

*Lanterne rosse* di Zhang Yimou. Cronaca di un successo annunciato.  
di Marco Dalla Gassa

*Un film-fenomeno, un film-moda che bisogna aver visto, un film-successo di qualità*

A più di trent'anni dal Leone d'Argento conquistato alla Mostra del Cinema di Venezia (1991), *Lanterne rosse* di Zhang Yimou resta ancora oggi una delle poche pellicole cinesi che ha saputo conquistare l'interesse del pubblico e il plauso della critica internazionali. D'altra parte, non era mai capitato prima (e capiterà raramente dopo) che un film recitato in mandarino diventasse un successo al botteghino fuori dai confini nazionali. Gianni Canova ricorda che, solo in Italia, il film «viene visto da quasi 400.000 spettatori e si piazza al quarto posto assoluto nella classifica degli incassi della stagione 1991-1992»<sup>1</sup>, mentre Lietta Tornabuoni, in un suo reportage per il quotidiano «La Stampa», racconta:

A Roma le code, gli spintoni, le resse e la delusione di spettatori che non riescono ad entrare durano da un mese, per l'ultimo spettacolo i biglietti sono spesso tutti preventuti. A Milano, nelle ultime due domeniche, gli incassi sono stati di 36 milioni. E finalmente arriva pure a Torino *Lanterne Rosse*, film stupendo, film-fenomeno [...] film-moda che bisogna aver visto, film-successo di qualità: [...] si prevede che finirà per incassare 2 miliardi mentre un'opera cinese in Italia arriva di solito a stento a 20 milioni<sup>2</sup>.

Come già era avvenuto per altre cinematografie asiatiche – si pensi ad esempio al caso di *Rashōmon* di Kurosawa Akira (1951) per il Giappone – l'exploit di *Lanterne rosse* fa da volano per una moda sinofila che prenderà piede nei cinema di tutta Europa nel corso degli anni Novanta, sebbene il numero di pellicole che raggiungeranno questo quadrante di mondo resterà di scarsa quantità, confinato a pochi film d'autore e/o di genere *wuxiapian*<sup>3</sup>. Da qui emerge un primo fascio di domande per chi si occupa di questioni interculturali: il successo al botteghino di un titolo cinese può essere l'epifenomeno di economie cognitive più ampie che lavorano per avvicinare varie tipologie di pubblico? Ovvero, in che modo il film di Zhang Yimou si aggancia a volani di senso capaci di soddisfare, in modalità decisamente produttive, paradigmi, stereotipi ed estetiche in dialogo o in conflitto tra loro? E se ciò avviene, quali sono e come funzionano tali economie?

Va da sé che le ragioni più sintomatiche della fortuna di *Lanterne rosse* non sono sufficienti a rispondere affermativamente alle precedenti domande: l'incetta di premi ai festival<sup>4</sup>, l'avvenenza magnetica di Gong Li (destinata a diventare negli anni a venire un'icona di bellezza transnazionale<sup>5</sup>), la cura formale e la circolarità narrativa (su cui torneremo più avanti), persino la presenza delle lanterne rosse, così evocativa di una supposta «cinesità», sono elementi sì accattivanti, ma presenti

<sup>1</sup> G. Canova, *Dossier Zhang Yimou*, in «Lecture», n. 607 (2004), pp. 121-130

<sup>2</sup> Lietta Tornabuoni, «La Stampa», 23 gennaio 1992.

<sup>3</sup> I primi cineasti cinesi ad essere selezionati con una certa frequenza dai festival europei sono quelli della cosiddetta «Quinta Generazione» (oltre a Zhang Yimou, ricordo almeno il Chen Kaige di *Addio mia concubina*, primo film cinese a vincere una Palma d'oro nel 1993) a cui si aggiungono, poco dopo, quelli della «Sesta» (Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai e soprattutto Jia Zhang-ke, vincitore di un Leone d'oro a Venezia nel 2006 con *Still Life*). Negli anni a venire gli spazi distributivi si allargano e includono anche alcuni *wuxiapian* a grande budget e particolarmente spettacolari – ad esempio *La tigre e il dragone* di Ang Lee (2000) o *Hero* (2002) dello stesso Zhang Yimou. Sull'argomento mi permetto di rimandare a M. Dalla Gassa, *Far East: cinematografie, generi e autori negli spazi stretti della distribuzione internazionale in Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, a cura di A. Cervini, Roma, Carocci, pp. 215-232

<sup>4</sup> Secondo il sito *imdb.com* il film ottiene complessivamente 27 premi, tra cui spiccano, oltre al Leone d'Argento e ad altri premi minori a Venezia, anche il premio per il miglior film straniero al National Board of Review e ai National Society of Film Critics Awards.

