAY AESTHETIC EXPERIENCE WITH CONTEMPORARY VISUAL CULTURE, IN VISUAL ARTS RESEARCH, VOL. 28, N° 2, PP. 4-15.

EMME, M.J., 2001, VISUALITY IN TEACHING AND RESEARCH: ACTIVIST ART EDUCATION, IN STUDIES IN ART EDUCATION, VOL. 43, N° 1, PP. 57-74.

ESPINOSA, JULIO GARCIA, 1979, FOR AN IMPERFECT CINEMA , IN
[HTTP://WWW.EJUMPCUT.ORG/ARCHIVE/ONLIINESSAYS/JC20FOLDER/IMPERFECTCINEMA.HTML](http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20FOLDER/IMPERFECTCINEMA.HTML)

FERRARIS, M., 2009, DOCUMENTALITÀ - PERCHÈ È NECESSARIO LASCIAR TRACCE, BARI, LATERZA.

FISCHER, M., 1986, "ETHNICITY AND THE POST-MODERN ARTS OF MEMORY," IN WRITING CULTURE: THE POETICS AND POLITICS OF ETHNOGRAPHY, ED. JAMES CHIFFORD AND GEORGE E. MARCUS (BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, PP. 194-233.

FOSTER, H., 1996, THE ARTIST AS ETHNOGRAPHER, IN THE RETURN OF THE REAL: THE AVANT-GARDE AT THE END OF THE CENTURY, CAMBRIDGE, MIT PRESS.

FOUCAULT, M., 1992 [1988], "TECNOLOGIE DEL SÉ", IN L. H. MARTIN, H. GUTMAN, P. H. HUTTON, A CURA, TECNOLOGIE DEL SÉ: UN SEMINARIO CON MICHEL FOUCAULT, TORINO, BOLLATI BORINGHERI.

FOUCAULT, M., 1993 [1975], SORVEGLIARE E PUNIRE - NASCITA DELLA PRIGIONE, TORINO, EINAUDI.

FRAN, M. AND L. HEINRICH, 2006, EMBODIED MODERNITIES: CORPOREALITY, REPRESENTATION, AND CHINESE CULTURES, HONOLULU, UNIVERSITY OF HAWAII'S PRESS.

FREEDMAN, K., 1994, ABOUT THE ISSUE: THE SOCIAL RECONSTRUCTION OF ART EDUCATION, IN STUDIES IN ART EDUCATION, VOL. 35, N° 3, PP. 157-170.

GAMSON, J. 1996, THE ORGANIZATIONAL SHAPING OF COLLECTIVE IDENTITY: THE CASE OF LESBIAN AND GAY FILM FESTIVALS IN NEW YORK, IN SOCIOLOGICAL FORUM, VOL. II. 231 - 261.

GELL, A., 1998, ART AND AGENCY: AN ANTHROPOLOGICAL THEORY, OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS.

GELL, A., 2008 [1992], LA TECNOLOGIA DELL'INCANTO E L'INCANTO DELLA TECNOLOGIA, IN CAOCI, A., ED., ANTROPOLOGIA, ESTETICA E ARTE, MILANO: FRANCO ANGELI, PP. 71-94.

GEERTZ, C., 1968, THINKING AS A MORAL ACT: ETHICAL DIMENSIONS OF ANTHROPOLOGICAL FIELDWORK IN THE NEW STATES, IN THE ANTIOCH REVIEW, VOL. 28(2), PP. 139 - 158.

GEERTZ, C., 1987 [1973], INTERPRETAZIONE DI CULTURE. BOLOGNA, IL MULINO.

GEERTZ, C., 1988 [1983], ANTROPOLOGIA INTERPRETATIVA, IL MULINO, BOLOGNA.

GEERTZ, C., 2002, AN INCONSTANT PROFESSION: THE ANTHROPOLOGICAL LIFE IN INTERESTING TIMES, IN ANNUAL REVIEW OF ANTHROPOLOGY, VOL. 31 (2002), PP. 1-19.

GEERTZ, C., 2005, SHIFTING AIMS, MOVING TARGETS: ON THE ANTHROPOLOGY OF RELIGION, IN JOURNAL OF THE ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE, 11:1-15.

GIDDENS, A., 2000 [1991], IDENTITÀ E SOCIETÀ MODERNA, NAPOLI, IPERMEDIUM.

GILL, R., 2007, POSTFEMINIST MEDIA CULTURE. ELEMENTS OF A SENSIBILITY, IN EUROPEAN JOURNAL OF CULTURAL STUDIES, 10(2), 147 - 155.

GINSBURG F., 2002, SCREEN MEMORIES: RESIGNIFYING THE TRADITIONAL IN INDIGENOUS MEDIA, IN GINSBURG ET AL., MEDIA WORLDS, BERKELEY, LOS ANGELES, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.

GINSBURG, F., 1994, CULTURE AND MEDIA: A (MILD) POLEMIC, ANTHROPOLOGY TODAY, VOL. 10(2), PP. 5 - 15.

GINSBURG, F., 1997, FROM LITTLE THINGS, BIG THING GROW: INDIGENOUS MEDIA AND CULTURAL ACTIVISM, IN RICHARD FOX AND ORIN STARN, EDS., BETWEEN RESISTANCE AND REVOLUTION: CULTURAL POLITICS AND SOCIAL PROTEST, NEW BRUNSWICK, RUTGERS UNIVERSITY PRESS. PP. 118-44.

GLADNEY, D., 1994, REPRESENTING NATIONALITY IN CHINA: REFIGURING MAJORITY/MINORITY IDENTITIES, IN THE JOURNAL OF ASIAN STUDIES, VOL. 53, N.1, 92-123.

GONG, H., YANG, X., 2010, DIGITIZED PARODY: THE POLITICS OF EGAO IN CONTEMPORARY CHINA, CHINA INFORMATION, VOL. 24(1): 3-26.

