



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del
Cinema e della Musica**

**Corso di laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione
Multimediale**

Tesi di laurea Magistrale

L'immagine della donna nei film polizieschi cinesi

Relatrice

Prof.ssa Farah Polato

Laureanda: yangqianlu yang

Matricola: 2088893

Anno Accademico 2023/2024

INTRODUZIONE	1
1.LE DONNE NEI FILM POLIZIESCHI CINESI	6
1.1 Personaggi femminili in ruoli marginali	6
1.1.1 <i>Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi jian</i> (1991, <i>A Brighter Summer Day</i> , Tai Wan), di Yang De Chang	8
1.1.2. <i>Nu Chao</i> (2023, <i>Wolf Hiding</i> , Cina continentale, Hong Kong), di Ma Yu ke	30
1.2. Personaggi femminili in ruoli dominanti	44
1.2.1. <i>R4 Zhi Mi</i> (1982, Cina continentale) di Li Yundong e Li Andi	48
1.2.2. <i>Xue Guan Yin</i> (2017, <i>The bold, the corrupt and beautiful</i> , Taiwan), di Yang Ya Zhe	66
1.2.3 <i>Xue Shi San</i> (2018, <i>Blood 13</i> , Cina continentale), di Li Cangling	89
1.2.4 <i>Zhui Ji</i> (2023, <i>The Abandoned</i> , Cina continentale), di Tseng Ying Ting	108
1.3 Donne Ribelli: Analisi Comparativa di <i>Han Shan</i> e <i>Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun</i>	123
2. L'ANALISI DI DUE DIVERSI MODELLI DELLA RAPPRESENTAZIONE FEMMINILE NEL CINEMA CRIMINALE CINESE	149
3. FATTORI CHE INFLUENZANO L'ACCETTAZIONE DA PARTE DEL PUBBLICO DI VARI GENERI POLIZIESCHI NEI FILM POLIZIESCHI CINESI	154
4. CONCLUSIONI	160
5. BIBLIOGRAFIA	162
6. RINGRAZIAMENTI	167

Introduzione

L'argomento della mia tesi è la figura della donna nei film polizieschi cinesi. Al riguardo, da un punto di vista metodologico troviamo subito un primo problema dal momento che la categoria di genere poliziesco non è sempre appartenuta alla tradizione cinese. È infatti difficile dire quale film sia stato il primo film poliziesco in Cina, in quanto il mercato cinematografico cinese è tripartito tra la Cina continentale, e la produzione in cinese di Hong Kong e Taiwan, che hanno una propria gestione tra cui un diverso sistema di censura cinematografica. Un'altra difficoltà è la componente spesso ibrida del poliziesco che favorisce attribuzioni diversificate. In considerazione di ciò, è problematico giudicare l'appartenenza di un film al genere poliziesco basandosi esclusivamente sul sistema di controllo dell'Amministrazione statale cinese della radio, del cinema e della televisione (SARFT).

Se ci riferiamo ai film prodotti solo nella Cina continentale, il primo poliziesco è generalmente considerato *Shou Wang Zhe: Zui E Mi Tu (The Man Behind The Courtyard House)* diretto da Fei Xing distribuito il 25 marzo 2011 dopo un periodo di controllo di quattro mesi. Se guardiamo ai film in cinese realizzati a Hong Kong, il primo film poliziesco è *Stealing the Roast Duck*, realizzato nel 1909 dal regista di Hong Kong Leung Siu Po, con il sostegno della Asia Company, che è al contempo il primo film della storia del cinema di Hong Kong. Se guardiamo invece alla produzione cinese di Taiwan, il primo film poliziesco è difficile da individuare: l'inizio ufficiale del cinema in lingua cinese a Taiwan risale al 1925, quando un gruppo di appassionati di cinema tra cui Liu Xiyang, Cheng Chaoren, Chang Yunhe e Li Songfeng, fondò la Taiwan Film and Picture Research Association. Li Songfeng, che lavorava per l'Ufficio del Governatore Generale di Taiwan, acquistò una cinepresa a Chicago, negli Stati Uniti, attraverso il Dipartimento di Cinema della Società di Educazione, e chiese a Liu Xiyang di essere il coreografo e il regista. Si realizzò così il primo lungometraggio taiwanese, *She Zhi Guo*, un film drammatico, che non fu ben accolto.

Tra il 1979 e il 1983 Taiwan vede l'emergere di film “di realtà sociale” che si concentravano sulla violenza criminale e sullo sfruttamento del corpo delle donne.

Cuo Wu De Di Yi Bu diretto da Cai Yang Ming nel 1979, fu il primo film ad essere ambientato in una prigione e in un bordello, riflettendo lo stato di ansia che esisteva all'epoca tra la popolazione taiwanese a causa dei problemi socioeconomici.

Tornando al carattere ibrido del poliziesco si può aggiungere che, se solitamente si identifica come sopra indicato nel 2011 la prima produzione ascrivibile a tale categoria nella Cina continentale, altri richiamano opere come *405 Mou Sha An*, diretto da Shen Yao Ting nel 1980, e *Dai Shou Kao De Cheng Ke*, diretto da Yu Yang nel 1986, per il loro contenuto narrativo. Nel presente lavoro, ai fini della selezione, si è scelto di verificare la centralità narrativa di un atto criminale. A partire da questo parametro, mi soffermerò in particolare su una selezione di 15 opere prodotte dal 1982 al 2023 includendo la Cina continentale, Hong Kong, Cina e Taiwan. Questo periodo è stato scelto perché il primo film che abbiamo analizzato è stato *R4 Zhi Mi* diretto da Li Yun Dong nel 1982, perché la casa di produzione era lo Studio Cinematografico di Xi'an, fondato nel 1958 come società statale e trasformato in società per azioni dopo il 2000. Durante il periodo di proprietà statale, ha prodotto numerosi film ed è stato molto bravo a creare lungometraggi che riflettevano l'orientamento politico dell'epoca e la vita delle persone nel contesto sociale. *R4 Zhi Mi* è uno dei pochi film polizieschi prodotti.

1. 1982, *R4 Zhi Mi*, regia di Li Yun Dong (Cina continentale)
2. 1991, *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian* (tit. int. *A brighter summer day* - Taiwan), regia di Yang De Chang
3. 2014, *Nan Fang Che Zhan De Ju Hui* (tit. int. *Black coal, thin ice*; tit. it. *Fuochi d'artificio in pieno giorno* - Cina continentale), regia di Diao Yi Nan
4. 2016, *Zhui Xiong Zhe Ye* (*Cock and bull* - Cina continentale), regia di Cao Bao Ping
5. 2016, *Han Sha* (*Mountain cry* - Cina continentale), regia di Yang Zi
6. 2016, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* (*The shadow play* - Cina continentale), regia di Lou Ye
7. 2017, *Xue Guan Yin* (*The bold, the corrupt and the beautiful* - Tai Wan), regia di Yang Ya Zhe
8. 2018, *Xue Shi San* (*Blood 13* - Cina continentale), regia di Li Cong Ling
9. 2018, *Bai Ri Yan Huo* (tit. int. *Wild goose lake*; tit. it. *Il lago delle oche selvatiche* - Cina continentale), regia di Diao Yi Nan
10. 2019, *Shao Nian De Ni* (*Better day* - Cina continentale), regia di Zeng Guo Xiang
11. 2021, *Tu Zi Bao Li* (*The old town girls* - Cina continentale), regia di Sheng Yu
12. 2023, *She Guo Fen Nv De Hai* (*Across the furious sea* - Cina continentale) , regia di Cao Bao Ping
13. 2023, *Zhui Ji* (*The abandoned* - Taiwan), regia di Zen Ying Ting
14. 2023, *Nu Chao* (*Wolf Hiding* - Hong Kong), regia di Ma Yu Ke

Una parte di questi film vedono personaggi femminili in ruoli principali (I film numerati 1, 7, 8, 11, 13 di cui sopra) , altri solo in ruoli periferici (I film numerati 2, 4, 9, 14 di cui sopra) . In alcuni film anche se si percepisce la volontà di mostrare l'importanza dei personaggi femminili (I film numerati 3, 5, 6, 10, 12 di cui sopra), sono i personaggi maschili ad essere più rappresentati. Ho pertanto diviso i 14 film in tre categorie: Personaggi femminili in ruoli dominanti, Personaggi femminili in ruoli marginali , Personaggi femminili ribelli. Tra i parametri utilizzati per definire l'importanza attribuita al personaggio, la sua occupazione professionale, l'aspetto e l'abbigliamento.

Comincerò con opere che vedono le donne in posizione marginale. Si tratta di film polizieschi, contaminati con il noir, film gangster. Questi film condividono la caratteristica comune presentate per lo più da una prospettiva maschile, le donne sono spesso i personaggi in attesa di essere salvati. del resto in linea con una tendenza del cinema commerciale a rafforzare l'ordine patriarcale. L'ordine sociale patriarcale è stato rafforzato attraverso la tipizzazione e la simbolizzazione dell'immagine femminile nei film commerciali.

Dei 14 film selezionati, i seguenti 2 rientrano in questa categoria:

1991 *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian (A brighter summer day*, Taiwan) regista di Yang De Chang

2023 *Nu Chao (Wolf Hiding*, Hong Kong) regista di Ma Yu Ke

A seguire, ci sono i titoli che si concentrano su prospettive femminili, grazie alla continua espansione del mercato cinematografico commerciale cinese e a un pubblico anche femminile più esigente. I personaggi femminili sono passati da deboli a forti con sempre più figure di vendicatrici o criminali. Soprattutto negli ultimi anni, il mercato cinese dei film e delle fiction televisive ha creato una vera e propria ossessione per la cosiddetta “nuova donna”, in cinese “Da Nv Zhu”, traducibile come “donne indipendenti come protagoniste”. Hristina Aslimoska scrive che “New Woman” è “Independent, free-spirited, educated and uninterested in marriage and children.”

I film o fiction televisive “Da Nv Zhu” di solito non hanno protagonisti maschili, o sono molto indeboliti, e la narrazione è principalmente da una prospettiva femminile. Dei 14 film selezionati, i seguenti 4 rientrano in questa categoria:

1982 *R4 Zhi Mi*, regia di Li Yun Dong (Cina continentale)

2017 *Xue Guan Yin (The bold, the corrupt and the beautiful*, Tai Wan) regista di Yang Ya Zhe

2018 *Xue 13 (Blood 13*, Cina continentale) regista di Li Cong Ling

2023 *Zhui Ji (The abandoned*, Taiwan) regista di Zen Ying Ting

Infine, discuteremo di alcuni film che mostrano parzialmente la prospettiva femminile, adottando il modello dei “personaggi femminili ribelli”. In questi film, i personaggi femminili, sebbene non siano marginali, non occupano nemmeno completamente il ruolo principale. Hanno emozioni indipendenti e impulsi ribelli, e non seguono sempre i piani dei personaggi maschili. Le loro scelte autonome

influenzano la trama del film e svolgono un ruolo molto importante nella narrazione. Questo tipo di film criminali è solitamente combinato con film romantici, differente dai tradizionali film criminali dominati dagli uomini menzionati in precedenza. Esistono molti film di questo tipo, quindi non analizzerò ogni singolo film come nei due precedenti paragrafi, ma combinerò l'analisi di 2 film insieme.

Dei 14 film selezionati, i seguenti 2 rientrano in questa categoria:

2016 *Han Sha (Mountain cry*, Cina continentale) regista di Yang Zi

2016 *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun (The shadow play*, Cina continentale)
regista di Lou Ye

1. Le donne nei film polizieschi cinesi

1.1 Personaggi femminili in ruoli marginali

Nel panorama della storia cinematografica dell'Asia orientale, il film di genere crime ha sempre occupato una posizione di rilievo. Sebbene la linea narrativa di questi film sia tipicamente dominata da personaggi maschili, con i personaggi femminili spesso relegati ai margini, questa marginalizzazione narrativa non equivale necessariamente all'oggettivazione o al "male gaze". Come evidenziato da Laura Mulvey, la narrazione cinematografica tradizionale tende a trasformare la donna in oggetto dello sguardo maschile. Tuttavia, nel contesto del cinema dell'Asia orientale, questo meccanismo di rappresentazione di genere si rivela più complesso. Come sostiene Teresa de Lauretis in "Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction" (1987), il cinema, come tecnologia di costruzione del genere, presenta modalità di rappresentazione che spesso trascendono la semplice dicotomia soggetto/oggetto. Questa complessità si manifesta in modo peculiare nei film crime di diverse regioni.