<sup>5</sup> Grazie al successo ottenuto recitando nei film di Zhang Yimou, Gong Li riesce in pochi anni a diventare una star internazionale appetita non solo da altre produzioni, ma anche dai brand della moda. Per un'analisi sui suoi ruoli attoriali a cavallo tra i due secoli si veda: C. Berry, M. Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia University Press, New York, 2006, pp.124-129; sulla sua figura divistica rimando invece a: B. Reynaud, *Gong Li and the Glamour of the Chinese Star*, in «Sight and Sound», n. 8 (1993), pp. 12-15.

in altri titoli e comunque non sufficienti per legittimare una qualche forma di primato. Altre ragioni, più carsiche, sono viceversa in grado di generare un tracciato di maggiore seduzione o, se si preferisce, di considerare *Lanterne rosse* come «film-fenomeno [...] film-moda che bisogna aver visto, film-successo di qualità». Ne vorrei approfondire, in questa sede, almeno tre: in prima istanza vorrei considerare i tratti di auto-orientalismo dell'opera che «sintonizzano» alcuni immaginari visuali della Cina con le attese del pubblico festivaliero; in seconda battuta acquistano un ruolo importante alcuni itinerari interpretativi della ricezione critica che problematizzano (e malintendono) il rapporto tra il film e la Storia, presente e passata; e infine vorrei soffermarmi sulle tensioni sintetiche che attraversano il racconto e che aprono all'idea – insieme ai precedenti due punti – che il consenso eccezionale acquisito nasca da una sorta di funzione metonimica esercitata dalla pellicola non tanto nei confronti di un'intera cinematografia o della cultura di cui è espressione, quanto di quel ristretto pugno di titoli in mandarino che riescono ad accedere ai circuiti distributivi internazionali. Proviamo a vedere come.

### *Egemonie e orientalismo*

Inspirata a un racconto breve di Su Tong, intitolato *Mogli e concubine*, la storia di *Lanterne rosse* è ambientata nel periodo dei cosiddetti «Signori della guerra» ed è incentrata sulle vicissitudini di Songlian, una studentessa universitaria diciannovenne costretta a diventare la quarta concubina di un ricco signore feudale. L'ingresso della ragazza nell'imponente dimora determina l'avviarsi di varie scaltrezze competitive tra le quattro donne al fine di conquistare l'attenzione del padrone che ogni sera deve scegliere con chi giacere. Sarà l'accensione rituale e puntuale delle lanterne nei cortili posti innanzi alle loro stanze da letto a stabilire di volta in volta chi è la preferita, relegando le altre a un ruolo marginale e a possibili reazioni di ripicca, invidia e vendetta. Si aggiunga che la presenza di Songlian, vuoi per la sua giovane e avvenente bellezza, vuoi per la sua più alta e invidiata formazione scolastica, fa esplodere ben presto le configurazioni del potere, tanto da passare da iniziale oggetto del desiderio a corpo estraneo da punire, espellere e sostituire.

Osservato da una certa distanza il microcosmo sociale rappresentato, di chiaro stampo patriarcale e confuciano, si configura come un terreno fecondo per un'analisi di tipo culturalista che rimarca le asimmetrie relazionali che si stabiliscono all'interno di quelle che Mary Louise Pratt chiamava «zone di contatto»<sup>6</sup>, nonché per tracciare le strategie di oppressione, le azioni di controllo e dominio, ma anche i motivi di opposizione alla subalternità che coinvolgono in modo trasversale e pervadente tutti i personaggi, dal padrone alle quattro mogli, dalle loro serve agli altri uomini della casa<sup>7</sup>. Tuttavia, avvicinandosi meglio al nostro oggetto di studio, emerge chiara un'ulteriore ambiguità di fondo che complica il quadro dei tracciati significanti in atto. Mi riferisco agli elementi di esotismo, folklore ed essenzialismo ricreati dal film – su tutti le cerimonie delle lanterne e del massaggio ai piedi, assenti nel romanzo di Su Tong e introdotti solo in sede di sceneggiatura<sup>8</sup> – che sembrano predisporre una ricezione stratificata e contraddittoria che convoca le competenze di altre aree disciplinari come gli

---

<sup>6</sup> M. L. Pratt, *Arts of the Contact Zone* in “Profession”, n. 91 (1991), pp. 33–40

<sup>7</sup> Molti contributi accademici dedicati al film si sono soffermati naturalmente sui modi rappresentazione del patriarcato, la maggior parte dei quali da una prospettiva di genere. Tra i più interessanti si segnalano: H. Ying, *Beyond the Glow of the Red Lantern, or, what does it mean to talk about women's cinema in China?*, in *Redirecting the Gaze: Third World Women Filmmakers*, a cura di D. Robin e I. Jaffe, New York, SUNY Press, 1999, pp. 257-282. *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, a cura di J. Wang e T. E. Barlow, London-New York, Verso, 2002, pp. 29-44; H.-C. Deppman, *Body, Space, and Power: Reading the Cultural Images of Concubines in the Works of Su Tong and Zhang Yimou* in “Modern Chinese Literature and Culture”, vol. 15, n. 2 (2003), pp. 121-53; A. N. Standridge, *Raise the Red Lantern: A Critique of Patriarchy in Chinese Cinema*, in “Film Matters”, vol. 12, n. 1 (2021), pp. 117-121.