- GRANET, M., 2003 [1934], IL PENSIERO CINESE, MILANO, ADELPHI.
- GRIMSHAW, A., 2001, THE ETHNOGRAPHER'S EYE: WAYS OF SEEING IN ANTHROPOLOGY, CAMBRIDGE, UNIVERSITY PRESS.
- GUNERATNE, A. AND W. DISSANAYAKE, EDS., 2003, RETHINKING THIRD CINEMA, NEWYORK, ROUTLEDGE.
- GUO JING, ED., 2003, YUN ZHI NAN RENLEI XUE YINGXIANG ZHAN SHOUCE (YUNNAN MUTICULTURAL VISUAL FESTIVAL BROCHURE). KUNMING: YUNNAN PEOPLE'S PUBLISHING, ED. 2005 YUN ZHI NAN JILUN YINGXIANG LUNTAN (YUNNAN MUTICULTURAL VISUAL) KUNMING: YUNNAN ACADEMY OF SOCIAL SCIENCES.
- GUPTA, A., FERGUSON, J., 1992, BEYOND "CULTURE": SPACE, IDENTITY, AND THE POLITICS OF DIFFERENCE, IN CULTURAL ANTHROPOLOGY, 7:1-23.
- HALL, S. AND J. EVANS, EDS., 2004, VISUAL CULTURE: THE READER, LONDON, SAGE.
- HALL, S., JEFFERSON, T., CLARK, J., ROBERTS, B., 1993 [1976], SUBCULTURES, CULTURES AND CLASS, IN STUART HALL AND TONY JEFFERSON, EDS., RESISTANCE THROUGH RITUALS. YOUTH SUBCULTURES IN POST-WAR BRITAIN, LONDON AND NEW YORK, ROUTLEDGE. PP. 3-59.
- HAN XIAOLEI 韩小磊, 1995, DUI DIWUDAI DE WENHUA TUWEI: HOUWUDAI DE GEREN DIANYING XIANXIANG 对第五代的文化突围后五代的个人电影现象 (UNA ROTTURA CULTURALE DALLA QUINTA GENERAZIONE: IL FENOMENO DEI FILM PERSONALI NEL POST-QUINTA GENERAZIONE) IN DIANYING YISHU, N. 2, PP. 58 -63.
- HANNERZ, U., 1996, LA DIVERSITÀ CULTURALE, BOLOGNA, IL MULINO.
- HANNERZ, U., 1996, TRANSNATIONAL CONNECTIONS: CULTURE, PEOPLE, PLACES, LONDON, ROUTLEDGE.
- HANNERZ, U., 2003, BEING THERE...AND THERE...AND THERE! REFLECTIONS ON MULTI-SITE ETHNOGRAPHY, ETHNOGRAPHY, VOL. 4, PP. 229 - 44.
- HANSEN, M., 1992, BABEL AND BABYLON: SPECTATORSHIP IN SILENT FILM, CAMBRIDGE, MA: HARVARD UNIVERSITY PRESS.
- HANSEN, M., 1993, EARLY CINEMA, LATE CINEMA: PERMUTATIONS OF THE PUBLIC SPHERE, SCREEN, VOL. 34(3), PP. 197 - 210.
- HARRIS, M., 1990 [1987], ANTROPOLOGIA CULTURALE, BOLOGNA, ZANICHELLI.
- HEBDIGE, D., 1979, SUBCULTURE: THE MEANING OF STYLE, LONDON, METHUEN.
- HEMERLYK D. S., MICHAEL K., YIN H., A CURA, 2002, MEDIA IN CHINA. CONSUMPTION, CONTENT AND CRISIS, ROUTLEDGE, NEW YORK.
- HEMERLYK DONALD, S. AND PAOLA VOCI, 2008, "CHINA: CINEMA, POLITICS AND SCHOLARSHIP", IN MICHAEL RENOV AND JAMES DONALD, THE SAGE HANDBOOK OF FILM STUDIES, PP. 54-76, NEW YORK, SAGE PUBLICATIONS.
- HERZFELD, M., 2003 [1997], L'INTIMITÀ CULTURALE, NAPOLI, L'ANCORA.
- HILLER, S., 1996, THINKING ABOUT ART, MANCHESTER, MANCHESTER UNIVERSITY PRESS.
- HINE, C. 2000, VIRTUAL ETHNOGRAPHY, LONDON, SAGE.

HORST, H., MILLER, D., 2005, FROM KINSHIP TO LINK-UP: CELL PHONES AND SOCIAL NETWORKING IN JAMAICA, CURRENT ANTHROPOLOGY, VOL. 46(5), PP. 755-78.

INKELES, BROADED AND CAO, "CAUSES AND CONSEQUENCES OF INDIVIDUAL MODERNITY IN CHINA", IN INTER-ASIA CULTURAL STUDIES, 7 (4), PP. 683-700.

JAFFEE, V., 2004A, BRINGING THE WORLD TO THE NATION: JIA ZHANGKE AND THE LEGITIMATION OF CHINESE UNDERGROUND FILM,
IN http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html

JAFFEE, V., 2004B, AN INTERVIEW WITH JIA ZHANGKE,
IN http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia_zhangke.html

JAFFEE, V., 2006, EVERY MAN A STAR': THE AMBIVALENT CULT OF AMATEUR ART IN NEW CHINESE DOCUMENTARIES, IN PAUL G. PICKOWICZ AND YINJING ZHANG, EDS., FROM UNDERGROUND TO INDEPENDENT, LANHAM, MARYLAND: ROWMAN AND LITTLEFIELD PUBLISHERS. PP. 77-108.

JEDLOWSKI, P., 2000, STORIE COMUNI. LA NARRAZIONE NELLA VITA QUOTIDIANA, MILANO, BRUNO MONDADORI.

JIA ZHANG KE 贾樟柯, 2003, YOU LE VCD HE SHUMA SHEXIANG YIHOU 有了 VCD 和数码摄像机以后 (DOPO AVER AVUTO VCD E CAMERE DIGITALI), IN ZHANG XIANMIN, ZHANG YAXUAN, YI GE REN DE YINGXIANG: DV WANQUAN SHOUCHE, BEIJING, ZHONGGUO QINGNIAN CHUBANSHE. PP. 306 -309.

JIA ZHANG KE 贾樟柯, 2003 [1999], YEYU DIANYING SHIDAI JIJIANG ZAI CI DAO LAI 业余电影时代即将再次到来 (L'ERA DELL'AMATEUR CINEMA TORNERA'), IN ZHANG XIANMIN, ZHANG YAXUAN, YI GE REN DE YINGXIANG: DV WANQUAN SHOUCHE, BEIJING, ZHONGGUO QINGNIAN CHUBANSHE. PP. 309 -311.

JIA ZHANG KE 贾樟柯, GE FEI 格非, 2008, YI GE REN DE DIANYING 一个人的电影 (CINEMA INDIVIDUALE), BEIJING, ZHONG XIN CHUBANSHE.