In questo contesto, il cinema taiwanese assume un significato particolare nel periodo di transizione sociale seguito alla fine della legge marziale. Nel 1991, *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi jian (A Brighter Summer Day)* di Edward Yang, attraverso l'attenzione alla memoria storica e alla realtà sociale, offre nuove possibilità al genere crime. Quest'opera, lungi dall'essere creata per compiacere il mercato, si concentra sulla ricostruzione storica, delineando in profondità l'ambiente sociale di un periodo specifico. Sebbene i personaggi femminili siano marginali nella narrazione, Yang, attraverso il design spaziale e il linguaggio visivo, offre agli spettatori una nuova prospettiva per riconsiderare le questioni di genere.

Per contro, il cinema crime di Hong Kong ha sviluppato una tradizione differente. Dagli anni Settanta del XX secolo, il cinema di Hong Kong ha stabilito la propria posizione attraverso una peculiare estetica dell'azione e una consapevolezza di critica sociale. Questa tradizione trova un nuovo sviluppo in *Nu Chao (Wolf Hiding)* diretto da Ma Yuke nel 2023. Come film di genere commerciale, *Nu Chao*, pur mantenendo il framework narrativo tradizionale, attraverso la composizione e il trattamento di luci e ombre, mostra una riconsiderazione

dell'immagine femminile, cercando di evitare l'oggettivazione tipica dei film di genere tradizionali.

Queste due opere, con background creativi diversi una focalizzata sulla ricostruzione storica, l'altra sulla completezza del film di genere commerciale esplorano entrambe le possibilità della rappresentazione di genere. Come sottolinea Judith Butler in "Gender Trouble" (1990), la trasformazione dell'identità di genere richiede continui superamenti all'interno dei framework esistenti. Queste due opere, pur adottando approcci diversi, tentano entrambe di rompere i modelli consolidati della rappresentazione femminile nel cinema di genere tradizionale.

Attraverso l'analisi di questi due film, possiamo osservare la complessità del trattamento delle figure femminili nel cinema crime dell'Asia orientale: all'interno dei rispettivi framework, essi aprono nuovi spazi espressivi per i personaggi femminili marginali. Questa esplorazione si manifesta sia nella presentazione visiva sia nelle strategie narrative, fornendo importanti riferimenti per comprendere la rappresentazione di genere nei film crime in diversi contesti.

1.1.1 *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi jian* (1991 *A Brighter Summer Day*, Tai Wan), di Yang De Chang

Questo film segna l'inizio del nostro studio sui film polizieschi taiwanesi, ma non è il primo film di questo genere in Taiwan. A differenza di altre opere, il film non presenta un unico nucleo narrativo, ma racconta la storia attraverso diverse linee narrative intrecciate, superando i confini dei tradizionali film polizieschi. Sebbene l'immagine femminile appaia marginalizzata, questo fenomeno riflette l'indifferenza della società nei confronti delle donne dell'epoca. Il film rappresenta fedelmente le caratteristiche storiche di Taiwan negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo, permettendoci di comprendere le condizioni di vita delle persone e delle donne in quel periodo.

Lo studio di questo film non solo approfondisce la nostra comprensione delle immagini femminili in altri film criminali taiwanesi, ma offre anche una nuova prospettiva sulla discussione del cinema al femminile. Come ha detto una regista cinese: “Quello che considero un film femminile è aprire una finestra verso est o verso ovest in un luogo dove ci si abitua a sedere a sud e a guardare sempre a nord.” Questa finestra ci consente di vedere paesaggi diversi. Se i personaggi femminili nel film possono offrire prospettive uniche e mostrare come le loro esperienze di vita contribuiscono all'opera, allora questo film merita un'analisi approfondita.

Nell'analizzare le immagini femminili in questo film, è fondamentale considerare il contesto storico e le diverse condizioni di vita delle donne in epoche differenti. Inoltre, valuteremo se i personaggi femminili abbiano un impatto positivo sull'arte, esaminando come il regista abbia scelto di rappresentarli: sono stati considerati semplici oggetti da osservare in base alle esigenze estetiche maschili? Questo approccio ci permetterà di comprendere meglio il loro ruolo all'interno della narrazione e la loro rilevanza sociale, mettendo in luce le sfide e le conquiste delle donne nel contesto rappresentato.

Nell'analisi di questo film, abbiamo fatto riferimento ai seguenti contributi per comprendere il contesto storico sociale: Chu Jingtao, *Guang Fu Chu Qi Tai Wan Sheng Zhong Guo Li Shi Jiao Yu Yan Jiu* (trad.it: *Uno studio sull'educazione alla storia cinese nella Provincia di Taiwan durante il primo periodo della*

Restaurazione, 2024)¹, Sun Shiyao, JIN Zhehua, *Zhong Xi Fang Xiao Yuan “Zao Lian” Cha Yi Yan Jiu* (trad.it: *Uno studio sulle differenze nelle relazioni giovanili tra la Cina e l'Occidente*)², Lung LiLiao, Wei YuanCheng, Yang Yunying, *Tai Wan Nv Xing Shi Jiao De Zhuan Bian* (trad.it: *Trasformazioni delle prospettive femminili nella Taiwan contemporanea*)³.

Per l'analisi di genere e la rappresentazione femminile, ci siamo avvalsi principalmente dei seguenti testi: De Lauretis Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*)⁴, Li Xiaojiang, *Nv Xing/Xing Bie De Xue Shu Wen Ti* (trad.it: *Questioni accademiche su donne/genere*), Dai Jinhua, *Dian Ying Li Lun Yu Pi Ping* (trad.it: *Teoria e critica del cinema*)⁵.

Per lo studio del contesto cinematografico, abbiamo preso in esame i seguenti testi rilevanti: Song Hui, *Tai Qiu Cong Jie Tou Hui Gui Da Ya Zhi Tang* (trad.it: *Il biliardo torna dalla strada alla sala nobile*)⁶, Zhang Xinqiang, *He Pai Da Chao Xia Xiang Gang Dian Ying Dui Nei Di Dian Ying De Ying Xiang* (trad.it: *L'influenza del cinema di Hong Kong sui film della Cina continentale nell'era delle coproduzioni*)⁷.

Infine, parlando degli studi sulla rappresentazione delle figure femminili in *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, Pi Yi, nell'articolo *Xing Bie Yi Xiang De Mei Xue Chong Gou—Lun Yang De Chang Dian Ying Zhong De Nv Xing Hua Yu* (trad.it: *La ricostruzione estetica delle immagini di genere: il discorso femminile*

¹ Chu Jingtao, *Guan Fu Chu Qi Tai Wan Sheng Zhong Guo Li Shi Jiao Yu Yan Jiu* (trad. it: *Uno studio sull'educazione alla storia cinese nella Provincia di Taiwan durante il primo periodo della Restaurazione*), Taiwan Li Shi Yan Jiu (trad.it: Studi sullo Stretto di Taiwan), 2024, (03), pp, 97-114.

² Sun Shiyao, JIN Zhehua, *Zhong Xi Fang Xiao Yuan “Zao Lian” Cha Yi Yan Jiu* (trad.it: *Uno studio sulle differenze tra cinesi e occidentali nel campus “amore precoce”*). Ya Tai Jiao Yu (trad.it: *Educazione Asia-Pacifico*), 2016, pp, 287.

³ Lung Li Liao, Wei-Yuan Cheng, Yang Yunying, *Tai Wan Nv Xin Shi Jiao De Zhuan Bian* (trad.it: *Prospettive per le donne nella Taiwan che cambia*), in *Zhong Guo Fu Nu Guan Li Gan Bu Xue Yuan Xue Bao* (trad.it: *Rivista del Collegio di Gestione Femminile Cinese*), ed. 1994, n. 02.

⁴ De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*). Indiana University Press, 1987, De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*). Yin Di An Na Da Xue Chu Ban She (trad.it: Casa Editrice dell'Università dell'Indiana), 1987, pp, 18-95.

⁵ Li Xiaojiang, *Nv Xing/Xing Bie De Xue Shu Wen Ti* (trad.it: *Questioni accademiche su donne/genere*). Shan Dong Ren Min Chu Ban She (trad.it: Shandong People's Publishing House), 2000, pp, 20-33.

⁶ Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (trad.it: *Il problema del genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*). Routledge, 1990, pp. 121-140.

⁷ Zhang Xinqiang. *He Pai Da Chao Xia Xiang Gang Dian Ying Dui Nei Di Dian Ying De Ying Xiang* (trad.it: *L'influenza del cinema di Hong Kong sui film della Cina continentale nell'era delle coproduzioni*), *Dang Dai Yan Jiu* (trad.it: *Modern Media*), 19 Maggio, 2011, pp, 69-70.

nei film di Yang Dechang)⁸, osserva che in opere come *Kong Bu Fen Zi* (Yang Dechang, 1986), *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian* (Yang Dechang, 1991) e *Yi Yi* (Yang Dechang, 2000)⁹, si ripete frequentemente la rappresentazione di uomini che uccidono o si suicidano per le donne. Tuttavia, l'analisi di Pi Yi si concentra principalmente su *Yi Yi* e si limita a confrontare la caratterizzazione di Xiaoming, protagonista femminile di *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, con quella della protagonista di *Yi Yi*.

Riducendo ulteriormente il campo agli studi specifici su *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, possiamo citare Zeng Ying e il suo articolo *Tu Mi Hua Shi Liao—Jie Du <Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian> Zhong De Ren Wu Xing Xiang* (trad.it: *Quando le fioriture svaniscono: interpretazione delle figure nel film Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*), in cui l'analisi delle figure femminili si concentra anch'essa quasi esclusivamente su Xiaoming, studiandone le caratteristiche psicologiche e narrative. Altri studi rilevanti risultano anch'essi focalizzati maggiormente sul protagonista maschile Xiaosi, senza una particolare attenzione alle altre figure femminili presenti nel film.

Pertanto, le osservazioni proposte nelle prossime pagine si basano interamente su una mia proposta personale.

Contesto di produzione: Il regista Yang Dechang è considerato uno dei più influenti nel panorama cinematografico taiwanese. Durante la sua carriera, ha realizzato otto film, mentre un nono è rimasto incompiuto al momento della sua morte. Le sue opere si contraddistinguono per uno spirito di indipendenza e ribellione; non si conformano alle dinamiche del mercato commerciale, ma si concentrano invece su un'espressione profonda dei contesti storici specifici, esplorando tematiche sociali e culturali in modo innovativo e provocatorio. Yang ha saputo rappresentare la complessità della società taiwanese attraverso storie che sfidano le convenzioni narrative tradizionali, ponendo l'accento su esperienze umane autentiche e spesso trascurate.

Quando Yang Dechang iniziò la sua carriera nel settore cinematografico, Taiwan non aveva ancora revocato la legge marziale. Questa legge, instaurata dal governo

⁸ Pi Yi, *Xing Bie Yi Xiang De Mei Xue Chong Gou—Lun Yang De Chang Dian Ying Zhong De Nv Xing Hua Yu* (trad.it: *La ricostruzione estetica delle immagini di genere: il discorso femminile nei film di Yang Dechang*). *Dian Ying Ping Lun Jie* (trad.it: *Cinema Reviews*), 19 (2020), pp. 53-56.