<sup>8</sup> Zhang J., *Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity*, “Western Folklore”, Vo. 64, n. 3-4 (2005) pp. 270-271; R. O'Meara, *Inventing Rituals: Cultural Politics in Zhang Yimou's Historical Films* in “Senses of Cinema” <https://www.sensesofcinema.com/2018/feature-articles/zhang-yimou-cultural-politics/>

studi di genere, quelli postcoloniali e infine etnografici. Sono, infatti, almeno tre i processi narrativi che schiudono tali determinazioni:

- 1) la sessualizzazione del corpo della donna orientale;
- 2) la trasformazione dello spazio sociale in un palcoscenico;
- 3) la rimozione della voce del «nativo»;

Il primo punto – già problematizzato a suo tempo da Said<sup>9</sup> – racchiude probabilmente una delle principali ragioni di successo del film. Fin dalle prime battute, Songlian viene trattata (e mostrata) come materiale oggettuale per la soddisfazione sessuale e l'allargamento della progenie del padrone. Il suo aspetto fisico è reificato in chiave desiderante e voyeuristica proprio grazie a una serie di azioni (alle cerimonie già citate va aggiunta anche una curatissima vestizione) che accentua, come ricorda ad esempio Lee, i caratteri masochisti e feticisti delle relazioni interpersonali in atto<sup>10</sup>. Tutto, nella ritualità della casa, mira a valorizzare l'avvenenza femminile e a renderla appetibile agli occhi maschili, ma evidentemente anche a quelli degli spettatori in sala, come insegnano gli studi di genere, da Laura Mulvey in poi<sup>11</sup>. Non è un caso che la fase discendente della sua parabola cominci quando viene scoperta la menzogna attorno alla sua presunta gravidanza – una sofisticazione delle prerogative del suo corpo –, mentre sullo sfondo la morte della terza sorella (e prima di lei di quella delle precedenti mogli) coincide con lo smascheramento di un tradimento coniugale. Non è nemmeno un caso che la sua serva, quando prova a sostituirsi a lei, lo faccia infilzando con decine di aghi una bambolina trasformata in feticcio. In un tale contesto, ogni esperienza che coinvolge il corpo femminile, come ha dimostrato bene Chow in un testo capitale di alcuni anni fa che guardava ai film di Zhang Yimou di quel periodo<sup>12</sup>, non può che servire per misurare l'efficienza dell'identità di genere in chiave primitiva e timica, sessuale e riproduttiva, solleticando, nel contempo, la libido scopica di chi guarda – nascosto e invisibile proprio come il padrone Chen – anche se apparentemente sembra lo si voglia convincere sul carattere nefasto e ineluttabile del sistema confuciano vigente. Si pensi alla sequenza iniziale quando Songlian, sguardo rivolto in macchina, afferma: «Una concubina. Sì, sarò una concubina! È questa la sorte di ogni donna». Le sue parole denunciano il destino di dominazione che la attende, ma il suo sguardo, più ambiguo, può anche risultare seducente e sfidante, esibito per il *visual pleasure* di chi si trova fuori campo.

Che il fortilizio dove si svolge la vicenda non sia altro che un palcoscenico teatrale<sup>13</sup> sul quale si recita una tragedia annunciata è un secondo passaggio speculativo di altrettanto facile dimostrazione: i cortili illuminati dalle lanterne, le stanze abbellite da illustrazioni e oggetti d'arredo, i balconi che

---

<sup>9</sup> Said scrive a proposito dei testi di Flaubert: «Lungo tutte le esperienze orientali di Flaubert, eccitanti o spiacevoli, corre un filo rosso: l'associazione quasi costante dell'Oriente con la sessualità. Flaubert non fu il primo a sostenerla, né il più immoderato; si tratta del resto di uno dei temi che più tenacemente caratterizzano l'atteggiamento occidentale verso l'Oriente. Si tratta di un tema che rimane singolarmente invariato [...]. Perché l'Oriente sembri sempre suggerire non solo fecondità, ma promesse (e pericoli) sessuali, inesauribili piaceri dei sensi, sfrenati desideri, profonde energie generatrici, è certo qualcosa cui si potrebbe rivolgere l'attenzione». Cfr. E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, tr. it., Feltrinelli, Milano, 2002, p. 188.

<sup>10</sup> J. Lee, *Zhang Yimou's Raise the Red Lantern: Contextual Analysis of Film Through a Confucian/Feminist Matrix*, in "Asian Cinema", vol. 8, n. 1 (1996), pp. 120-127.

<sup>11</sup> Il riferimento è naturalmente a L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", vol. 16, n. 3 (1975), pp. 6-18.

<sup>12</sup> R. Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, in particolare pp. 142-172.