KLEINMAN, A. JOAN KLEINMAN, 1997, THE APPEAL OF EXPERIENCE; THE DISMAY OF IMAGES: CULTURAL APPROPRIATIONS OF SUFFERING IN OUR TIMES, IN DAS, V., ARTHUR KLEINMAN, MARGARET LOCK, SOCIAL SUFFERING, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. PP. 1- 24.

KLEINMAN, A., YUNXIANG YAN, 2011, EDS., DEEP CHINA - THE MORAL LIFE OF THE PERSON, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKELEY.

KOIVUNEN, A., 2009, CONFESSIONS OF A FREE WOMAN: TELLING FEMINIST STORIES IN POSTFEMINIST MEDIA CULTURE, IN JOURNAL OF AESTHETICS & CULTURE, VOL. 1, 2009 DOI: 10.3402/JAC.V1I0.4644

KONDO, D., 1990, CRAFTING SELVES: POWER, GENDER, AND DISCOURSES OF IDENTITY IN A JAPANESE WORKPLACE, CHICAGO, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS.

KONDO, D., 1997, ABOUT FACE: PERFORMING RACE IN FASHION AND THEATER, NEW YORK, ROUTLEDGE.

KRAUS, R., 2004, THE PARTY AND THE ARTY: THE NEW POLITICS OF CULTURE, LAWMAN & LITTLEFIELD. LANHAM, MD.

KRAUSS, R., 1976, VIDEO: THE AESTHETICS OF NARCISSISM, IN OCTOBER, VOL.1, PP. 50-64.

LANE, J., 1993, "NOTES ON THEORY AND THE AUTOBIOGRAPHICAL DOCUMENTARY FILM IN AMERICA, IN WIDE ANGLE 15, NO. 3: 21-36.

- LAPSLEY, R. AND M. WESTLAKE, 2006, *FILM THEORY: AN INTRODUCTION*, NEWYORK, MANCHESTER UNIVERSITY PRESS.
- LARKIN, B., 2004, *DEGRADED IMAGES, DISTORTED SOUNDS: NIGERIAN VIDEO AND THE INFRASTRUCTURE OF PIRACY*, IN *PUBLIC CULTURE*, 16(2): 289-314.
- LARKIN, B., 2004, *DEGRADED IMAGES, DISTORTED SOUNDS: NIGERIAN VIDEO AND THE INFRASTRUCTURE PIRACY*, IN *PUBLIC CULTURE* 16(2): 289 - 314.
- LARKIN, B., 2012, *DISCUSSANTS'S COMMENTS ON MEDIA AND SOCIAL CHANGING SINCE 1979. TOWARDS A DIACHRONIC ETHNOGRAPHY OF MEDIA AND ACTUAL SOCIAL CHANGES*, http://www.media-anthropology.net/file/larkin_comment.pdf
- LATOUR, B., 2005, *REASSEMBLING THE SOCIAL*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, NEW YORK.
- LE BRETON, D., 2005, *LA PELLE E LA TRACCIA. LE FERITE DEL SÉ*, ROMA, MELTEMI.
- LEFEBVRE, H., 1991 [1974], *THE PRODUCTION OF SPACE*, BLACKWELL, OXFORD.
- LEFEBVRE, H., 1993 [1981], *CRITICA DELLA VITA QUOTIDIANA*, DEDALO, BARI.
- LEFEBVRE, H., 1996, *WRITINGS ON CITIES*, BLACKWELL, OXFORD.
- LIU, X., 2002, *THE OTHERNESS OF SELF: A GENEALOGY OF THE SELF IN CONTEMPORARY CHINA*, UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS, ANN ARBOR.
- LÜ XINYU 吕新雨, 2003, *RECORDING CHINA: THE NEW DOCUMENTARY MOVEMENT (JILU ZHONGGUO: DANGDAI ZHONGGUO XIN JILU YUNDONG 记录中国：当代中国新纪录运动)*, BEIJING, SANLIAN SHUDIAN.
- LU XINYU 吕新雨, 2005, *记录中国 - 当代中国新纪录片运动 (JILU ZHONGGUO - DANGDAI ZHONGGUO XIN JILUPIAN YUNDONG)*, 北京 BEIJING; BERRY, C., LU XINYU, ROFEL, L. (EDS.), 2010, *THE NEW CHINESE DOCUMENTARY FILM MOVEMENT - FOR THE PUBLIC RECORD*, HONG KONG, HONG KONG UNIVERSITY PRESS.
- LU, SHELDON H., YEH EMILIE, EDS., 2005, *CHINESE- LANGUAGE FILM, HISTORIOGRAPHY, POETICS, POLITICS*, HONOLULU, UNIVERSITY OF HAWAII PRESS.
- MACDOUGALL, D., 2006, *THE CORPOREAL IMAGE: FILM, ETHNOGRAPHY AND THE SENSES*, PRINCETON, PRINCETON UNIVERSITY PRESS.
- MAHON, M., 2000, *THE VISIBILE EVIDENCE OF CULTURAL PRODUCERS*, IN *ANNUAL REVIEW OF ANTHROPOLOGY*, VOL. 29, PP. 467 - 492.
- MANNHEIM, K., 2000 [1952], *IL PROBLEMA DELLE GENERAZIONI*, IN *KARL MANNHEIM, SOCIOLOGIA DELLA CONOSCENZA*, BOLOGNA, IL MULINO. PP. 241 - 296.
- MARCUS, G., MYERS, F., 1995, *THE TRAFFIC IN CULTURE: REFIGURING ART AND ANTHROPOLOGY*, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- MARCUS, G., M. FISCHER, 1998 [1986], *ANTROPOLOGIA COME CRITICA CULTURALE*, MELTEMI, ROMA.
- MARKS, L., 2000, *THE SKIN OF THE FILM*, LONDON, DUKE UNIVERSITY PRESS.
- MARTIN, S., 2007 'CRITIQUE OF RELATIONAL AESTHETICS', IN *THIRD TEXT*, 21:4, 369 - 386.