⁹ Zeng Ying, *Tu Mi Hua Shi Liao—Jie Du Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian Zhong De Ren Wu Xing Xiang* (trad.it: *Quando le fioriture svaniscono: interpretazione delle figure nel film A Brighter Summer Day*). *Dong Nan Chuan Bo* (trad.it: *Comunicazione del Sud-Est*), 10 (2006), pp. 93-94.

del Kuomintang nel dicembre del 1948, inizialmente non influenzò Taiwan a causa della sua posizione geografica isolata. Tuttavia, dopo la sconfitta del Kuomintang nella guerra civile cinese nel 1949 e il suo trasferimento a Taiwan, la legge marziale fu imposta per rafforzare il controllo sull'isola, limitando il tempo di uscita dei cittadini, le attività commerciali e le assemblee. Questa legislazione ha avuto un impatto significativo sullo sviluppo economico di Taiwan, costituendo una cornice sociale cruciale dell'epoca e creando un contesto di repressione politica e culturale. In questo scenario, il cinema di Yang Dechang emerge come una forma di resistenza e di espressione artistica, in grado di riflettere le tensioni sociali e i cambiamenti in atto nella società taiwanese.

In questo contesto storico nel 1986, il giorno del quarantesimo compleanno di Yang Dechang 54 professionisti del settore culturale, artistico e cinematografico taiwanese si riunirono a casa sua per firmare la “Dichiarazione del Cinema di Taiwan”. Questo documento mirava a richiedere alla società uno spazio di esistenza per “un altro tipo di cinema”, esprimendo l'urgenza di una rinnovata creatività cinematografica. In quel periodo, il mercato cinematografico taiwanese era crollato, passando da una produzione annuale di circa 120 film durante il suo periodo d'oro a soli 85 film. Inoltre, il nuovo cinema affrontava problemi di autoindulgenza artistica e una mancanza di compromessi di fronte alle difficoltà produttive, fattori che contribuirono a un calo delle entrate al botteghino e intensificarono l'inquietudine all'interno dell'industria. Questo contesto di crisi richiese un rinnovamento e una riflessione profonda sulle pratiche cinematografiche, portando alla nascita di opere che cercavano di esplorare nuove narrazioni e rappresentazioni della società taiwanese.

Con la revoca della legge marziale nel 1987, Taiwan intraprese un percorso verso la democratizzazione, caratterizzato da un rapido sviluppo economico e da un clima sempre più frenetico. Il conflitto tra la cultura tradizionale e la nuova era alimentò un senso di inquietudine, un cambiamento che Yang Dechang colse con grande sensibilità, spingendolo a riflettere nostalgicamente sulla propria giovinezza e, infine, a dar vita a questo film.

Il film si basa su un caso di omicidio giovanile realmente accaduto; il personaggio principale, Xiao Si, è ispirato a Mao Wu, un ex studente della sezione notturna della Scuola Media Jianguo. Nel 1961, Mao Wu uccise la sua fidanzata Liu Min, con cui aveva una relazione da oltre un anno, suscitando un

grande shock nell'intera società. In quel periodo, Yang Dechang era studente della sezione diurna della stessa scuola e aveva precedentemente frequentato la sezione notturna, essendo compagno di classe di Mao Wu, sebbene in sezioni diverse. Entrambi erano nuovi immigrati provenienti dalla Cina continentale, giunti a Taiwan durante l'infanzia a causa delle guerre, e questo tragico evento lasciò un segno profondo sull'adolescenza di Yang Dechang.

Pertanto, il film rappresenta una sorta di restituzione del periodo della scuola media del regista. Comprende 92 scene che necessitano di modifiche e ricostruzioni, con l'intento di rendere ogni sequenza autentica rispetto alle caratteristiche dell'epoca. Questa ricerca del dettaglio non solo riflette la nostalgia di Yang Dechang per il passato, ma dimostra anche la sua profonda comprensione del contesto storico in cui si è sviluppato.

Come accennato in precedenza, la scelta di analizzare questo film è motivata dalla sua rappresentazione dettagliata e autentica del contesto storico di Taiwan negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. Pertanto, prima di procedere all'analisi del film, è fondamentale comprendere alcuni eventi storici significativi avvenuti a Taiwan durante questo periodo, poiché tali eventi influenzeranno profondamente l'analisi cinematografica che seguirà.

Il 28 febbraio 1947, i cittadini di Taipei organizzarono una manifestazione di sciopero, che degenerò in un conflitto con le autorità e portò all'esplosione di una vasta insurrezione armata. Questa ribellione si diffuse rapidamente in gran parte di Taiwan, e il Kuomintang inviò immediatamente le truppe per reprimerla, concludendo infine l'evento in un fallimento, noto nella storia come “l'incidente del 28 febbraio”. Dopo questo evento, Taiwan instaurò una breve legge marziale, che fu revocata tre mesi dopo; tuttavia, durante questo periodo, molti cittadini taiwanesi furono arrestati o uccisi, alimentando il malcontento nei confronti del governo dell'epoca e dando origine a una crescente cultura di violenza nelle strade.

Nel 1949, circa 1,2 milioni di membri del Kuomintang, tra cui soldati, familiari di militari, studenti in fuga e imprenditori, lasciarono le loro case per rifugiarsi a Taiwan, con circa la metà di loro costituita da soldati. Per alleviare le preoccupazioni dei militari, le loro famiglie furono sistemate in alloggi temporanei per i familiari dei soldati, noti come “villaggi dei soldati”. Tuttavia, a quel tempo, l'economia di Taiwan era caratterizzata da politiche di economia

pianificata che portarono a inflazione e crisi economica, aumentando il tasso di disoccupazione. Inoltre, la distanza culturale tra Taiwan e la Cina continentale divenne evidente dopo la guerra civile, con molti migranti desiderosi di tornare nella loro terra d'origine. Questa situazione di crisi economica e l'impossibilità di tornare a casa alimentarono un crescente malcontento tra i cittadini taiwanesi nei confronti del governo, mentre le tensioni tra le autorità e la popolazione, così come tra diverse etnie, si intensificavano. Questa atmosfera sociale si estese infine nelle scuole, contribuendo all'emergere delle bande giovanili rappresentate nel film.

La sera del 15 giugno 1961, un omicidio passionale si verificò nella via Guling di Taipei. Mao Wu, un ex studente di 16 anni, uccise la sua fidanzata Liu Min a causa di un conflitto sentimentale. Questo caso rappresenta il primo crimine giovanile avvenuto dopo il trasferimento del Kuomintang a Taiwan ed è anche il reale evento che ha ispirato il film.

Come già accennato, il regista Yang Dechang è una persona molto rigorosa, motivo per cui molte scene del film sono autentiche ricostruzioni storiche. Pertanto, il primo passo della nostra analisi sarà esplorare le scene in cui le donne appaiono nel film, collocandole nel contesto storico, poiché queste sequenze rappresentano lo spazio vitale delle donne nella società dell'epoca. In questa sezione, analizzeremo anche le occupazioni delle donne rappresentate nel film.

Nel film, le donne appaiono frequentemente in diverse scene, tra cui scuole, ospedali, sale da ballo, negozi, teatri, stazioni di polizia, mezzi di trasporto pubblici, set cinematografici, sale da biliardo, ristoranti e lungo le strade (figura I). In particolare, ci concentreremo sull'analisi delle scuole, dei set cinematografici e delle sale da biliardo, esaminando come si presenti lo spazio vitale delle donne in questi contesti e se esse si trovino in uno stato di isolamento o segregazione. Inoltre, rifletteremo su quanto queste scene rappresentino autenticamente l'ambiente di vita delle donne dell'epoca.



figura I

Prima di tutto, analizziamo la scena della scuola. Questa sequenza è stata girata presso la Scuola Secondaria Nazionale di Jianguo, che dal 1955 non ammette più studentesse, diventando così un istituto esclusivamente maschile. Fondata nel 1898, la scuola ha cambiato nome più volte a causa delle turbolenze politiche in Taiwan, fino a essere ufficialmente ribattezzata “Taiwan Provincial Taipei Jianguo High School” nel 1946. Secondo le politiche educative dell'epoca, dal semestre scolastico del 1947 è stato introdotto un sistema a due turni, che

consente agli studenti di scegliere se frequentare le lezioni di giorno o di sera¹⁰. Di solito, il turno diurno richiede risultati accademici più rigorosi. La protagonista del film, Xiaoming, frequenta proprio il turno diurno. Questo contesto è fondamentale per comprendere l'ambiente scolastico e la condizione delle donne in quel periodo.

Nel film, le donne sono visibili nel campus, ma al di fuori del personale docente, gli studenti maschi e femmine sono effettivamente separati. Anche durante le lezioni di educazione fisica (figura II), i ragazzi e le ragazze ricevono istruzioni in modo separato. Per quanto riguarda le motivazioni di questa separazione, al momento non abbiamo trovato spiegazioni specifiche, ma alcuni frammenti narrativi del film suggeriscono che ciò avvenga per prevenire quello che in cinese viene chiamato "Zao Lian", ovvero "relazioni precoci". Questo termine si riferisce a relazioni romantiche tra adolescenti e, in molte culture, è un argomento delicato, poiché tali relazioni sono spesso considerate distrazioni dagli studi. Nel contesto cinese, gli studenti che si coinvolgono in queste relazioni possono essere percepiti come "problematici"¹¹. Pertanto, la proibizione delle relazioni tra ragazzi e ragazze a scuola è vista come un modo per proteggere le giovani donne e migliorare i tassi di promozione.

¹⁰ Chu Jingtao, *op. cit.*, p.86

¹¹ Sun Shiyao, JIN Zhehua, *op. cit.*, p. 32



figura II

Tuttavia, a causa di questo divieto, le giovani donne nel mondo del cinema spesso vengono etichettate come “vergini”. Questa etichetta si allinea alle fantasie maschili riguardo ai partner sessuali. Nel film in questione, però, le studentesse non sono vincolate a queste etichette di purezza o ingenuità; al contrario, il film rappresenta in modo autentico come le giovani donne percepiscano l'amore e le relazioni sessuali, superando così lo sguardo maschile. Questo ci permette di apprezzare le voci genuine delle donne all'interno della cultura e della società dell'epoca.

Inoltre, nel contesto scolastico, vediamo donne ricoprire ruoli professionali come medici scolastici, insegnanti e venditrici. Le venditrici gestiscono piccole attività all'interno del campus, offrendo prodotti e cibo per facilitare l'accesso degli studenti a materiali scolastici e pasti (figura III). Nella cultura cinese, l'immagine tradizionale della donna ideale è quella di una persona bella, gentile e competente. Secondo un'indagine del 1981 sulle professioni femminili a Taiwan, molte donne che lavorano come infermiere e insegnanti di scuola primaria e secondaria si identificano con questo ideale¹². Pertanto, la rappresentazione di queste professioni nel film riflette le caratteristiche delle donne taiwanesi dell'epoca.

¹² Lung Li Liao, Wei-Yuan Cheng, Yang Yunying, *op. cit.*



figura III

È interessante notare la presenza delle venditrici, poiché queste figure simboleggiano la partecipazione autonoma delle donne all'economia di mercato. I venditori ambulanti, o “Tan Fan” in cinese, sono commercianti che offrono i loro prodotti in spazi pubblici, come marciapiedi e mercati. A differenza dei negozi fissi, i venditori ambulanti possono operare con costi contenuti, permettendo una gestione indipendente. Nel film, le venditrici sono giovani donne, e la loro scelta di avviare un'attività commerciale riflette una ricerca di

indipendenza economica, in netto contrasto con le immagini tradizionali delle donne che lavorano principalmente per il sostentamento della famiglia. Questo aspetto rispecchia anche il contesto storico dell'apertura dell'economia di mercato a Taiwan.