<sup>13</sup> Ancora Said: «A nostra iniziale descrizione dell'orientalismo come campo di studi eruditi acquista ora una nuova concretezza. L'idea di campo allude a uno spazio delimitato. Analogamente, il concetto di rappresentazione, di cui ci siamo serviti più di una volta, implica un riferimento al teatro: l'Oriente è un palcoscenico, nel quale l'intero Est viene confinato. Sul palcoscenico compaiono figure il cui compito è rappresentare il più ampio ambito da cui provengono. L'Oriente non appare più come uno spazio illimitato al di là del familiare mondo europeo, ma come un'area chiusa, un ampio palcoscenico annesso all'Europa». Cfr. E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 69.

offrono una visione aerea del palazzo quasi fossero le logge di un teatro lirico, sono solo alcuni dei caratteri che accentuano gli aspetti performativi della «pièce», come se assistessimo alla messa in scena – prendendo in prestito la bella definizione di Jeannette Delamoir – di un «teatro delle punizioni»<sup>14</sup>. Come evidenziato altrove<sup>15</sup>, persino le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione sono rigorosamente rispettate, mentre la scansione temporale delle stagioni allude a quella della struttura in atti. Se ciò ancora non bastasse, si vedano la professione della terza moglie, ex cantante lirica, spesso impegnata in numeri canori di grande suggestione, e ancora le amare parole che rivolge a Songlian: «Bene o male tutto è rappresentazione, se reciti bene inganni gli altri, se reciti male inganni te stessa, se non sai ingannare neppure te stessa, non ti restano che i fantasmi». Quest'ultima segue le sue direttive alla lettera, impazzendo, diventando un fantasma, perdendo le prerogative fisiche della propria femminilità, ma assurgendo a distillato performativo, frutto ed essenza di un meccanismo di potere tanto invasivo da sublimarla in una maschera teatrale.

Per quanto riguarda la rimozione della voce del «nativo», tema su cui si sono misurati soprattutto gli studi di area antropologica<sup>16</sup>, sarà sufficiente osservare il funzionamento del meccanismo sociale nel quale è calata la diciannovenne. Tutto, nella casa, è determinato da regole e tradizioni, riti e sanzioni, gerarchie e convenzioni, come emerge chiaramente ogni volta che una delle mogli prova a trasgredirle, andando incontro a sofferenze, punizioni, follia o morte. In un tale contesto, è evidente che le opinioni di Songlian e la sua stessa voce possano essere udibili, come nota Suzie Young-Sau Fong<sup>17</sup>, solo se riproducono le verità del padrone o conservano la struttura gerarchica del congegno di cui è ingranaggio (come quando si vendica di Yan'er), mentre quando cercano di urlare una ribellione vengono derubricate a sintomi di squilibrio e dunque diventano passibili di silenziamento o di spettralizzazione. Giova precisare che in questo caso la «natività» di Songlian non è la sua origine etnica, ma la sua scolarizzazione che la rende immediatamente «altra» rispetto alle donne della casa. Basti pensare al fatto che, quando le rivolgono per la prima volta la parola, tutti i personaggi della casa sottolineano la sua precedente e prestigiosa condizione, a partire dal padrone che durante la prima notte di nozze così chiosa: «Prendi quella lanterna. Sì, quella. Più in alto. Alza la testa. Le ragazze istruite sono diverse. Adesso spogliati e vai a letto». La voce silenziata è, insomma, la voce del sapere, ma anche la voce della disubbidienza, quella che generalmente si assegna alle platee giovanili e studentesche.

### *Songlian in Piazza Tienanmen*<sup>18</sup>

I tre punti sopra brevemente trattati aiutano a rinvenire alcune delle ragioni per cui *Lanterne rosse* si accorda agevolmente ai gusti di un pubblico festivaliero abituato – come ha dimostrato Bill Nichols a proposito delle fortune del coevo cinema iraniano – ad avvicinarsi alle culture altre scegliendo approcci che salvaguardano i propri saperi e il proprio potere interpretativo<sup>19</sup>. E nondimeno l'opera di Zhang Yimou si presenta in tutto e per tutto come «cinese» e possiamo supporre sia stata pensata, primariamente, per conquistare l'interesse del pubblico autoctono. Se, infatti, è vero che la presenza di capitali hongkonghesi – quelli della ERA International, la casa di produzione del regista taiwanese

<sup>14</sup> J. Delamoir, *Woman as spectacle in Zhang Yimou's "Theatre of Punishments"*, in "Screening the past", <http://www.screeningthepast.com/issue-5-first-release/woman-as-spectacle-in-zhang-yimous-theatre-of-punishments/>

<sup>15</sup> M. Dalla Gassa, F. Colamartino, *Il cinema di Zhang Yimou*, Genova, Le Mani, 2003, p.136-145.

<sup>16</sup> La letteratura sull'argomento è sterminata, ma trae origine da questi testi fondativi: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* a cura di J. Clifford e G. E. Marcus, Los Angeles, University of California Press 1986; G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* in "Die Philosophin", vol 14, n. 27 (1988), pp. 42-58.

<sup>17</sup> Fong S. Y.-S., *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yi Mou Da Hong Deng Long Gao Gao Gua (Raise the Red Lantern)*, in "Asian Cinema", vol. 7, n. 1 (1995), pp. 12-23.

<sup>18</sup> Si segnalano le diverse translitterazioni della piazza in lingue non cinesi. In italiano è d'uso scrivere «Tienanmen» (sebbene il pinyin suggerirebbe Tiān'ānmén), in inglese invece «Tiananmen» (con la due a), in francese invece è «Tian'anmen» (con l'apostrofo). Ad esclusione dei riferimenti bibliografici in lingua inglese, useremo la translitterazione più comune.