- MAUSS, M., 1965, UNA CATEGORIA DELLO SPIRIT UMANO: LA NOZIONE DI PERSONA, QUELLA DI "IO", IN *TEORIA GENERALE DELLA MAGIA E ALTRI SAGGI*, TORINO, EINAUDI, PP. 351-381.
- MBEMBE, A., ROITMAN, J., 1995, FIGURES OF THE SUBJECT IN TIMES OF CRISIS, IN *PUBLIC CULTURE*, 7: 323-352.
- McKIERNAN, D.W., 2008, *CINEMA AND COMMUNITY*, NEW YORK, PALGRAVE MACMILLAN.
- McROBBIE, A., 2007, TOP GIRLS? YOUNG WOMEN AND THE POST-FEMINIST SEXUAL CONTRACT, IN *CULTURAL STUDIES* 21, 718-37, AT 723, 734.
- McROBBIE, A., 2004, POSTFEMINISM AND POPULAR CULTURE, IN *FEMINIST MEDIA STUDIES* 4, NO. 3 (2004),
- MEKAS, J., 2007, "ME, I JUST FILM MY LIFE", IN [HTTP://SENSESOFCINEMA.COM/2007/FEATURE-ARTICLES/JONAS-MEKAS-INTERVIEW/](http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/)
- MILLER, D., 1995, CONSUMPTION AND COMMODITIES, IN *ANNUAL REVIEW OF ANTHROPOLOGY*, VOL. 24, PP. 141-161.
- MIRZOEFF, N., 1999, ED. *THE VISUAL CULTURE READER*, LONDON, ROUTLEDGE.
- MITCHELL, W.J.T., 1998, SHOWING AS SEEING: A CRITIQUE OF VISUAL CULTURE, IN N. MIRZOEFF, ED., *THE VISUAL CULTURE READER*, LONDON, ROUTLEDGE, PP. 86-111.
- MO, C., XIAO ZHIWEI, 2006, CHINESE UNDERGROUND FILMS: CRITICAL VIEWS FROM CHINA, IN PAUL PICKOWICZ, ED., *FROM UNDERGROUND TO INDEPENDENT*, OXFORD, ROWMAN & LITTLEFIELD, PP. 143-160.
- MOORE, H., 2007, *THE SUBJECT OF ANTHROPOLOGY. GENDER, SYMBOLISM AND PSYCHOANALYSIS*, CAMBRIDGE, POLITY PRESS.
- MÜLLER, M., ELENA POLLACCHI, ED., 2005, *OMBRE ELETTRICHE - CENTO ANNI DI CINEMA CINESE (1905-2005)*, MILANO, ELECTA.
- MUNOZ, J., 1995, THE AUTOETHNOGRAPHIC PERFORMANCE: READING RICHARD FUNG'S QUEER HYBRIDITY, IN *SCREEN* 36, NO. 2: 83-99.
- MURPHY, P., 2011, LOCATING MEDIA ETHNOGRAPHY, IN *THE HANDBOOK OF MEDIA AUDIENCES*, VIRGINIA NIGHTINGALE, BLACKWELL. PP. 380 - 401.
- NAFICY H., 2001, *AN ACCENTED CINEMA: EXILIC AND DIASPORIC FILMMAKING*, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, PRINCETON.
- NAFICY, H., 2003, THEORIZING "THIRD WORLD" FILM SPECTATORSHIP - THE CASE OF IRAN AND IRANIAN SPECTATORSHIP, IN GUNERATNE, A. AND DISSANAYAKE, W., EDS., *RETHINKING THIRD CINEMA*, PP. 183 - 201, NEW YORK: ROUTLEDGE.
- NICHOLS, B., 1991, *REPRESENTING REALITY: ISSUES AND CONCEPTS IN DOCUMENTARY*, BLOOMINGTON, INDIANA UNIVERSITY PRESS.
- NICHOLS, B., 1994A, DISCOVERING FORM, INFERRING MEANING: NEW CINEMAS AND THE FILM FESTIVAL CIRCUIT, IN *FILM QUARTERLY* 47, N. 3. 16 -30.
- NICHOLS, B., 1994B, *BLURRED BOUNDARIES. QUESTIONS OF MEANING IN CONTEMPORARY CULTURE*, BLOOMINGTON: INDIANA UNIVERSITY PRESS.

- NICHOLS, B., 2001, *INTRODUCTION TO DOCUMENTARY*, BLOOMINGTON, INDIANA UNIVERSITY PRESS.
- O'BRIEN, K., LI, L., 2006, *RIGHTFUL RESISTANCE IN RURAL CHINA*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE.
- OCHS, E. AND LISA CAPPS, 1996, *NARRATING THE SELF*, IN *ANNUAL REVIEW OF ANTHROPOLOGY*, VOL. 25: 19 - 43.
- OELER, K., 2006, *A COLLECTIVE INTERIOR MONOLOGUE: SERGEI PARAJANOV AND EISENSTEIN'S JOYCE-INSPIRED VISION OF CINEMA*, IN *THE MODERN LANGUAGE REVIEW*, VOL. 101, 2: 472-487.
- ONG, A., 2005 [2003], *DA RIFUGIATI A CITTADINI. PRATICHE DI GOVERNO NELLA NUOVA AMERICA*, MILANO, RAFFAELLO CORTINA EDITORE.
- ONG, A., 2012, "WHAT MARCO POLO FORGOT": *CONTEMPORARY CHINESE ART RECONFIGURES THE GLOBAL*, IN *CURRENT ANTHROPOLOGY*, VOL. 53, 4: 471-494.
- ONG, A., 2012, "WHAT MARCO POLO FORGOT": *CONTEMPORARY CHINESE ART RECONFIGURES THE GLOBAL*, IN *CURRENT ANTHROPOLOGY*, VOL. 35, 4: 471-494.
- ORTNER 1999, *THE FATE OF CULTURE: GEERTZ AND BEYOND*, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- ORTNER, S., 2006, *ANTHROPOLOGY AND SOCIAL THEORY*, DUKE UNIVERSITY PRESS, DURHAM.
- ORTNER, S., 2006, *ANTHROPOLOGY AND SOCIAL THEORY*, DURHAM AND LONDON, DUKE UNIVERSITY PRESS.
- PAPASTEPHANOU, M., 2006, *AESTHETICS, EDUCATION, THE CRITICAL AUTONOMOUS SELF, AND THE CULTURE INDUSTRY*, IN *JOURNAL OF AESTHETIC EDUCATION*, VOL. 40, 3: 75-91.
- PEI, M., 1998, *CHINESE CIVIC ASSOCIATIONS: AN EMPIRICAL ANALYSIS*, *MODERN CHINA*, VOL. 24(3): 285 - 318.
- PEI, M., 2003, "RIGHTS AS RESISTANCE: THE CHANGING CONTEXTS OF THE DISSIDENT MOVEMENT", IN E. PERRY, M. SELDEN, A CURA, *CHINESE SOCIETY: CHANGE, CONFLICT AND RESISTANCE*, ROUTLEDGE, LONDRA.
- PENNACINI, C., 2005, *FILMARE LE CULTURE. UN'INTRODUZIONE ALL'ANTROPOLOGIA VISIVA*, ROMA, CAROCCI.
- PICKOWICZ, P., YINGJIN ZHANG, EDS., 2006, *FROM UNDERGROUND TO INDEPENDENT*, LANHAM, MARYLAND, ROWMAN AND LITTLEFIELD PUBLISHERS.
- RASCAROLI, L., 2009, *THE PERSONAL CAMERA. SUBJECTIVE CINEMA AND THE ESSAY FILM*, LONDON & NEW YORK, WALLFLOWER PRESS.
- RENOV, M., 1989, *THE SUBJECT IN HISTORY: THE NEW AUTOBIOGRAPHY IN FILM AND VIDEO*, IN *AFTERIMAGE* 17, NO 1, PP. 4-7.
- RENOV, M., 1995, *NEW SUBJECTIVITIES: DOCUMENTARY AND SELFREPRESENTATION IN THE POST-VÉRITÉ AGE*, IN *DOCUMENTARY BOX 7* (1995): 1-8.
- RENOV, M., 1999, *DOMESTIC ETHNOGRAPHY AND THE CONSTRUCTION OF THE OTHER SELF*, IN *COLLECTING VISIBLE EVIDENCE*, JANE GAINES, MICHAEL RENOV, EDS., MINNEAPOLIS, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS.
- RENOV, M., ED. , 1993, *THEORIZING DOCUMENTARY*. NEW YORK, ROUTLEDGE.