La sala da biliardo nel film assume un significato simbolico di rilievo, strettamente legato al contesto storico e sociale. Come riportato da Song Hui nel suo articolo *Il biliardo torna dalla strada alla sala nobile*, pubblicato nel *China Consumer Daily* (2005), in Cina i primi giocatori di biliardo erano spesso giovani e persone disoccupate delle aree urbane. Per questo motivo, ancora oggi, il biliardo è talvolta considerato un passatempo tipico di ragazzi problematici o di coloro che non conducono una vita rispettabile. Tali ambienti, caratterizzati spesso da risse, gioco d'azzardo e altre attività della cultura di strada, sono storicamente dominati dalla presenza maschile, mentre le donne, quando presenti, ricoprono ruoli marginali o di sfruttamento (figura IV).



figura IV

Tuttavia, nel film, in due scene ambientate in una sala da biliardo, appaiono due donne. Una di esse rimane sempre ai margini dell'inquadratura, vestita in modo vivace e distintivo, mentre l'altra occupa una posizione centrale nell'immagine. Questa scelta narrativa è particolarmente interessante, dato che gli altri personaggi presenti sono quasi esclusivamente maschili. È importante notare che le donne non assumono posture difensive; al contrario, mostrano un atteggiamento rilassato e sicuro di sé. Ciò suggerisce che il regista non considera

la sala da biliardo come uno “spazio maschile”, ma rompe con questa tradizione, consentendo alle donne di rivestire un ruolo di protagonismo in un contesto storicamente dominato dagli uomini.

Tale rappresentazione non si limita a sovvertire una convenzione visiva legata alla sala da biliardo, ma apre una riflessione più ampia sui ruoli femminili in altri spazi tradizionalmente maschili. Questo ci conduce al set cinematografico, un altro luogo in cui il regista ridefinisce i rapporti di potere di genere attraverso la figura dell'investitrice e il controllo del capitale.

Il regista, attraverso questa scena, riflette criticamente il controllo del capitale sull'industria cinematografica taiwanese. La scelta delle attrici non si basa sul talento o sul merito, ma sulle preferenze personali dell'investitore, che nel film è una donna. Questo elemento è particolarmente interessante: l'investitrice viene rappresentata con caratteristiche che richiamano lo stereotipo asiatico della donna omosessuale. Tale rappresentazione, pur non avendo conferme esplicite di un legame diretto con la cultura LGBTQ+ taiwanese, offre una prospettiva inedita sulle dinamiche di potere di genere. In un'industria in cui spesso sono uomini di potere a imporre le proprie amanti nei ruoli principali, questa scelta narrativa propone un ribaltamento della norma: una donna investitrice che potrebbe, in modo analogo, favorire una relazione personale. Collocata nel contesto di Taiwan, unico Paese asiatico a riconoscere il matrimonio tra persone dello stesso sesso, questa caratterizzazione sembra sfidare le tradizionali relazioni di potere di genere all'interno del sistema cinematografico dominato dal capitale.



figura V

Tornando alla discussione sul set cinematografico, è comune che l'industria della produzione di film sia dominata dagli uomini; tuttavia, nel film possiamo notare che le figure di regia, le stiliste e gli investitori che operano dietro le quinte sono tutte donne (figuraV). Inoltre, i ruoli femminili occupano una posizione centrale nell'immagine, richiamando quanto analizzato in precedenza riguardo allo spazio della sala da biliardo. Questa scelta narrativa amplifica la possibilità che le donne vengano viste in contesti tradizionalmente considerati maschili, sfidando così le convenzioni e proponendo un nuovo sguardo sulle dinamiche di genere all'interno

dell'industria cinematografica.

Attraverso l'analisi delle donne presenti nelle scene del film, emerge chiaramente che queste figure, così come le donne della società dell'epoca, sono attivamente coinvolte in vari spazi pubblici e hanno a disposizione molteplici opzioni professionali. Il regista, utilizzando un linguaggio visivo efficace, amplia le possibilità per le donne di essere rappresentate anche in contesti tradizionalmente maschili, contribuendo così a estendere il loro spazio vitale dalla mera rappresentazione cinematografica alla vita reale. Ora ci concentreremo sull'analisi degli abiti femminili nel film, poiché il modo in cui le donne si vestono è strettamente connesso alla questione di se vengano rappresentate in una posizione di oggetto del desiderio maschile.

Nel film, la rappresentazione degli abiti femminili si concentra principalmente sul Qipao indossato dalla professoressa Jin (figura VI), sull'abito occidentale della sorella e sull'uniforme scolastica di Xiaoming. L'uniforme scolastica non necessita di ulteriori spiegazioni, poiché riproduce fedelmente l'abbigliamento delle ragazze delle scuole medie dell'epoca. Questo saggio si propone di analizzare in particolare il Qipao della professoressa Jin e "l'abito occidentale" della sorella, con quest'ultimo termine che si riferisce a uno stile di abbigliamento proveniente dall'altra sponda dell'Atlantico.



figura VI

Il Qipao, come indumento emblematico della cultura cinese, presenta stili distintivi che variano a seconda delle diverse regioni. Molte opere cinematografiche e televisive cinesi includono elementi del Qipao; alcune lo utilizzano per rappresentare il contesto storico, mentre altre lo adottano per esaltare il fascino fisico delle donne orientali, rispondendo così alle inclinazioni estetiche legate alla “sessualità” del pubblico maschile e dei personaggi. Di conseguenza, il Qipao risulta culturalmente controverso.

Come accennato in precedenza, le famiglie dei funzionari militari si sono

trasferite a Taiwan per motivi politici, mentre la famiglia del protagonista proviene da Shanghai; di conseguenza, il Qipao della professoressa Jin si rivela molto rappresentativo e riflette lo stile shanghaiense. Il design del Qipao è generalmente attillato, esaltando le curve femminili; le maniche possono essere corte o assenti, e la lunghezza di solito arriva a metà polpaccio o al ginocchio, spesso con spacchi¹³. Quando la professoressa Jin partecipa a una festa, anche altre donne adulte indossano Qipao simili; questa scelta di abbigliamento suggerisce che i partecipanti alla festa potrebbero essere funzionari provenienti da Shanghai. Pertanto, l'abbigliamento non solo illustra il contesto dei personaggi nel film, ma riflette anche l'ambiente politico dell'epoca.

L'abito della sorella proviene da riviste di moda straniere ed è stato realizzato su misura in una sartoria. In quel periodo, la cultura popolare moderna americana esercitava una forte influenza a livello globale, arrivando anche a Taiwan. Questa cultura comprendeva elementi come la musica rock and roll di Elvis Presley, i film hollywoodiani e le riviste di moda internazionali che promuovevano nuovi stili di abbigliamento audaci e moderni. I giovani erano particolarmente ricettivi verso queste tendenze: i ragazzi ascoltavano le cassette di Elvis, mentre le ragazze seguivano le ultime mode ispirate alle star del cinema e alle icone di stile occidentali.

Le combinazioni di abiti popolari dell'epoca includevano camicie dai colori vivaci, T-shirt abbinata a gonne lunghe o jeans attillati; anche i vestiti a tinta unita e i maglioni in maglieria erano considerati elementi di tendenza (figura VII). Inoltre, accessori come orecchini di perle, foulard e borse a mano non solo completavano questi look, ma riflettevano anche il crescente benessere economico della società taiwanese del dopoguerra.

Questa varietà di stili femminili, tra cui coesistono elementi tradizionali e moderni, sottolinea la complessità delle immagini femminili rappresentate nel film. Attraverso i dettagli dell'abbigliamento, il regista suggerisce come il contrasto tra tradizione e modernità non sia solo un tema culturale, ma anche una chiave per comprendere le trasformazioni sociali e identitarie dell'epoca.

¹³ Zhu Tongtong. *op. cit.*, p. 5.



figura VII

L'analisi finale si concentra sul linguaggio visivo del film, in particolare sull'uso di tecniche di ripresa che evocano il "spionaggio". Questo termine si riferisce a una modalità di ripresa che cerca di osservare i personaggi a distanza, spesso senza che essi siano consapevoli dello sguardo della telecamera. Tuttavia, è importante distinguere lo "spionaggio" dal "voyeurismo": mentre quest'ultimo implica una componente di desiderio o attrazione sessuale verso i soggetti ripresi, il primo si configura più come un'osservazione distaccata e documentativa.

Nel film, molte inquadrature mostrano una prospettiva che potrebbe richiamare lo

spionaggio: la telecamera rimane fissa e distante, e le scene sono prevalentemente girate in piano lungo o totale (figura VIII). Questa scelta stilistica suggerisce un tentativo di rappresentare i personaggi in modo più obiettivo, evitando un coinvolgimento emotivo o sessualizzante. In molte di queste inquadrature, sia i personaggi maschili che femminili appaiono come silhouette, un elemento che sottolinea chiaramente l'assenza di un "bullismo visivo" o di una spettacolarizzazione del corpo femminile da parte del regista.

Attraverso queste tecniche, il regista adotta una prospettiva che non sfrutta il corpo delle donne come oggetto di desiderio, ma piuttosto mira a rendere lo sguardo dello spettatore consapevole e critico nei confronti delle dinamiche di potere rappresentate.



figura VIII

Pertanto, sebbene il contenuto generale del film si concentri sul percorso del protagonista maschile verso la trasformazione in omicida, le donne non costituiscono il fulcro narrativo, ma ciò non riduce la loro rilevanza all' interno della storia. Al contrario, il regista adotta un approccio visivo che evita ogni forma di "bullismo visivo" nei confronti dei personaggi femminili: le donne non sono oggettificate né ridotte a meri strumenti narrativi, ma sono inserite in modo rispettoso e significativo all' interno del contesto narrativo.

In particolare, il film offre alle donne visibilità in molti spazi pubblici, come la sala da biliardo, la strada e le feste. Attraverso questi ambienti, tradizionalmente dominati dalla presenza maschile, il regista espande simbolicamente lo spazio vitale delle donne, contribuendo a ridefinire il loro ruolo non solo nella finzione cinematografica, ma anche nella percezione della vita reale.

In generale, analizzare le donne nei film di crimine non si limita a considerare la presenza di elementi femministi o a mantenere un atteggiamento critico verso opere dominate da figure maschili. Piuttosto, implica esaminare se, anche in film con temi prevalentemente maschili, ci sia spazio per le figure femminili e se queste vengano “sessualizzate” o “oggettivate”. Nel caso specifico delle donne presentate in questo film, emerge chiaramente che, anche in un'opera centrata sugli uomini, esiste uno spazio vitale appropriato per le donne. L'intervento dei personaggi femminili illumina come le loro esperienze di vita contribuiscano in modo significativo al valore complessivo del film.

1.1.2. *Nu Chao* (2023, *Wolf Hiding*, Cina continentale, Hong Kong) di Ma Yu ke

Nu Chao, come primo lungometraggio del genere crime diretto da Ma Yuke, perpetua la tradizione dei film polizieschi di Hong Kong, manifestando contemporaneamente le nuove caratteristiche delle co-produzioni tra Hong Kong e la Cina continentale. Come osservato da Zhang Xinqiang, *He Pai Da Chao Xia Xiang Gang Dian Ying Dui Nei Di Dian Ying De Ying Xiang* (trad.it: *L'influenza del cinema di Hong Kong sui film della Cina continentale nell'era delle coproduzioni*), "il cinema di Hong Kong si è profondamente integrato nel cinema cinese, esercitando su di esso un'influenza profonda"¹⁴. In questo contesto produttivo, il modo in cui il film tratta i personaggi femminili merita un'analisi approfondita.

Particolarmente nel contesto della crescente attenzione della teoria cinematografica contemporanea alla rappresentazione di genere, possiamo osservare come il film utilizzi il linguaggio cinematografico per rappresentare la marginalizzazione delle figure femminili, riflettendo il ruolo limitato delle donne nei generi crime. Ad esempio, i personaggi femminili sono spesso relegati a ruoli secondari e inquadrati con scelte visive che sottolineano la loro subordinazione narrativa. Questo approccio si collega alla teoria della "technology of gender" proposta da De Lauretis Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*), secondo cui il genere non è un dato biologico, ma viene costruito attraverso varie tecnologie, come il cinema e i discorsi istituzionali. Attraverso l'analisi dei personaggi femminili del film, possiamo osservare il problema della marginalizzazione delle figure femminili nei film del genere crime e come il regista affronti questa questione sensibile attraverso il linguaggio cinematografico e le strategie narrative.