<sup>19</sup> B. Nichols, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit* in "Film Quarterly", vol. 47, n. 3 (1994), pp. 16-30.

Hou Hsiao-hsien – garantiva platee potenzialmente più ampie e un accesso diretto al circuito dei festival, è anche vero che altri elementi di contesto raccontano di una capacità di integrazione del film (e del soggetto da cui è tratto) con i gusti e le sensibilità mandarini: lo dimostrano, indirettamente, il supporto offerto dalla China Film Co-Production Corporation, la compagnia statale impegnata a finanziare le coproduzioni internazionali (solo a fronte di un visto censura ottenuto sia in sede di sceneggiatura, sia di *final cut*), ma anche la successiva trasposizione del soggetto in balletto operistico (messo in scena dallo stesso Zhang Yimou nel 2001) e poi da almeno due trasposizioni per il piccolo schermo, una per la televisione taiwanese nel 1992 e una per la cinese Hunan TV nel 2014<sup>20</sup>. La stessa parabola professionale di Zhang – ora osservabile con sguardo retrospettivo – racconta di un regista interessato a una progressiva integrazione nell'industria cinematografica e mediatica del proprio paese<sup>21</sup>.

Ciò che cambia radicalmente è dunque lo sguardo interpretativo che determina il destino ricettivo della pellicola. Per i critici che assistono alle proiezioni al Lido – e dunque, si presume, anche per il pubblico che poi correrà in sala nei mesi a venire – i riferimenti tematici sembrano indirizzarsi al sistema di potere che si presumeva essere in auge nella Cina post-maoista, in quel periodo non ancora riconosciuta come un regime a trazione capitalista e individualista, ma considerata, anche alla luce dei fatti di Piazza Tienanmen del 1989, come un regime autocratico che soffocava gli aneliti di libertà e democrazia delle generazioni più giovani<sup>22</sup>. Scrive ad esempio Matilde Passa su «L'Unità»

I film di Zhang Yimou, regista cinese quarantenne, autore dell'Indimenticato *Sorgo Rosso* e di *Jou Dou*, andrebbero raccontati con le maiuscole. Perché carichi di *simboli* e di rituali, perché intensi nella *metafora* con quale descrivono l'oppressione della Cina di oggi attraverso storie di sessanta anni fa<sup>23</sup>.

Irene Bignardi, un po' sottotraccia, su «La Repubblica»

Dentro la casa si svolge la lotta senza quartiere – una possibile *metafora* anche delle lotte politiche, un ritratto disperante della condizione femminile nel mondo della poligamia – tra le mogli di un ricco signore<sup>24</sup>.

Sempre Lietta Tornabuoni, in un altro articolo per «La Stampa», più esplicitamente:

In questo film stupendo, censurato e rifiutato in Cina dove nessuno l'ha visto né lo vedrà, il racconto ha due livelli. Al primo livello c'è una storia Anni Venti di condizione femminile nella poligamia [...]. Al secondo livello c'è una *metafora* politica sulla lotta per la conquista del potere in Cina tra generazioni, tra l'establishment governante e gli studenti oppositori<sup>25</sup>.

Ancora più chiara la recensione dell'inviato de «La difesa del popolo»

Un film rigoroso in cui al piacere di una storia compiuta e ben raccontata si affiancano i significati *metaforici* che nella triste fine della protagonista richiamano forse gli orrori di piazza TienAnMen<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> Sulla trasposizione in balletto del film si rimanda a: Hsiao L.-L., *Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera*, in "Southeast Review of Asian Studies", vol 32 (2010), pp. 129-36.

<sup>21</sup> Sulla progressiva vicinanza tra i film di Zhang Yimou e la spettacolarizzazione del potere del governo cinese si vedano almeno: M. Harrison, *Zhang Yimou's Hero and the Globalisation of Propoganda*, in "Millennium", vol. 34, n. 2 (2006) pp. 569-572; X. Wang, *From the Art House to the Mainstream: Artistry and Commercialism in Zhang Yimou's Filmmaking*, in *Dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, a cura di K. E. Taylor-Jones, New York – London, Wallflower Press, pp. 62-79.

<sup>22</sup> Per una ricostruzione dei fatti di Piazza Tienanmen e dell'impatto che essi hanno avuto nell'opinione pubblica occidentale si rimanda a: *Tienanmen*, tr. it., a cura di A. J. Nathan e P.Link, Milano, Rizzoli, 2001 e a: *China's Search for Democracy: the Student and Mass Movement of 1989*, a cura di Suzanne Ogden, New York, London, M.E. Sharpe, 1992. Per uno sguardo invece più attento alle dinamiche interne alla società cinese di quegli anni suggerisco: D. Zhao, *The Power of Tiananmen. State-Society Relations and the 1989 Beijing Student Movement*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2001.

<sup>23</sup> Cfr. M. Passa, «L'Unità», 11 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>24</sup> Cfr. I. Bignardi «Repubblica», 19 dicembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>25</sup> Cfr. L. Tornabuoni, «La Stampa», 11 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>26</sup> Cfr. E.L. «La difesa del popolo», 22 settembre 1991 (Corsivi nostri).