- RENOV, M., 2004, *THE SUBJECT OF DOCUMENTARY*. MINNEAPOLIS, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS.
- RENOV, MICHAEL, 2008, "FIRST-PERSON FILMS. SOME THESES ON SELF-INSCRIPTION", IN AUSTIN, THOMAS AND WILMA DE JONG (EDS.). *RETHINKING DOCUMENTARY. NEW PERSPECTIVES, NEW PRACTICES*, BERKSHIRE, OPEN UNIVERSITY PRESS. 39-50.
- REYNAUD, B., 2003, "NEW VISIONS/NEW CHINAS: VIDEO-ART, DOCUMENTATION, AND THE CHINESE MODERNITY IN QUESTION", IN MICHAEL RENOV AND ERIKA SUDERBURG, EDS., *RESOLUTIONS: CONTEMPORARY VIDEO PRACTICES*, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, MINNEAPOLIS, 1996
- REYNAUD, B., 2003, DANCING WITH MYSELF, DRIFTING WITH MY CAMERA: THE EMOTIONAL VAGABONDS OF CHINA'S NEW DOCUMENTARY, IN *SENSES OF CINEMA* ISSUE 28.
http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/#14
- ROBINSON, L., 2007, FROM PUBLIC TO PRIVATE: CHINESE DOCUMENTARY AND THE LOGIC OF XIANCHANG, IN BERRY, LU, ROFEL, EDS., *THE NEW CHINESE DOCUMENTARY FILM MOVEMENT - FOR THE PUBLIC RECORD*. PP. 177-194.
- ROFEL, L., 1999, *OTHER MODERNITIES. GENDERED YEARNINGS IN CHINA AFTER SOCIALISM*, BERKELEY AND LOS ANGELES, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- ROFEL, L., 2007, *DESIRING CHINA - EXPERIMENTS IN NEOLIBERALISM, SEXUALITY AND PUBLIC CULTURE*, DUKE UNIVERSITY PRESS, DURHAM.
- RUBY, J., 1988, THE IMAGE MIRRORED: REFLEXIVITY AND THE DOCUMENTARY FILM, IN *NEW CHALLENGE FOR DOCUMENTARY*, ALAN ROSENTHAL, ED., BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. PP. 64 - 77.
- RUSSELL, C., 1999, *EXPERIMENTAL ETHNOGRAPHY*, DUKE UNIVERSITY PRESS.
- SAHLINS, M., 1981, *HISTORICAL METAPHORS AND MYTHICAL REALITIES: STRUCTURE IN THE HISTORY OF THE SANDWICH ISLANDS KINGDOMS*, UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS, ANN ARBOR.
- SAHLINS, M., 1992 [1992], *STORIE D'ALTRI*, NAPOLI, GUIDA EDITORI.
- SCHEIN, L., 2002, IN XIN LIU, ED., *NEW REFLECTIONS ON ANTHROPOLOGICAL STUDIES OF (GREATER) CHINA*, BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. PP-186-192.
- SCHEIN, L., 2006A, NEGOTIATING SCALE: MIAO WOMEN AT A DISTANCE, IN OAKES, T. AND SCHEIN, EDS., *TRANSLOCAL CHINA: LINKAGES, IDENTITIES AND THE REIMAGINING OF SPACE*, LONDON: ROUTLEDGE. PP. 213-237.
- SCHEIN, L., 2006B, *TRANSLOCAL CHINA: AN INTRODUCTION*, IN OAKES, T. AND SCHEIN, EDS., *TRANSLOCAL CHINA: LINKAGES, IDENTITIES AND THE REIMAGINING OF SPACE*, LONDON: ROUTLEDGE, LONDON: ROUTLEDGE. PP. 1-35.
- SCHEIN, L., 2008, TEXT AND TRANSNATIONAL SUBJECTIFICATION: MEDIA'S CHALLENGE TO ANTHROPOLOGY, IN MARCUS, G. AND NENI PANOURGIÁ, EDS., *ETHNOGRAPHICA MORALIA: EXPERIMENTS IN INTERPRETIVE ANTHROPOLOGY*, NEW YORK, FORDHAM UNIVERSITY. PP. 188-213.
- SCHEPER-HUGHES, N. AND M. LOCK, 1987, THE MINDFUL BODY: A PROLEGOMENON TO FUTURE WORK IN MEDICAL ANTHROPOLOGY, IN *NEW SERIES*, VOL. 1, NO. 1 (MAR., 1987): 6-41

SCHNEIDER, A., 2011, EXPANDED VISIONS: RETHINKING ANTHROPOLOGICAL RESEARCH AND REPRESENTATION THROUGH EXPERIMENTAL FILM, IN TIM INGOLD, ED., REDRAWING ANTHROPOLOGY - MATERIALS, MOVEMENTS, LINES, FARNHAM/ BURLINGTON, ASHGATE. PP.177-194.

SHIRK, S., 2011, ED., CHANGING MEDIA CHANGING CHINA, OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS.

SCOTT, J., 2006 [1990], IL DOMINIO E L'ARTE DELLA RESISTENZA, ELÈUTHERA, MILANO.