Nel contesto della ricerca sul cinema, Yan Jingyi e Yuan Zhizhong, *Ji Yu Lun Li Shi Jiao De Xiang Gang Fan Zui Dian Ying Shen Mei* (trad.it: *L'estetica del cinema crime di Hong Kong da una prospettiva etica*)¹⁵, sottolineano come i film

¹⁴ Zhang Xinqiang. *op. cit.*, pp. 69-70

¹⁵ Yan Jingyi, Yuan Zhizhong, *Ji Yu Lun Li Shi Jiao De Xiang Gang Fan Zui Dian Ying Shen Mei* (trad.it: *L'estetica del cinema crime di Hong Kong da una prospettiva etica*), *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Cinema e Letteratura*), 2021, n. 05, pp. 49-52.

crime di Hong Kong non solo riflettano le dinamiche di potere attraverso le tecniche narrative, ma cerchino anche di rappresentare le disuguaglianze di genere attraverso strumenti estetici. Che evidenza come le scelte stilistiche e narrative dei registi di Hong Kong abbiano avuto un ruolo cruciale nello sviluppo dei film di genere, caratteristiche che emergono chiaramente in *Nu Chao*.

Per meglio osservare come il film utilizzi il linguaggio cinematografico per rappresentare la marginalizzazione delle figure femminili, riflettendo il ruolo limitato delle donne nei generi crime, questa analisi si è avvalsa di diversi contributi fondamentali. Teresa De Lauretis, in *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*)¹⁶, già citata nell'analisi di *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, sottolinea come il genere non sia un dato biologico, ma venga costruito attraverso molteplici tecnologie, tra cui il cinema e i discorsi istituzionali. Allo stesso modo, gli studi di Li Xiaojiang in *Nv Xing/Xing Bie De Xue Shu Wen Ti* (trad.it: *Questioni accademiche su donne/genere*),¹⁷ già citati in precedenza, e di Dai Jinhua in *Dian Ying Li Lun Yu Pi Ping* (trad.it: *Teoria e critica del cinema*)¹⁸, anch'essi già discussi nell'analisi di *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, forniscono un quadro teorico essenziale per comprendere la marginalizzazione delle figure femminili nei film crime, come si osserva in *Nu Chao*. Inoltre, le teorie espresse da Laura Mulvey in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (trad.it: *Piacere visivo e cinema narrativo*)¹⁹ e da Louis Althusser in *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (trad.it: *Ideologia e apparati ideologici di Stato*)²⁰, entrambe già analizzate nella sezione precedente, ampliano la discussione sulla rappresentazione visiva e sulle dinamiche narrative, criticando la persistenza del "male gaze" e delle costruzioni ideologiche rafforzate dal cinema.

Attraverso queste basi teoriche, possiamo osservare come *Nu Chao* non si limiti a riprodurre le convenzioni tradizionali del genere crime, ma adotti un approccio critico per evidenziarne la problematicità. Ad esempio, attraverso un uso

¹⁶ Vedi capitolo su *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, già citata nel capitolo precedente, *op. cit.*, pp. 36-41.

¹⁷ Li Xiaojiang, *Nv Xing/Xing Bie De Xue Shu Wen Ti* (trad.it: *Questioni accademiche su donne/genere*), già citato nel capitolo precedente, *op. cit.*, pp. 33.

¹⁸ Dai Jinhua, *Dian Ying Li Lun Yu Pi Ping* (trad.it: *Teoria e critica del cinema*), già citato nel capitolo precedente, *op. cit.*, pp. 8-10.

¹⁹ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (trad.it: *Piacere visivo e cinema narrativo*), già citato nel capitolo precedente.

²⁰ Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (trad.it: *Ideologia e apparati ideologici di Stato*), in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, Monthly Review Press, 1971, pp. 209.

consapevole delle tecnologie cinematografiche, il film invita il pubblico a riflettere sulle dinamiche di potere e sui ruoli femminili, portando l'attenzione sulla condizione subordinata delle donne nel genere crime.

Dato che *Nu Chao* è stato rilasciato nel 2023, al momento non esistono studi specifici dedicati a questo film. Pertanto, le osservazioni proposte nelle prossime pagine si basano interamente su una mia proposta personale.

Per quanto riguarda il contesto creativo di *Nu Chao*, il processo di creazione ha attraversato un lungo periodo di sviluppo. Secondo Ma Yu ke, sono stati necessari dieci anni dalla scrittura della sceneggiatura alla distribuzione del film: “Ho inizialmente voluto scrivere questo tipo di storia perché ho visto alcuni casi reali accaduti all'estero che mi hanno fatto sentire impotente e arrabbiato”. Questa motivazione creativa, radicata nella realtà, ha fatto sì che il film, nel trattare l'immagine delle vittime femminili, dovesse considerare sia le esigenze del film di genere commerciale sia rispondere alle questioni sociali della realtà.

Dal punto di vista produttivo, *Nu Chao* incarna le caratteristiche tipiche delle coproduzioni sino-hongkonghesi nel nuovo periodo. Il film riunisce attori di diverse regioni, tra cui l'attore di Hong Kong Nick Cheung, l'attore taiwanese Ethan Juan e Wang Dalun, una collaborazione interregionale che si riflette non solo nel cast ma anche nel modo di trattare il soggetto. In particolare, nel trattamento delle questioni di genere, mostra una attenta considerazione dell'accettabilità da parte del pubblico. Questo riecheggia il punto di vista espresso da Li Xiaojiang in “*Nu xing/Xingbie de Xue shu Wenti*” (trad. it: “*Questioni Accademiche su Donne/Genere*”): nel discutere questioni di genere in un contesto commerciale, i creatori spesso devono trovare un equilibrio tra criticità e accettabilità del mercato.²¹

Per comprendere la questione della rappresentazione femminile in *Nu Chao*, è necessario innanzitutto esaminare il contesto creativo. Come regista proveniente dalla recitazione, Ma Yu ke mostra una particolare predilezione per i film di genere criminale. Come ha affermato in un'intervista con Nandu Entertainment: “Personalmente amo molto i film criminali, sia quelli di Hong Kong che quelli stranieri, come 'Lock, Stock and Two Smoking Barrels', 'Snatch' e 'American History X’”. Questa preferenza personale è strettamente legata alla tradizione dei

²¹ Li Xiaojiang, *op. cit.*, p. 33.

film criminali di Hong Kong e ha influenzato il suo modo di plasmare i personaggi femminili. Come analizzato da Dai Jinhua in “*Dianying Lilun yu Piping*” (trad.it: “*Teoria e Critica del Cinema*”), le figure femminili nel cinema di Hong Kong sono spesso strettamente correlate ai cambiamenti sociali e all'ansia culturale²². In *Nu Chao*, questa correlazione si manifesta principalmente nel trattamento del ritratto collettivo delle vittime femminili.

Come regista al suo debutto, Ma Yuke ha affrontato anche numerose sfide pratiche. Come ha ammesso nell'intervista: “Forse la maggiore difficoltà è stata a livello produttivo, ci sono cose che come creatore volevo filmare ma che non sono state possibili a causa del budget di produzione, delle condizioni meteorologiche e altri fattori”. Queste limitazioni produttive hanno in qualche modo influenzato anche la costruzione e la rappresentazione dei personaggi femminili nel film.

Attraverso l'analisi del contesto creativo, emergono le molteplici tensioni che *Nu Chao* affronta nella questione della rappresentazione femminile. Da un lato, il film deve aderire alle tradizioni del genere, mentre dall'altro cerca di rispondere alle problematiche della realtà contemporanea. Inoltre, è chiamato a soddisfare le esigenze del mercato commerciale e, allo stesso tempo, a superare i limiti imposti dalle condizioni produttive. Questi fattori hanno influito in modo significativo sulla rappresentazione finale dei personaggi femminili nel film, plasmando la loro complessità e il loro ruolo all'interno della narrazione.

La seconda tipologia è rappresentata dalle numerose vittime femminili del traffico di organi. Sebbene questi due gruppi di personaggi femminili occupino posizioni marginali nella narrazione, il loro modo di rappresentazione riflette la riflessione del cinema crime contemporaneo sulle questioni di genere. Come indicano alcuni studiosi, la concezione estetica dei film di soggetto criminale di Hong Kong si sviluppa in stretta relazione con le esigenze commerciali locali. *Nu Chao*, nel suo trattamento dei personaggi femminili, mostra sia l'eredità della tradizione del film di genere sia una consapevole elusione del problema del “Male Gaze”.

A differenza dei film criminali incentrati sulle donne, nei film criminali che marginalizzano completamente le donne, le scene con presenza femminile sono

²² Dai Jinhua, *op. cit.*, p.15.

relativamente scarse, quindi un'analisi basata solo sulle immagini sarebbe insufficiente. Pertanto, inizierò analizzando il ruolo delle donne in questo film dal punto di vista delle strategie narrative. Innanzitutto, sappiamo già che questo film porta le caratteristiche distintive del cinema criminale di Hong Kong. Nel percorso di sviluppo del tradizionale film criminale di Hong Kong, i personaggi femminili sono spesso stati collocati in posizioni marginali o ridotti a esistenze strumentali per promuovere la narrazione maschile. Questo fenomeno riflette profondamente i limiti della rappresentazione di genere nel cinema come “apparato ideologico di Stato”²³.

Nu Chao come coproduzione tra Hong Kong e la Cina continentale nel genere criminale, presenta tensioni complesse nel trattamento dei personaggi femminili: da un lato, continua la tradizione del film di genere marginalizzando i personaggi femminili; dall'altro, cerca di evitare l'eccessiva oggettivazione dell'immagine femminile attraverso specifiche estetiche visive e strategie narrative.

Pertanto, questo articolo svilupperà l'analisi attraverso tre dimensioni: in primo luogo, esaminerà come la struttura narrativa del film posizioni i personaggi femminili; in secondo luogo, analizzerà il trattamento specifico del linguaggio cinematografico nella presentazione delle scene di vittimizzazione femminile; infine, esplorerà le implicazioni della politica di genere dietro queste modalità di trattamento. Attraverso questo quadro analitico, ci proponiamo di rivelare la complessità e i limiti della rappresentazione di genere nel sistema dei film di genere commerciali.

Dal punto di vista della struttura narrativa, i personaggi femminili nel film possono essere divisi in due categorie: Chen Le, che motiva la vendetta, e il ritratto collettivo delle vittime femminili che rivela il male. Sebbene queste due tipologie di personaggi svolgano un ruolo chiave nello sviluppo della trama, la loro rappresentazione mostra una significativa tendenza alla de-soggettivazione. Chen Le appare principalmente attraverso i frammenti di memoria dei personaggi maschili (Chen An e Ma Wenkang) e nelle scene della sua vittimizzazione, con la sua volontà personale e soggettività attenuate nella narrazione. Il regista, attraverso il contrasto tra tonalità calde e fredde (toni caldi nei ricordi vs toni freddi nella realtà), utilizza un approccio simile a quello di *PTU* 2003 di Johnnie

²³ Althusser, Louis. *op. cit.*, p. 209

To. Inoltre, attraverso i cambiamenti nella composizione spaziale (primi piani nelle scene intime vs campi lunghi nelle scene di violenza), rafforza visivamente il contrasto tra “la bellezza perduta” e “la realtà violenta”. Come rivelato dalla teoria “fan yin sheng yang shuai” (trad.it: “declino dello yin e ascesa dello yang”) di Zhang Che, questo approccio riflette la tendenza generale del cinema di Hong Kong dagli anni '70 del XX secolo verso una “riconquista maschile del dominio dello schermo”²⁴. Secondo questa teoria, lo “yin” rappresenta la femminilità, associata a una bellezza fragile e vulnerabile, mentre lo “yang” incarna la mascolinità, legata alla forza e al controllo.