Questi e altri passaggi dei paratesti critici di quei mesi confermano che *Lanterne rosse* viene percepito dalle audiences occidentali non come un film orientalista (pur avendone tutte le caratteristiche), ma come un film che attacca, attraverso strategie di tipo allusivo (si vedano le numerose occorrenze al termine «metafora» o «metaforico» già messe in corsivo e su cui tornerò tra poco)<sup>27</sup>, il potere oppressivo che perdurerebbe sotto il regime comunista cinese. I riferimenti frequenti, fin dai titoli degli articoli di giornale, alla spietatezza della censura, intenzionata a bloccare la distribuzione della pellicola in patria nonostante i successi planetari, fa di Zhang Yimou una sorta di giovane martire dei soprusi del regime<sup>28</sup>. D'altra parte, la condizione «universitaria» di Songlian ricorda, fin troppo speditamente, quella dello studente in camicia bianca e pantaloni neri (lo stesso vestito indossato dalla ragazza nelle prime sequenze del film) che viene fotografato durante le proteste del 1989 nel vano tentativo di fermare una fila di tank dell'esercito cinese, con la sua sola esile presenza.

Va aggiunto che tale lettura risponde a forti investimenti affettivi e intellettivi che giungono da una stampa che ha poca cognizione delle differenze storiche, politiche e sociali che sussistono tra il cosiddetto periodo dei «Signori della guerra» – quello degli anni Venti, durante il quale si svolge la vicenda narrata da Zhang – e quello postmaoista dei primi anni Novanta. L'ambientazione richiama, infatti, un periodo di grande confusione sociale e politica, caratterizzato dalla guerra civile e da una tragica frammentazione territoriale, con le province settentrionali governate da milizie private e una evidente debolezza del governo centrale sia sul fronte interno, sia su quello internazionale, con le potenze straniere che vantano ancora accordi commerciali a dir poco redditizi<sup>29</sup>. Tutto il contrario, o quasi, di quanto avviene sotto la leadership di Deng Xiao-ping, in un paese che sta iniziando ad abbracciare l'economia di mercato, è condotto con mano ferma da più di quarant'anni da un unico partito centralizzato, si avvia a riconquistare un ruolo se non egemonico certamente di primo piano sullo scacchiere geopolitico asiatico e non solo.

Da questo punto di vista, sempre sul filo di una interpretazione consapevolmente tendenziosa, la famiglia Chen dovrebbe rappresentare non tanto l'autocrazia comunista del presente, quanto quella parte dell'aristocrazia composta da alti papaveri e dignitari feudali che negli anni Venti manifestava nostalgia e simpatia per l'ultima e più corrotta stagione della Dinastia Qing (e a quel periodo sono infatti riconducibili molti vestiti indossati dalle quattro mogli), che era impegnata a intessere affari con le compagnie straniere (i viaggi in città del capo-famiglia) e, ancora, ad appoggiare milizie che miravano alla scomposizione amministrativa del paese. Se, insomma, nella figura di Sonliang esiste un indiretto accenno ad alcune proteste studentesche, queste vanno semmai riconosciute nei precedenti moti del 4 maggio 1919 (anch'essi svoltisi in Piazza Tienanmen) e in un movimento culturale di ispirazione anticoloniale, anti-confuciana e sciovinista fortemente critico nei confronti delle ingerenze straniere (giapponesi, inglesi e tedesche in primis), interessato ad affrontare questioni di ingiustizia sociale, politica e culturale, questioni che – guarda caso – il nascente partito comunista cinese avrebbe fatto propri negli anni a venire<sup>30</sup>. Si prendano queste scarse informazioni per evincere che l'indignazione della stampa internazionale verso la supposta volontà censoria del governo cinese sembra mal riposta e risponde semmai a un bisogno di conferma circa la validità delle proprie

---

<sup>27</sup> Sulla centralità cognitiva e di organizzazione dei saperi svolto dalla figura retorica della metafora si veda l'ancora imprescindibile: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, tr. it, Roma, L'Espresso, 1982.

<sup>28</sup> Ecco alcuni titoli e sottotitoli comparsi nei quotidiani di quella settimana: *Le donne-schiave della Cina. Zhang racconta «Sono una gloria nazionale, ma la censura mi vigila sempre»* («Corriere della Sera», 10 settembre 1991); *Yimou, il regista che sconfisse i grandi censori* («Messaggero Veneto», 11 settembre 1991); *Il signore delle Lanterne. Prodotto con capitali di Hong Kong e Taiwan ma censurato in Cina...* («L'Unità», 11 settembre 1991); *Tutti cambiano vita, anche la quarta moglie. Ieri a Venezia «Lanterne rosse». Il film di Zhang Yimou, bellissimo, è stato rifiutato e censurato in Cina* («La Stampa», 11 settembre 1991); *Una tragedia in rosso. Zhang Yimou, il cinema cinese nonostante la censura* («Il Manifesto», 11 settembre 1991); *Ostracismo in Cina per «Lanterne rosse»*; («Avanti», 18 settembre 1991).