SENALDI, M., 2003, ENJOY! IL GODIMENTO ESTETICO, MELTEMI, ROMA.

SEWELL, W., 1992, A THEORY OF STRUCTURE: DUALITY, AGENCY AND TRANSFORMATION, AMERICAN JOURNAL OF SOCIOLOGY, VOL. 98(1): 1-29.

SILBERGELD, J., 1999, CHINA INTO FILM. FRAMES OF REFERENCE IN CONTEMPORARY CHINESE CINEMA, LONDON, REAKTION BOOKS.

SOLANAS, F. AND OCTAVIO GETINO, 1969, TOWARDS A THIRD CINEMA, IN TRICONTINENTAL, N. 14: 107 - 132.

SPITULNIK, D., 1993, ANTHROPOLOGY AND MASS MEDIA, IN ANNUAL REVIEW OF ANTHROPOLOGY, VOL. 22, PP. 293-315.

SPIVAK, G., 1988, 'CAN THE SUBALTERN SPEAK?', IN CARY NELSON AND LAWRENCE GROSSBERG, EDS., MARXISM AND THE INTERPRETATION OF CULTURE, , URBANA, IL, UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS. PP. 271-313.

STAM, R., BEYOND THIRD CINEMA. THE AESTHETICS OF HIBRIDITY, IN ANTHONY GUNERATNE AND WIMAL DISSANAYAKE, EDS., 2003, RETHINKING THIRD CINEMA, NEW YORK, ROUTLEDGE. 51 - 78.

STANAT, M., 2005, CHINA'S GENERATION Y, NEW JERSEY, HOMA AND SEKEYS BOOKS.

STRATHERN, M., 1996, CUTTING THE NETWORK, IN THE JOURNAL OF THE ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE, VOL. 2, N. 3, PP. 517-535.

SUNDARAM, R., 1999, RECYCLING MODERNITY. PIRATE ELECTRONIC CULTURES IN INDIA, IN THIRD TEXT, 47: 59-65.

SUNDARAM, R., 1999, RECYCLING MODERNITY. PIRATE ELECTRONIC CULTURES IN INDIA, IN THIRD TEXT 47:59-65.

TRINH T. MINH.HA, 1993, THE TOTALISING QUEST OF MEANING, IN M. RENOV, THEORISING DOCUMENTARY, LONDON: ROUTLEDGE. PP. 90-107.

TSING, A., 2005, FRICTION: AN ETHNOGRAPHY OF GLOBAL CONNECTION, PRINCETON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS.

TURNER, V. BRUNER, M., EDS., 1986, THE ANTHROPOLOGY OF EXPERIENCE, CHICAGO, UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS.

TURNER, V., 1986, DEWEY, DILTHEY, AND DRAMA: AN ESSAY IN THE ANTHROPOLOGY OF EXPERIENCE, IN VICTOR TURNER, V. BRUNER, M., EDS., THE ANTHROPOLOGY OF EXPERIENCE, CHICAGO: UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS, PP. 33 - 44.

TURNER, V., 1993, ANTROPOLOGIA DELLA PERFORMANCE, BOLOGNA, IL MULINO.

- TURNER, G., 1997, *FILM AS SOCIAL PRACTICE*, LONDON, ROUTLEDGE.
- TURNER, T., 1992, *DEFIANT IMAGES: THE KAYAPO APPROPRIATION OF VIDEO*, IN *ANTHROPOLOGY TODAY*, 8 (6)5 - 16.
- UKADIKE, F., 2010, *IMAGES OF THE REEL THING: AFRICAN VIDEO-FILMS AND THE EMERGENCE OF A NEW CULTURAL ART*, IN *SOCIAL IDENTITIES: JOURNAL FOR THE STUDY OF RACE, NATION AND CULTURE*, 6(3): 234 - 261.
- VALERIANI, L., 2006, *PERFORMERS: FIGURE DEL MUTAMENTO NELL'ESTETICA DIFFUSA*, ROMA, MELTEMI.
- VIRILIO, P., 1989, *L'ULTIMO VEICOLO*, IN A. ABRUZZESE, A CURA, *VIDEOCULTURE DI FINE SECOLO*, NAPOLI: LIGUORI, PP. 41-50.
- VOCI, P., 2004, *FROM THE CENTER TO THE PERIPHERY: CHINESE DOCUMENTARY'S VISUAL CONJECTURES*, IN *MODERN CHINESE LITERATURE AND CULTURE*, VOL. 16, NO. 1 (SPRING 2004): 65-113.
- VOCI, P., 2010, *CHINA ON VIDEO: SMALLER-SCREEN REALITIES*, ROUTLEDGE, LONDRA.
- WANG, H., 2006, *DEPOLITICIZED POLITICS, MULTIPLE COMPONENTS OF HEGEMONY, AND THE ECLIPSE OF THE SIXTIES*, IN *INTER-ASIA CULTURAL STUDIES*, VOLUME 7, NUMBER 4: 683-800.
- WANG, H., 2007, *THE POLITICS OF IMAGINING ASIA: A GENEALOGICAL ANALYSIS*, IN *INTER-ASIA CULTURAL STUDIES* 8 (1): 1-33.
- WANG, H., 2008, *THE LIBERATION OF OBJECT AND THE INTERROGATION OF MODERNITY*, IN *MODERN CHINA*, 34 (1): 114 - 140.
- WANG, J., 2008, *BRAND NEW CHINA*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE.
- WANG XIAOLU 王小鲁, 2008, *DIANYING YU SHIDAI DAIBING - DULI DIANYING WENHUA PINGJIA YU JIANZHENG* 电影与时代病 - 独立电影文化评价与见证 (FILM E MALESSERI D'EPOCA - CONSIDERAZIONI E TESTIMONIANZE SULLA CULTURA DEL CINEMA INDIPENDENTE), GUANGZHOU, HUACHENG CHUBANSHE.
- WANG XIAOLU 王小鲁, 2011, *ZHONGGUO DULI JILUPIAN DE QIYUE JINGSHEN* 中国独立纪录片的契约精神 (THE CONTRACTUAL SPIRIT OF CHINESE INDEPENDENT DOCUMENTARY), IN *DIANYING YISHU* 电影艺术 (FILM ART), 2011 (5): 93-98.
- WEAKLAND, JOHN, 2003, *FEATURE FILMS AS CULTURAL DOCUMENTS*, IN PAUL HOCKINGS, ED., *PRINCIPLES OF VISUAL ANTHROPOLOGY*, NEW YORK. PP. 45-68.
- WILLIAMS, R., 2000 [1974], *TELEVISIONE, TECNOLOGIA E FORMA CULTURALE. E ALTRI SCRITTI SULLA TV*, EDITORI RIUNITI, ROMA.
- WONG, C. AND G. W. McDONOGH, 2001, "THE MEDIATED METROPOLIS: ANTHROPOLOGICAL ISSUES IN CITIES AND MASS COMMUNICATION", IN *AMERICAN ANTHROPOLOGIST*, VOL. 103(1): 96-111.
- WONG, C., 1999, "UNDERSTANDING GRASSROOTS AUDIENCES: IMAGINATION, RECEPTION AND USE IN COMMUNITY VIDEOGRAPHY", IN *VELVET LIGHT TRAP*, VOL. 42: 91-102.
- WORTH, S. AND JOHN ADAIR, 1970, *NAVAJO FILMMAKERS*, IN *AMERICAN ANTHROPOLOGIST* VOL. 72(1): 9 - 34.