Nel film, ciò si traduce visivamente attraverso l’uso di primi piani per sottolineare la delicatezza e l’intimità delle figure femminili, in contrasto con i campi lunghi che amplificano la brutalità e la forza maschile nelle scene di violenza. Ad esempio, nelle scene in cui le donne sono vittime o osservatrici silenziose, la macchina da presa si avvicina ai loro volti, catturandone le emozioni. Al contrario, durante le sequenze di conflitto fisico, la camera si allontana per includere l’azione maschile e rafforzare simbolicamente il dominio dello yang. Questo approccio visivo riflette chiaramente la logica “fan yin sheng yang shuai”, sottolineando come il film riecheggi questa tendenza storica del cinema di Hong Kong.

Come menzionato sopra, il trattamento speciale delle tonalità del film rappresenta un ottimo punto di partenza. Iniziamo quindi analizzando l'influenza delle tonalità sulla costruzione dei personaggi femminili nel film. Attraverso un sistema cromatico accuratamente progettato, il film distingue diversi spazi temporali e suggerisce le svolte nel destino dei personaggi femminili. L'uso di questa estetica cromatica non solo serve alla funzione narrativa, ma riflette più profondamente l'espressione metaforica del film sulla condizione femminile.

²⁴ Fu, Poshek. *op. cit.*, p. 151



figura I

Il trattamento tonale nel film presenta una netta dicotomia (Figura I): scene di ricordi calde e luminose contrapposte a scene reali fredde e cupe. Nei frammenti di memoria della vita di Chen Le con la sua famiglia, il regista utilizza tonalità calde, creando un'atmosfera intima e affettuosa. Queste scene sono dominate principalmente da una luce naturale dorata, che evoca una qualità nostalgica. Tuttavia, questa tonalità calda si interrompe bruscamente nella scena della vittimizzazione di Chen Le, sostituita da toni blu e grigi più freddi. Questo forte contrasto cromatico non solo segna una rottura temporale, ma simboleggia anche

la trasformazione dell'identità del personaggio femminile da soggetto vivente a oggetto vittimizzato.



figura II

Per le scene delle altre vittime femminili (Figura II), il regista ha adottato costantemente un trattamento di tonalità fredde. Questa uniformità della base cromatica in qualche modo indebolisce le differenze individuali delle vittime, collettivizzando e simbolizzando le loro esperienze. Come osservano Yan Jingyi e Yuan Zhizhong (2021) : “Attraverso il trattamento uniforme delle tonalità, il film eleva le tragedie individuali a un'espressione metaforica delle problematiche

sociali compressive.”²⁵



figura III

Oltre al contrasto tra tonalità calde e fredde, il film rafforza l'espressione della condizione femminile attraverso i cambiamenti di luce e ombra. Nelle scene di vittimizzazione, il regista adotta frequentemente un design di illuminazione sottotono, collocando i personaggi femminili in ombre appena percettibili. Questo approccio, da un lato, evita la rappresentazione diretta della violenza cruenta, mentre dall'altro rafforza il senso di impotenza e oscuramento delle vittime. In particolare, nelle scene di traffico di organi umani (Figura III), la combinazione dell'ambiente buio circostante, un fascio di luce diretta e le tonalità fredde crea un'atmosfera opprimente, suggerendo il dilemma esistenziale di queste donne marginalizzate.



figura IV

È degno di nota che quando l'inquadratura si sofferma su scene che coinvolgono la nudità femminile (figura IV), il regista sceglie di presentarla attraverso

²⁵ Yan Jingyi, Yuan Zhizhong, *op. cit.*, p.52.

un'inquadratura panoramica e in controluce. Questa composizione non solo evita un'eccessiva esposizione grazie al gioco di luci e ombre, ma l'utilizzo del controluce permette anche alla silhouette della vittima di risaltare più nitidamente nell'immagine complessiva. Si tratta di un trattamento particolarmente raffinato: attraverso la disposizione delle luci e delle ombre, si riesce a mostrare sia la brutalità della violenza, sia a mantenere un rispetto fondamentale per la vittima.

L'uso di questa estetica cromatica è strettamente legato alla tradizione dei film polizieschi di Hong Kong. Come sottolinea Chang Kin-Yong in “*Du Qifeng yu Xianggang Dongzuo Dianying*” (trad.it, “*Johnnie To e il Cinema d'Azione di Hong Kong*”), il cinema di Hong Kong spesso utilizza la disposizione dei colori e delle luci e ombre per trasmettere una critica sociale²⁶. *Nu Chao*, basandosi su questa tradizione, combina l'uso delle tonalità con le questioni di genere, creando un'espressione visiva unica.

Tuttavia, questa strategia visiva rivela anche alcuni limiti. Sebbene il trattamento cromatico controllato eviti l'oggettivazione diretta delle figure femminili, la tonalità cromatica uniformata indebolisce, in una certa misura, l'espressione individualizzata dei personaggi femminili. Questo paradosso riflette precisamente il dilemma che i film di genere affrontano nel trattare le questioni di genere: la necessità di soddisfare sia le tradizioni visive del genere cinematografico sia il tentativo di superare i modelli convenzionali di rappresentazione di genere.

Come abbiamo già menzionato più volte, nei film polizieschi tradizionali, le figure femminili sono spesso posizionate come oggetti del "male gaze", con la macchina da presa che frammenta e oggettiva i corpi femminili trasformandoli in spettacoli visivi. Questo è un punto chiave dell'analisi, indipendentemente dal fatto che le donne siano o meno soggetti narrativi in un film. *Nu Chao* mostra un consapevole distacco da questa tradizione a livello compositivo, particolarmente evidente nel trattamento delle scene in cui le donne sono vittime. Pertanto, procederemo con l'analisi dal punto di vista della composizione dell'inquadratura.

²⁶ Chang KinYong, *op. cit.*, p. 301.



figura V

Particolarmente nella scena in cui Chen Le viene rapita e violentata (figura V), il regista dissolve il “Male Gaze” attraverso una sequenza di inquadrature: un campo medio che mostra i movimenti di resistenza di Chen Le, un campo lungo che presenta il luogo del crimine (il furgone) accompagnato dalle grida sullo sfondo, e infine solo un primo piano dell'uomo che scende dal furgone allacciandosi la cintura come indicazione del crimine compiuto, insieme al primo piano del volto di Chen Le che rivela il trauma subito dalla donna. Questa sequenza di composizioni evita la rappresentazione diretta del corpo femminile, comunicando invece la presenza della violenza attraverso suggestioni spaziali

e il coordinamento tra suono e immagine. Se il tradizionale “Male Gaze” trasforma il corpo femminile in uno spettacolo da guardare attraverso primi piani e inquadrature frammentate, qui la composizione in campo medio e lungo rompe efficacemente questo modello di visione.



figura VI

Oltre a Chen Le, come abbiamo menzionato, c'è anche un gruppo di vittime femminili. Nel rappresentare le vittime della tratta di esseri umani (figura VI), il film evita l'oggettivazione delle donne come puri oggetti visivi attraverso specifiche strategie compositive. Il regista sceglie di posizionare le donne perseguitate al centro dell'inquadratura, ma utilizza campi medi o lunghi, un trattamento che garantisce l'attenzione sulla questione della violenza evitando, attraverso il mantenimento di una certa distanza, di infliggere una seconda violenza alle vittime. Come afferma Laura Mulvey in “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, il cinema tradizionale tende a oggettivare le donne attraverso

la prospettiva maschile²⁷, mentre questa strategia compositiva di *Nu Chao* tenta di rompere questo meccanismo unidirezionale dello sguardo.

Tuttavia, questa strategia compositiva che tenta di dissolvere lo “Male Gaze” solleva nuovi problemi. Per evitare l'oggettivazione delle donne, il regista adotta un approccio compositivo relativamente distaccato, finendo però per presentare le vittime femminili in modo simile all'esposizione di “merci”. Questo trattamento, pur intendendo rivelare la disumanità del crimine, finisce in qualche modo per replicare il modello narrativo dell'oggettivazione femminile. Possiamo definirlo un'espressione controllata; tuttavia, questo controllo stesso riflette una contraddizione: nel tentativo di criticare la violenza, si finisce inevitabilmente per simbolizzare il gruppo delle vittime femminili, ma questo senso di distacco in qualche modo indebolisce anche l'approfondimento del mondo interiore dei personaggi femminili. La rappresentazione di genere nel cinema spesso cade in questo paradosso: nel tentativo di criticare la disuguaglianza di genere, può inavvertitamente rafforzare alcuni stereotipi esistenti. Come sottolinea Teresa De Lauretis: “The woman, fixed in the position of icon, spectacle, or image to be looked at, bears the mobile look of both the spectator and the male character(s). It is the latter who commands at once the action and the landscape, and who occupies the position of subject of vision, which he relays to the spectator.”²⁸ Questa contraddizione illustra il dilemma che i film polizieschi contemporanei affrontano nel trattare le questioni di genere: come evitare il “Male Gaze” e, allo stesso tempo, rappresentare autenticamente la soggettività dei personaggi femminili.

In conclusione, *Nu Chao* evidenzia sia progressi che limiti nel trattamento delle figure femminili. Come primo film poliziesco di Ma Yu ke, il film cerca di superare il trattamento stereotipato delle donne nei film polizieschi tradizionali attraverso un linguaggio cinematografico e strategie narrative innovative. Tuttavia, nonostante l'intento di eludere l'oggettivazione e presentare le vittime in modo più umano e complesso, alcune scelte visive e narrative mettono in luce la difficoltà di abbandonare completamente i modelli convenzionali di rappresentazione di genere. Il film invita a una riflessione critica su come il cinema possa sia perpetuare che sfidare le norme culturali, aprendo un dialogo

²⁷ Laura Mulvey, op. cit.

²⁸ De Lauretis, op. cit., p. 43.

necessario sulle questioni di genere all'interno del genere poliziesco contemporaneo.

Per quanto riguarda i suoi aspetti progressivi, il film mostra una consapevolezza delle questioni di genere nella sua presentazione visiva. Questo si riflette nelle strategie compositive e nel trattamento delle scene di violenza, indebolendo il “Male Gaze” e permettendo al pubblico di concentrarsi sulle sfide reali che i personaggi femminili affrontano nei conflitti concreti. Inoltre, il film dimostra una notevole maestria nella gestione delle luci e delle ombre: il contrasto tra tonalità fredde e calde, insieme alla disposizione strategica delle fonti luminose, rafforza la presenza delle vittime senza indulgere in una spettacolarizzazione eccessiva della loro immagine.

Tuttavia, come molti film polizieschi tradizionali, il film presenta ancora evidenti limitazioni nella rappresentazione femminile. In primo luogo, dal punto di vista della struttura narrativa, sia Chen Le, che motiva la vendetta, sia le numerose vittime femminili che rivelano il male, esistono ancora in funzione della logica d'azione dei personaggi maschili e dello sviluppo della trama, mancando di una soggettività indipendente. In secondo luogo, per evitare l'oggettivazione delle figure femminili, il regista adotta una distanza relativamente distaccata della telecamera, un distacco che in qualche modo indebolisce anche l'approfondimento del mondo interiore dei personaggi femminili. Inoltre, nelle scene che ritraggono le vittime della tratta di esseri umani, le vittime femminili sono altamente simbolizzate, ridotte a veicoli per evidenziare il male, prive di caratteristiche individualizzate.

In generale, *Nu Chao* mostra una certa innovazione e tentativi di superamento nella questione della rappresentazione femminile, ma non riesce ancora a liberarsi completamente dal trattamento strumentale dei personaggi femminili tipico dei film di genere. Questa contraddizione conferma in una certa misura il punto di vista di De Lauretis sopra menzionato.