<sup>29</sup> Cfr. *China in war and revolution, 1895-1949*, a cura di P. Zarrow, London, Routledge, 2005.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 149-169.

convinzioni politiche sul lontano e minaccioso gigante comunista. Direi di più: per facilitare una maggiore circolazione dell'opera diventava in qualche modo necessario affermare che la giovane Songlian provenisse metaforicamente dalla massa di studenti che aveva occupato Piazza Tienanmen nel 1989 (e non nel 1919), costretta a fronteggiare altri carri armati di regime. Tuttavia, va aggiunto, subito dopo, che i giornalisti e i critici potevano alimentare questo malinteso culturale solo perché due essenzialismi lavoravano insieme: quello «occidentale» nei confronti del presente postmaoista, certo, ma anche quelli cinesi nei confronti del proprio passato feudale.

### *La funzione metonimica*

Un terzo aspetto largamente rappresentato nei paratesti del periodo pone ulteriori problemi. L'allusione è a quel nugolo di riferimenti critici che riguardano come dire la «cura espositiva» della pellicola, ovvero l'insieme delle scelte espressive e visuali adottate da Zhang Yimou e dalla sua *crew* per rendere seducente la confezione filmica. Facciamo alcuni esempi: Irene Bignardi è incantata «per lo stile e la geometria delle immagini» e lo definisce un «elegantissimo film parabola»<sup>31</sup>, Claudio Carabba lo battezza come un «teorema geometricamente, gelidamente squadrato»<sup>32</sup>, Lietta Tornabuoni sostiene che «la costruzione di ciascuna sequenza è ardita come *concezione* cinematografica, perfetta come architettura narrativa»<sup>33</sup>, Roberto Pugliese sostiene che il regista «tocca le vette di un cinema puro», grazie «a una stilizzazione ed un controllo assoluti»<sup>34</sup>, Carlo Montanaro la descrive come «un'opera di splendente livello figurativo, amarissima e accorata e, nel contempo, rarefatta»<sup>35</sup>. Per Giovanni Grazzini siamo innanzi a «un cinema che carica d'emozione i suoi valori visivi» in virtù della «forza con cui [il regista] comprime in immagini di estrema essenzialità i significati psicologici e sociali»<sup>36</sup>, Claudio Tronfera chiosa, qualche mese dopo, definendo Zhang Yimou «uno stilista sopraffino»<sup>37</sup>.

Da questi pochi estratti emerge come accanto alla dimensione sintetica già individuata nelle precedenti citazioni (il frequente ricorso al concetto di «metafora» qui confermata da termini analoghi come «rarefatto», «condensare», «parabola», «teorema», ecc.), si affianca una frequente sottolineatura degli aspetti formali della pellicola (riscontrabili in una certa aggettivazione che

---

<sup>31</sup> «É uno dei film più belli dell'anno, che incanta per lo *stile*, per la *geometria* delle immagini, per il perfetto sviluppo circolare della *parabola* che racconta [...] *Lanterne rosse* è un *elegantissimo* ed avvincente *film parabola*». Cfr. I. Bignardi, «Repubblica», 19 dicembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>32</sup> «*Lanterne rosse* è un *teorema geometrico*, *gelidamente* squadrato come la casa-prigione in cui un mandarino degli anni Venti vive con le sue quattro signore, schiave non d'amore, ma di una tetra società». Cfr. C. Carabba, «Europeo», 27 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>33</sup> «In questo film la meravigliosa maestria nel raccontare per immagini non diventa mai formalismo; ogni inquadratura *condensa* una grande ricchezza di informazioni e capacità di comunicazione; la costruzione di ciascuna sequenza è ardita come *concezione* cinematografica, perfetta come architettura narrativa, eloquente, significativa, altamente espressiva. [...] La bellezza non si fa estetismo, le *metafore* sono precise ma non invadenti» L. Tornabuoni, «La Stampa», 11 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>34</sup> «I temi del cinema di Yimou [...] ci sono ancora tutti, ma sottoposti ad una *stilizzazione* ed un controllo assoluti [...] è soprattutto nella scansione del pathos, nel furore nascosto di alcuni frangenti [...], nel rito che diviene ossessione e metafora della sopraffazione e dell'immodificabilità delle cose che Yimou tocca le vette del cinema *puro*». Cfr. R. Pugliese, «Il Gazzettino», 11 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>35</sup> «Zhang Yimou [...] ha costruito un'opera di splendente livello figurativo, amarissima e accorata e, nel contempo, *rarefatta*, tutta mediata da sensazioni, da dettagli, da stati d'animo». Cfr. C. Montanaro, «La Nuova Venezia», 11 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>36</sup> «[*Lanterne rosse*] non smentisce le virtù di Zhang, la forza con cui *comprime* in immagini di estrema *essenzialità* i significati psicologici e sociali. Per tradurre le peripezie di Songlian in *allegoria* del Male [...] egli crea un suggestivo rapporto tra i comportamenti e le architetture del palazzo [...] gioca sulle luci, riduce al minimo l'impianto scenografico [...] e centra il bersaglio di un cinema che carica d'emozione i suoi valori visivi». Cfr. G. Grazzini, «Il Messaggero», 11 settembre 1991 (Corsivi nostri).