- WU, WENGUANG 吴文光, 2000, XIANCHANG: HE JILUPIAN FANGSHI YOUGUAN DE SHU 现场: 和纪录片方式有关的书 (XIANCHANG: UN LIBRO SULLA PRATICA DOCUMENTARIA), IN WU WENGUANG, ED., XIANCHANG, N. 1, TIANJIN: TIANJIN SHEHUI KEXUEYUAN CHUBANSHE.
- WU WENGUANG, 2010, DV: INDIVIDUAL FILMMAKING, IN BERRY, C., LU XINYU, ROFEL, L. (EDS.), 2010, THE NEW CHINESE DOCUMENTARY FILM MOVEMENT - FOR THE PUBLIC RECORD, HONG KONG, HONG KONG UNIVERSITY PRESS. PP. 49-54.
- YAN, Y., 2009, THE INDIVIDUALIZATION OF CHINESE SOCIETY, BERG, OXFORD.
- YANG, GUOBIN, 2009, THE POWER OF THE INTERNET IN CHINA. CITIZEN ACTIVISM ONLINE, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, NEW YORK.
- YANG, MAYFAIR-HUI, 1994, FILM DISCUSSION GROUPS IN CHINA: STATE DISCOURSE OR A PLEBEIAN PUBLIC SPHERE?, IN VISUAL ANTHROPOLOGY REVIEW 10(1): 112-125.
- YANG, MAYFAIR MEI-HUI, 1994, GIFTS, FAVORS, AND BANQUETS : THE ART OF SOCIAL RELATIONSHIPS IN CHINA, ITHACA, N.Y., CORNELL UNIVERSITY PRESS.
- YANG, MAYFAIR MEI-HUI, 2002, MASS MEDIA AND TRANSNATIONAL SUBJECTIVITY IN SHANGHAI: NOTES ON (RE)COSMOPOLITANISM IN A CHINESE METROPOLIS, IN GINSBURG, FAYE, LILA ABU-LUGHOD, BRIAN LARKIN, EDS., 2002, MEDIA WORLDS - ANTHROPOLOGY ON NEW TERRAIN, BERKELEY, LOS ANGELES, LONDON, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. PP. 189 - 210.
- YIN HONG, 1998, ZAI JIAFENG ZHONG ZHANG DA: ZHONGGUO DALU XINSHENGDAI DE DIANYING SHIJIE 在夹缝中长大: 中国大陆新生代的电影世界 (CRESCERE TRA LE FESSURE: IL MONDO DEL CINEMA DELLA NEW BORN GENERATION), IN ERSHIYI SHIJI, 49: 88-93.
- YU, HAIQING, 2009, 'JUST LIKE EATING CHOCOLATE': A REFLECTION ON CHINA'S DV CULTURE, IN JOURNAL OF CHINESE CINEMAS, VOLUME 3, NUMBER 1.
- YU HUA, 2012 [2010], LA CINA IN DIECI PAROLE, MILANO, FELTRINELLI.
- ZHANG, LIN, ANTHONY FUNG, 2013, THE MYTH OF SHANZHAI CULTURE AND THE PARADOX OF DIGITAL DEMOCRACY IN CHINA, IN INTER-ASIA CULTURAL STUDIES, VOL. 14, ISSUE 3, PP. 401-416.
- ZHANG XIANMIN 张献民, ZHANG YAXUAN 张亚璇, 2003, YI GE REN DE YINGXIANG: DV WANQUAN SHOUCE 一个人的影像: DV 完全手册 (IMMAGINE PERSONALE: MANUALE COMPLETO DELLA DV), BEIJING, ZHONGGUO QINGNIAN CHUBANSHE.
- ZHANG, XIANMIN, 2011 [HTTP://BLOG.SINA.COM.CN/S/BLOG_474B3E2A0100R3GD.HTML](http://BLOG.SINA.COM.CN/S/BLOG_474B3E2A0100R3GD.HTML)
- ZHANG, XIANMIN, 2011, [HTTP://BLOG.SINA.COM.CN/S/BLOG_474B3E2A0100NB7P.HTML](http://BLOG.SINA.COM.CN/S/BLOG_474B3E2A0100NB7P.HTML)
- ZHANG YUAN 张元, 2010, YOU ZHONG 有种 UNSPOILED BRATS, SHANGHAI, SHIJI SHU BANSHE.
- ZHANG, ZHEN, 2007, ED., THE URBAN GENERATION, DUKE UNIVERSITY PRESS, DURHAM.
- ZHANG YINGJIN, 2004, STYLES, SUBJECTS AND SPECIALS POINTS OF VIEW: A STUDY OF CONTEMPORARY CHINESE INDEPENDENT DOCUMENTARY, IN *NEW CINEMAS: JOURNAL OF CONTEMPORARY FILM*, 2: 119-35.
- ZHANG YINGJIN, 2007, CHINESE CINEMA IN THE NEW CENTURY: PROSPECTS AND PROBLEMS, IN *WORLD LITERATURE TODAY*, 81(4): 36-41.

ZHANG, YINGJIN, 2010, CINEMA, SPACE AND POLYLOCALITY IN A GLOBALIZING CHINA, HONOLULU, UNIVERISTY OF HAWAI'I PRESS.

ZHOU, Y., 2005, LIVING ON THE CYBER BORDER: MINJIAN POLITICAL WRITERS IN CHINESE CYBERSPACE, CURRENT ANTHROPOLOGY, VOL. 46(5): 779 - 803.