1.2. Personaggi femminili in ruoli dominanti

I personaggi femminili sono presenti in Cina fin dall'inizio dell'industria cinematografica anche come personaggi principali, come, ad esempio, *Yu Guang Qu* (*Song of The Fishermen*) diretto da Cai Chu Sheng nel 1934. Primo film cinese a vincere un premio internazionale, è stato premiato al Festival Internazionale del Cinema di Mosca con questa motivazione, ha dichiarato che si tratta di un buon film che riflette la vita del sottoproletariato in Cina.

Si tenga presente tuttavia che all'epoca la Cina aveva relazioni diplomatiche ufficiali con l'Unione Sovietica; il festival invitava dunque i film cinesi a partecipare attraverso l'Ambasciata cinese in Unione Sovietica. Tutti i film cinesi in concorso saranno inviati prima alle organizzazioni cinesi competenti, rivisti e contattati dalla parte cinese in anticipo con gli organizzatori prima di essere inviati al festival per essere giudicati, quindi c'è una certa dose di "politica".

Il film si basa sulla storia di una madre single che lotta per crescere due gemelli, una ragazza (Kitten, interpretata da Wang Ren Mei) e un ragazzo (Monkey, interpretato da Han Lan Gen), come pescatori. Poiché la loro madre lavorava come bambinaia per una famiglia ricca, la famiglia del datore di lavoro ha un ragazzo di nome Zi Yin che è buon amico di Kitten e Monkey. Quando Zi Ying dovette andare all'estero a studiare, le gemelle lo hanno benedetto per l'imminente inizio di una nuova parte della sua vita, cantando per lui una canzone che ha lo stesso titolo del film, poi divenuto anche il titolo del film. Poco dopo, il villaggio dei gemelli viene saccheggiato; la madre, lo zio e i gemelli tentano di fuggire ma la madre e lo zio muoiono nell'incendio. I gemelli incontrano Zi Ying, che è rientrato in patria e ha perso il padre; i tre tornano al villaggio di pescatori per ricominciare a pescare, ma Monkey viene ferito durante la pesca e muore nel bel mezzo della canzone di Kitten.

Il film mira a mostrare che, nonostante lo sviluppo tardivo dell'industria cinematografica cinese e il fatto che i primi operatori fossero quasi tutti uomini, il primo cinema cinese era molto preoccupato per la sopravvivenza delle donne nella società.

L'influenza politica e l'ambiente economico hanno guidato i cambiamenti nell'ambiente culturale, soprattutto nella Cina continentale, dove, dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il Comitato Centrale del Partito

Comunista Cinese (PCC) ha istituito nel 1922 un dipartimento apposito che comprendeva la causa della costruzione della parità tra uomini e donne e l'emancipazione delle donne, tra le altre cose, anche ai fini di rafforzarne la leadership nel Partito Comunista. Così, sotto l'influenza politica, tutti i settori dell'economia hanno iniziato a prestare attenzione alle condizioni di vita delle donne. In un secondo momento, nell'agosto 1958, la riunione allargata dell'Ufficio Politico del Comitato Centrale del PCC adotta la Decisione del Comitato Centrale del PCC sull'Istituzione delle Comuni Popolari nelle Aree Rurali, e gli organi della borgata direttamente il nome Da She. Creazione di un certo numero di posizioni femminili, come vice caposquadra donna. Per promuovere lo sforzo lavorativo femminile, più oneroso fisicamente, si crearono slogan come il famoso “Le donne possono reggere metà del cielo”²⁹ che sarebbe stato proposto da Mao Zedong nel 1958 malgrado alcuni studiosi abbiano messo in dubbio l'attribuzione. Da qualsiasi parte provenga, questa frase, che intendeva motivare le donne e che appariva più spesso sui muri dei villaggi come incentivo alla produzione agricola, riflette l'ideologia dominante nella società cinese dell'epoca che le donne potevano fare qualsiasi cosa, compresi i lavori che per lungo tempo erano stati ritenuti affrontabili solo da uomini. Il significato originale di Mao quando l'economia cinese ha iniziato a svilupparsi rapidamente dopo la riforma e l'apertura del Paese, le donne erano necessarie non solo nell'agricoltura, ma in tutti gli ambiti della vita, soprattutto nelle professioni che per lungo tempo erano state ad appannaggio maschile, come la polizia. Ecco perché ci sono molte donne come tutori della legge nei primi film polizieschi cinesi, come in *R4 Zhi Mi* (1982) del regista di LiYunDong presente nella selezione.

Nell'ultimo decennio, il mercato cinematografico cinese è stato influenzato dall'industria dello streaming, dalle crescenti esigenze estetiche del pubblico che hanno facilitato la diversificazione della creazione di contenuti cinematografici, con produttori e società di produzione più piccole cui lo streaming offre maggiori opportunità. L'aumento significativo del numero di spettatori nel mercato cinematografico cinese ha anche aumentato il numero di spettatori di sesso

²⁹ Han Siqi, *Ma Ke Si Zhu Yi Nv Xing Zhu Yi Dui Zhong Guo Fu Nv Fa Zhan De Ying Xiang Ji Qi Chuan Bo Lu Jing Fen Xi* (trad.it: *Un'analisi dell'influenza del femminismo marxista sullo sviluppo delle donne in Cina e del suo percorso di diffusione*). Zhe Xue Jin Zhan (trad.it: *Philosophy Progress*), 2022, p.996.

femminile che non solo vogliono solo vedere emozionanti trame poliziesche, ma desiderano anche trovare una risonanza emotiva nei loro personaggi ed esplorare temi più profondi come il genere, il potere e le strutture sociali. Di conseguenza, il mercato richiede una maggiore autenticità dei personaggi femminili nei film polizieschi e il pubblico si aspetta di vedere relazioni più complesse tra i personaggi e ambientazioni più realistiche, oltre a una gamma più diversificata di narrazioni e stili cinematografici anche all'interno di film polizieschi. Il rapido sviluppo dell'industria dei media in streaming ha avuto un impatto sull'industria cinematografica non solo in termini di opportunità e sfide, ma anche in termini di svantaggi. Poiché il modo in cui le persone accedono alle informazioni e ai consumi è davvero semplice e veloce, anche l'offerta filmica deve stare al passo, con una produzione talvolta di bassa qualità. Ad esempio, alcuni film sono realizzati con l'intenzione di piacere al pubblico femminile e vogliono fare film che mostrino il femminismo, ma a causa del breve tempo di produzione, non comprendono il vero contenuto femminista e si limitano a impostare il personaggio principale come una donna, ma i suoi modelli comportamentali e il suo aspetto sono infinitamente vicini a quelli di un uomo, per i quali ho scelto un film come analisi rappresentativa: regista di Li Cong Ling *Xue 13 (Blood 13)*.

Il cinema di Hong Kong degli inizi aveva anche un gran numero di film con donne. Diversamente dalla produzione della Cina continentale, che erano più orientata politicamente e culturalmente, questi erano più orientati al mercato e alle aspettative del pubblico. Un esempio è 1972 regista di ChuYuan *Ai Nu*, un film erotico con elementi crime su cui si innesta il lesbismo, in cui la protagonista femminile inizialmente vittima poi diventa una criminale vendicativa. Un numero molto elevato di immagini della telecamera viene utilizzato per mostrare flirt lesbici e scene di sesso, oltre a scene di combattimento di kung fu. Se le donne appaiono come protagoniste, in realtà è per soddisfare il pubblico maschile. Pertanto, non discuterò i primi film polizieschi di Hong Kong.

Come accennato in precedenza, tra il 1979 e il 1983, Taiwan ha visto l'emergere di "film di realtà sociale" che si concentravano sulla violenza criminale e sullo sfruttamento sessuale femminile. Questo tipo di film rappresenta l'ansia collettiva dell'ambiente sociale dell'epoca, in cui i personaggi femminili sono i protagonisti, ma dipendono ancora dai personaggi maschili da cui si aspettano di essere salvate;

di qui anche l'esclusione di queste opere dall'analisi.

A differenza dei film prodotti e distribuiti a Hong Kong, i film prodotti e distribuiti a Taiwan sono stati influenzati dalla “Dichiarazione sul cinema taiwanese” agli inizi, e molti registi e produttori tendevano a produrre film artistici con le loro caratteristiche personali, come il famoso regista taiwanese Edward Yang, che verrà analizzato in seguito. Pertanto, molti dei film prodotti a Taiwan all'inizio non erano altamente commercializzati e molti di loro hanno uno status elevato nel campo degli studi cinematografici cinesi, ma erano molto scarsi al botteghino e questi film eccellenti possono riflettere molti problemi della società taiwanese dell'epoca. Attualmente, l'industria cinematografica di Taiwan si sta sviluppando ancora più rapidamente, perché la censura dei film a Taiwan è molto più rilassata rispetto alla censura dei film nella Cina continentale, quindi ci sono molti film polizieschi con temi audaci e tutti questi film hanno buone recensioni, quindi ho scelto due film polizieschi recenti 2017 regista di YangYa Zhe *Xue Guan Yin (The bold, the corrupt and beautiful, Taiwan)*, 2023 regista di Zen YingTing *Zhui Ji (The abandoned)* per la mia analisi.

1.2.1. *R4 Zhi Mi* (1982, Cina continentale) di Li Yundong e Li Andi

Nel panorama del cinema crime cinese a leadership femminile, *R4 Zhi Mi* rappresenta un caso particolarmente interessante. Diretto da Li Yundong e Li Andi e scritto da Huang Yazhou, il film fu prodotto dallo Xi'an Film Studio (Xi'an Dian Ying Zhi Pian Chang) in un periodo cruciale per la storia cinematografica cinese. Lo Xi'an Film Studio, uno dei sei principali studi cinematografici nazionali dell'epoca, non era semplicemente una casa di produzione, ma una delle voci più autorevoli del cinema di stato, le cui opere, oltre a rispecchiare le dinamiche sociali del tempo, seguivano anche le direttive politiche ufficiali. In questo contesto, *R4 Zhi Mi* si distingue come una rara incursione dello studio nel genere poliziesco, offrendo una prospettiva unica sulla rappresentazione femminile nell'era post-Rivoluzione Culturale.

A più di quarant'anni dalla sua produzione, ricostruire il contesto di *R4 Zhi Mi* presenta alcune sfide significative. I registi, lavorando all'interno dello Xi'an Film Studio, si muovevano in un sistema di produzione statale, molto diverso dall'autonomia creativa concessa ai registi indipendenti. Il loro lavoro, infatti, era inevitabilmente influenzato dalle dinamiche politiche e culturali del tempo. Per comprendere appieno la rappresentazione dei personaggi femminili e il loro valore sociale, è quindi fondamentale inserire l'opera nel contesto cinematografico e sociale della Cina degli anni Ottanta, un'epoca segnata da profondi cambiamenti nel modo di raffigurare la donna sul grande schermo.

Per approfondire la costruzione delle immagini femminili nel film e il loro significato unico nel contesto del cinema crime, questo studio si è basato sui seguenti riferimenti. Zhang Yu e Zheng Quan, nell'articolo *Zhong Guo Nv Xing Ti Cai Dian Ying Zhong De Nv Xing Xing Xiang Yan Jiu (1980-1989)* (trad.it: *Uno studio sulle immagini femminili nei film a tema femminile in Cina, 1980-1989*)³⁰, esplorano l'evoluzione dell'immagine femminile nel cinema cinese, concentrandosi sul periodo in cui *R4 Zhi Mi* fu prodotto. Allo stesso modo, Zhu Demeng, in *Shi Lun Zhong Guo Nv Xing Ti Cai Dian Ying Zhong De Nv Xing Xing Xiang Yan Bian* (trad.it: *L'evoluzione delle figure femminili nel cinema*

³⁰ Zhang Yu, Zheng Quan, *Zhong Guo Nv Xing Ti Cai Dian Ying Zhong De Nv Xing Xing Xiang Yan Jiu (1980-1989)* (trad.it: *Uno studio sulle immagini femminili nei film a tema femminile in Cina (1980-1989)*), in *Film Contemporaneo*, 2021, (04), pp. 170-171.

cinese a tema femminile)³¹, analizza i cambiamenti narrativi legati alle figure femminili nei film a tema. Le analisi di Dai Jinhua, contenute in *Xing Bie Yu Xu Shi: Dang Dai Zhong Guo Dian Ying Zhong De Nv Xing* (trad.it: *Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film*)³², sono già state citate nel capitolo dedicato a *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*. Tuttavia, il suo contributo è ripreso qui per contestualizzare ulteriormente i cambiamenti nella rappresentazione femminile nel periodo post-Rivoluzione Culturale. Dal punto di vista storico-sociale, Cheng Si, nell'articolo *Cong Zhong Guo Fu Zhuang Yan Bian Kan Nv Xing Di Wei* (trad.it: *L'evoluzione dell'abbigliamento femminile in Cina e il suo rapporto con lo status sociale delle donne*)³³, offre un'analisi preziosa dell'immaginario sociale e culturale legato alle donne cinesi, particolarmente rilevante per il contesto degli anni Ottanta.