<sup>37</sup> «L'azione si svolge in uno spazio chiuso, fotografato con straordinaria *eleganza*: una grande e ricca casa cinese degli anni Venti, piena di cortili, di passaggi, di tetti di tegole, di interni misteriosi. Zhang Yimou, che è uno *stilista* sopraffino, non ci concede mai un primo piano del marito. [...] *Le lanterne rosse* è un *elegantissimo film parabola*», Cfr. C. Tronfera, «Il Tempo», 19 dicembre 1991 (Corsivi nostri).

evidenzia la dimensione «geometrica», «elegante», «gelida», «stilizzata» e così via). Se ne può desumere che il valore della pellicola risieda in una conciliazione tra gli aspetti di cura della confezione e la carica metaforica a cui tale forma espositiva si presta. Detto altrimenti: la disponibilità a considerare il film di Zhang Yimou come un «film-metafora» o un «film-parabola» – scegliendo dunque figure retoriche che fanno della condensazione e della trasfigurazione cognitiva le loro leve discorsive – si appoggia a soluzioni espressive che mirano a raffinare, distillare, scremare gli elementi significativi che sorreggono l'impianto interpretativo degli spettatori. Ecco spiegato, a mio modesto giudizio, il motivo per cui la critica si esalta innanzi alla composizione «geometrica» delle inquadrature o alla conduzione «gelida» del dramma o alla «rarefazione» del montaggio. Non sembri un paradosso: meno informazioni da gestire ci sono, più allusioni si producono (si pensi al volto del padrone, sempre tenuto in fuoricampo o alla stanza invisibile dove vengono uccise le donne fedifraghe), più pulizia formale e narrativa si percepisce, maggiore è l'agio in cui si trovano gli itinerari ermeneutici della critica.

In questo quadro di disponibilità alla sintesi e alla rarefazione, al fantasma e al malinteso, si impone, ancora più forte, un'altra figura retorica che può essere più appropriato convocare per «condensare» e giustificare la dimensione essenzialista ed esotizzante del film (e dunque il suo successo). Mi riferisco alla «metonimia», etimologicamente intesa come «scambio di nome», la cui funzione è quella di trasferire significati da una parola all'altra, in base a una relazione di contiguità, alterandone però gli elementi qualitativi. Come le lanterne rosse del titolo indicano l'inverarsi di un atto sessuale e di una predilezione gerarchica (o, se associate alla ristorazione, si riconoscono come oggetti di una supposta «cinesità» globale), come Songlian si riconosce in una delle studentesse di Piazza Tienanmen (non importa se del 1919 o del 1989) o, se non altro, in un feticcio da trafiggere per la povera Yan'Er, come Gong Li si appresta a diventare icona di bellezza transnazionale pronta a reclamizzare borsette e profumi, allo stesso modo anche *Lanterne rosse* si candida a circostanziare una certa idea di film «orientale» destinato alla distribuzione internazionale, essendone nel contempo contiguo e altro rispetto ad altri di medesima provenienza.

Ciò avviene non attraverso nuove idee registiche o nuovi temi proposti, ma attraverso una loro costante dislocazione qualitativa resa possibile dai continui processi di raffinazione in atto. D'altra parte i motivi di erotizzazione o fantasmizzazione del corpo femminile così come quelli della trasfigurazione degli spazi in palcoscenici teatrali sono presenti in altre opere targate Far East, da *Rashomon* di Kurosawa Akira (1951) a *In the mood for love* di Wong Kar-wai (2000), da *I racconti della luna pallida d'agosto* di Mizoguchi Kenji (1953) a *Lussuria – Seduzione e tradimento* di Ang Lee (2007), da *Addio mia concubina* di Chen Kaige (1993) a *Tropical Malady* di Apichatpong Weerasethakul (2004), solo per citare titoli che hanno ottenuto riconoscimenti prestigiosi a Cannes e Venezia. Quel che fa con maestria l'opera di Zhang Yimou – dopo tante sottrazioni, metafore, parabole e condensazioni – è di rivelare quanto stretto sia lo spazio di movimento che resta ai film cinesi (e più in generale a quelli che vengono etichettati come «world cinema») che ambiscono a emergere nel mercato dei film d'arte. Certo nelle location dove si assegnano palme e leoni, gli arredi restano sfarzosi, le architetture possenti, gli edifici (critici) molto solidi, ma il perimetro complessivo nel quale questa tipologia di pellicole è calata assomiglia tremendamente a quello tracciato dai cortili e dai tetti della casa Chen dove viene prima accolta e poi imprigionata ed espulsa la studentessa universitaria Songlian. Insomma, *Lanterne rosse* è così disponibile alla sintesi essenzialista da poter essere agevolmente venduto – in ultima e provocatoria analisi – anche come la «metafora», anzi come la «metonimia» di un festival cinematografico e del suo crudele funzionamento.