ZHU, YING, 2003, CHINESE CINEMA DURING THE ERA OF REFORM : THE INGENUITY OF THE SYSTEM, WESTPORT, CONN, PRAEGER.

ZHU, RIKUN 朱日坤, 2005, DULI JILU 独立纪录 INDEPENDENT RECORD, BEIJING, ZHONGGUO MINZU SHEYING YISHU CHUBANSHE.

ŽIŽEK, S., 1991, FOR THEY KNOW NOT WHAT THEY DO; ENJOYMENT AS A POLITICAL FACTOR, LONDON, NEW YORK: VERSO.

FILMOGRAFIA

- Ai Weiwei 艾未未, 2009, *Laoma tihua* 老妈蹄花, 78'67''.
- Ai Weiwei 艾未未, 2004, *Chang an jie yanxian* 长安街沿线 (*Chang'an Boulevard*), 10h13'.
- Di Yixiang, 翟义祥, 2010, *Chaidan chuanjia* 拆弹专家 (*Bomb disposal experts*), 4'40''.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 1997, *Xiaowu* 小武 (*Xiao Wu*), 108'.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 2000, *Zhantai* 站台 (*Platform*), 154'.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 2002, *Ren xiaoyao* 任逍遥 (*Unknown Pleasures*), 112'.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 2004, *Shijie* 世界 (*The World*), 143'.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 2006, *Still Life* (*Sanxia haoren* 三峡好人), 111'.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 2008, *Er shi si cheng ji* 二十四城记 (*24 City*), 112'.
- Jia Zhangke 贾樟柯, 2010, *Hai shang chuan qi* 海上传奇 (*I Wish I knew*), 125'.
- Jiang Yue 蒋樾, 1994, *Bi an* 彼岸 (*The Other Bank*), 140'.
- Ma Li 马莉, 2011, *wujing* 无镜 (*Mirror of Emptiness*), 120'.
- Mai Mai 卖卖, 2011, *danxiao guimen* 胆小鬼们 (*Four Cowards*), 25'.
- Sheng Jiaying 盛嘉盈, 2010, *Shimian* 失眠 (*Insomnia*), 5'22''.
- Sheng Jiaying 盛嘉盈, 2010, *Shimian* 失眠 II (*Insomnia 2*), 4'37''.
http://v.youku.com/v_show/id_XMjE3NDYwMzMzMy.html
- Xia Jun 夏骏, 1988, *Heshang* 河殇 (*River Elegy*).
- Wang Bing, 2003, *Tiexi qu* 铁西区 (*West of Tracks*), 550' ca.
- Wang Xiaoshuai 王小帅 *Dong chun de rizi* 冬春的日子 (*The Days*), 1h15'.
- Wei Xiaobo 魏晓波 *Shenghuo er yi* 生活而已 (*The Days*), 89'.
- Wincee, 2010, *Bei pohuai de chengshi* 被破坏的城市 (*Wrecked cities in China*), 21'.
- Wu Haohao 吴昊昊, 2008, *Pipan Zhongguo* 批判中国 (*Criticizing China*), 118'.
- Wu Haohao 吴昊昊, 2008, *Kun 1- xingdong* 行动 (*Kun 1 - Action*), 76'.
- Wu Haohao 吴昊昊, 2009, *Renmin yishujia Jia Jinshu* 人民艺术家贾晋蜀 (*People's artist Jia Jinshu*), 118'.
- Wu Haohao 吴昊昊, 2011, *Kun 11 - Pipan Ai Weiwei yu Wu Haohao* 批判艾未未与吴昊昊 (*Criticizing Ai Weiwei and Wu Haohao*), 44'.

Wu Wenguang 吴文光, 1990, *Liulang Beijing* 流浪北京 (*Bumming in Beijing*), 70'.

Wu Wenguang 吴文光, 1995, *Si hai wei jia* 四海为家 (*At Home in the World*), 80'.

Wu Wenguang 吴文光 1996, *Wo de hong wei bing de shi dai* 我的红卫兵时代 (*My Time in the Red Guards*), 170'.

Wu Wenguang 吴文光, 2005, *ta ma de dianying* 他妈的电影 (*Fuck the Cinema*), 120'.

Wu Wenguang 吴文光, 2010, *Zhiliao* 治疗 (*Treatment*), 140'.

Xu Tong 徐童, 2010, *Suan ming* 算命 (*Fortune Teller*), 129'.

Xue Jianqiang 薛鉴羌, 2007, *San zhi xiao dongwu* 三只小动物 (*Three Small Animals 1*), 17'.

Xue Jianqiang 薛鉴羌 2009, *San zhi xiao dongwu* 三只小动物 (*Three Small Animals 2*), 32'.

Xue Jianqiang 薛鉴羌, 2010 *Martian Syndrome* (*Huoxing yao zonghezheng* 火星综合症), 83'.

Xue Jianqiang 薛鉴羌, 2010, *Wo nianqing de shihou da laohu* 我年轻的时候打老虎 (*I beat the tiger when I was young*), 75'.

Xue Jianqiang 薛鉴羌, 2011, *Yi ci deng yu mei you* 一次等于没有 (*1=0*), 170'.

Xue Jianqiang 薛鉴羌, 2011, *San zhi xiao dongwu* 三只小动物 (*Three Small Animals 3*), 86'.

Zhang Mengqi 章梦奇, 2010, *Self Portrait with three women (zi huaxiang* 自画像), 73'.

Zhang Mengqi 章梦奇 2011, *47 gongli* 公里 (*Km 47*), 72'.

Zhang Yuan 张元, 1990, *Mama* 妈妈 (*Mamma*), 100'.

Zhang Yuan 张元, 1993, *Beijing zazhong* 北京杂种 (*Bastardi di Pechino*), 88'.

Zhang Yuan 张元, 2012, *Youzhong* 有种 (*Unspoiled Brats*), 96'.

Zhao Dayong 赵大勇, 2006, *Nanjing lu* 南京路 (*Street Life*), 111'.

Zheng Kuo 郑阔, 2010, *Chenxi* 晨曦 (*The Dawn*), 4'14''.

Zhu Yingwen 朱鹰文, 2004, *Qianguan lu shi hao* 秦关路十号 (*No. 10 Qianguan Road*), 41'.

Zhu Yingwen 朱鹰文, 2007, *Zhong xia jiu hao* 仲夏九七 (*Happy Together*), 64'.

Zhu Yingwen 朱鹰文, 2008, *Shanghai ba yingli* 上海八英里 (*Shanghai 8 Mile*), 73'.