A causa della sua data di produzione risalente agli anni Ottanta, *R4 Zhi Mi* non dispone di sufficienti documentazioni di ricerca contemporanea. Anche consultando i principali siti ufficiali cinesi di letteratura accademica, le uniche fonti disponibili risalgono agli anni della sua uscita, come alcune riviste cinematografiche del periodo e materiali promozionali. Ad esempio, Ji Qiao, Xiang Gui e Sun Jie, nell'articolo *R4 Zhi Mi*, pubblicato su *Dian Ying Ping Lun* (trad.it: *Recensioni Cinematografiche*, 1982)³⁴, e il breve profilo del film contenuto in *Zhong Guo Dian Ying Nian Jian* (trad.it: *Annuario del Cinema Cinese*, 1983)³⁵, offrono esclusivamente una panoramica promozionale dell'opera. Tuttavia, questi materiali risultano poco pertinenti rispetto all'obiettivo del presente studio. Come indicato in precedenza, "poiché il film non dispone di analisi accademiche specifiche, le osservazioni riportate nelle seguenti pagine si basano esclusivamente sulla mia ricerca e osservazione personale."

Sul piano politico, il 1978 segna un punto di svolta cruciale con l'avvio della politica di "Riforma e Apertura" (*Gai Ge Kai fang*), che ha drasticamente

³¹ Zhu Demeng, *Shi Lun Zhong Guo Nv Xing Ti Cai Dian Ying Zhong De Nv Xing Xing Xiang Yan Bian* (trad.it: *L'evoluzione delle figure femminili nel cinema cinese a tema femminile*), in *Contemporary Cinema (Dang Dai Dian Ying)*, no. 3 (2022), p. 94-95.

³² Vedi capitolo su *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, Dai Jinhua, *Dian Ying Li Lun Yu Pi Ping* (trad.it: *Teoria e critica del cinema*), già citato nel capitolo precedente, *op. cit.*, pp. 15.

³³ Cheng Si, *Cong Zhong Guo Fu Zhuang Yan Bian Kan Nv Xing Di Wei* (trad.it: *L'evoluzione dell'abbigliamento femminile in Cina e il suo rapporto con lo status sociale delle donne*), in *Letteratura Anhui (An Hui Wen Xue)*, seconda metà del mese, febbraio 2008, pp. 380-382.

³⁴ Ji Qiao, Xiang Gui, Sun Jie, *R4 Zhi Mi* (trad.it: *Il mistero di R4*), in *Dian Ying Ping Lun (Recensioni Cinematografiche)*, no. 3 (1982), pp. 16-17.

³⁵ Anonimo, *R4 Zhi Mi* (trad.it: *Il mistero di R4*), in *Zhong Guo Dian Ying Nian Jian (Annuario del Cinema Cinese)*, Educazione, Casa Editrice del Cinema Cinese, 1983, pp. 949.

riorientato le priorità nazionali verso lo sviluppo economico. Questo cambiamento ha comportato una trasformazione significativa nella rappresentazione sociale della donna: durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976) prevaleva l'immagine di una donna lavoratrice forte e indipendente, capace di svolgere le stesse mansioni fisiche degli uomini, mentre negli anni Ottanta si è assistito a un graduale ritorno a ruoli di genere più tradizionali. Pur mantenendo formalmente la parità di genere a livello legislativo, nella realtà sociale e nelle rappresentazioni cinematografiche il ruolo femminile ha subito un ridimensionamento. Le politiche statali si concentravano ormai sulla crescita economica, lasciando in secondo piano le questioni di genere; sullo schermo cominciava a prevalere una rappresentazione della donna più subordinata e passiva.

Sul piano economico, l'espansione dell'economia di mercato ha ampliato le opportunità lavorative per le donne, scontrandosi con una mentalità tradizionale in cui le figure femminili erano spesso relegate a ruoli di supporto o limitate dagli impegni familiari. Questa condizione duale, ampiamente riflessa nelle rappresentazioni cinematografiche dell'epoca, evidenzia le difficoltà delle donne nel conciliare aspirazioni professionali e responsabilità domestiche.

Dal punto di vista culturale, gli anni Ottanta segnano un periodo di intensa interazione tra la cultura cinese e quella occidentale. In questo contesto di transizione, in cui si intrecciano valori tradizionali e modernità, la rappresentazione femminile oscilla tra due poli: da un lato, la figura tradizionale della "moglie virtuosa e madre devota" (Xian Qi Liang Mu); dall'altro, il simbolo della modernizzazione sociale. Come sottolinea Liu Ming nella sua analisi, la concezione confuciana della gerarchia di genere continua a permeare profondamente il tessuto sociale, influenzando le narrative cinematografiche e rendendo i personaggi femminili spesso subordinati alle figure maschili.³⁶

Nell'analisi dei personaggi femminili del cinema di questo periodo, emerge come queste figure siano caratterizzate da tratti di sacrificio e subordinazione, con la loro identità e funzione frequentemente definite in relazione ai personaggi maschili. Zhang Yu, nella sua ricerca sui film a tematica femminile degli anni Ottanta, sottolinea che le protagoniste sono spesso rappresentate come figure di

³⁶ Liu Ming, *op. cit.*, p. 123.

supporto, evidenziando così la loro dipendenza dalle controparti maschili.³⁷

Nel contesto cinematografico degli anni Ottanta, accanto ai personaggi femminili subordinati, emerge in alcune opere la figura della "nuova donna". Questi personaggi femminili incarnano un risveglio graduale della coscienza individuale e l'aspirazione verso l'indipendenza. La loro particolarità risiede nel tentativo di emanciparsi dalle norme tradizionali, mostrando una consapevolezza identitaria più moderna. Come osserva Zhu Demeng nella sua analisi, il cinema cinese a tematica femminile ha vissuto una trasformazione significativa dagli anni Ottanta fino al XXI secolo: i personaggi femminili hanno intrapreso un percorso di evoluzione, passando da ruoli di subordinazione a espressioni di autonomia personale.³⁸

Pertanto, sotto l'influenza di questi fattori combinati e del contesto culturale, l'immagine femminile ne *R4 Zhi Mi* manifesta sia tratti tradizionali che elementi della "nuova donna".

L'analisi dei personaggi si articola in tre sezioni principali: la protagonista Li An, la vittima Chen Xiaoxiao e le altre figure femminili del film. Per ciascun personaggio, l'esame si sviluppa attraverso tre aspetti fondamentali: la dimensione professionale, l'abbigliamento e la costruzione narrativa.

Nel film, la protagonista Li An è un'agente di polizia che, durante un'indagine su un caso di omicidio, arresta la sospettata Chen Xiaoxiao. Successivamente, scopre che il suo fidanzato era l'ex-compagno di Chen Xiaoxiao e che i due avevano condiviso un profondo legame sentimentale; la loro relazione si era interrotta unicamente a causa della detenzione di Chen Xiaoxiao. Esaminando la corrispondenza tra Chen Xiaoxiao e il suo ex-compagno, Li An scopre indizi che suggeriscono che l'omicidio potrebbe nascondere un'ingiustizia. Dopo un intenso conflitto interiore, Li An decide di superare ogni difficoltà e affrontare ogni ostacolo per aiutare Chen Xiaoxiao a provare la propria innocenza.

La protagonista Li An si presenta prevalentemente in uniforme di polizia; nei momenti privati, il suo guardaroba si compone di camicie monocolore abbinata a gonne o pantaloni blu (Figura I). Questa scelta di abbigliamento rispecchia le tendenze dell'epoca per le donne professioniste. Come evidenziato nell'articolo "L'evoluzione dell'abbigliamento femminile in Cina e il suo rapporto con lo status

³⁷ Zhang Yu, Zheng Quan, *op. cit.*, p. 171.

³⁸ Dai Jinhua, *op. cit.*, p. 15.

sociale delle donne”, questo periodo storico segna una crescente partecipazione femminile nella sfera lavorativa e politica, rappresentando un significativo avanzamento della posizione sociale delle donne. Gli abiti femminili di quel tempo, caratterizzati da linee essenziali simili a quelle dell'abbigliamento maschile e funzionali all'attività lavorativa, riflettono il passaggio da un ruolo subordinato a una presenza attiva nella sfera socio-economica³⁹.



Figura I

³⁹ Cheng Si, *op. cit.*, p. 380.

L'analisi dell'abbigliamento di Chen Xiaoxiao, la vittima ingiustamente incarcerata, rivela una significativa evoluzione che accompagna il suo percorso narrativo. Nella fase iniziale della storia, quando ancora svolgeva la sua attività lavorativa, il suo guardaroba si componeva di una camicia bianca a stampe floreali e una giacca blu (Figura II). Successivamente, durante il periodo di rieducazione carceraria, indossa l'uniforme blu della prigione, sotto la quale mantiene una camicia con motivi blu.

Dal punto di vista della costruzione del personaggio attraverso il costume, si può notare una sottile correlazione tra l'abbigliamento di Chen Xiaoxiao e quello di Li An, che riflette le convenzioni estetiche dell'epoca. Tuttavia, la relativa monotonia delle scelte di costume per questo personaggio sottolinea efficacemente la sua condizione di vittima dell'oppressione sociale. Mentre Li An, con il suo abbigliamento professionale, rappresenta una figura di autorità e di attivismo, Chen Xiaoxiao è intrappolata in un abito che simboleggia la sua perdita di libertà e identità, evidenziando così il contrasto tra le due figure femminili e le rispettive esperienze all'interno della narrazione.



Figura II

Le altre figure femminili nel film presentano scelte di abbigliamento analoghe, un aspetto che non richiede ulteriore approfondimento. L'analisi si sposta ora sulla dimensione professionale dei personaggi femminili. Come evidenziato nella precedente discussione sul costume e sul contesto sociale, questo periodo storico vede un progressivo miglioramento della condizione femminile, con un crescente accesso delle donne a diversi settori professionali. Tuttavia, la figura di Li An come agente di polizia, pur significativa, non rappresenta l'elemento più

innovativo del film, considerando che anche le protagoniste di altre opere del periodo che saranno oggetto di analisi, come *Xue 13* e *Zhui Ji*, ricoprono lo stesso ruolo professionale.

È significativo notare che, sebbene il ruolo di Li An come agente di polizia rappresenti un indicatore dell'indipendenza professionale femminile, nella realtà operativa delle forze dell'ordine persiste una marcata disparità di genere. Come evidenziano Gaub e Holtfreter nella loro ricerca, le donne nel lavoro di polizia si trovano spesso a confrontarsi con pregiudizi riguardo alle loro capacità fisiche rispetto agli standard maschili e, in alcuni contesti, vengono considerate inadatte alla gestione autonoma di casi criminali complessi⁴⁰.

Tuttavia, nel cinema criminale cinese, la rappresentazione delle donne nelle forze dell'ordine mostra una marcata omogeneità: esse sono quasi esclusivamente raffigurate nel ruolo di agenti di polizia. È significativo notare che nei 14 film criminali analizzati in questo studio, la figura dell'investigatrice privata è completamente assente. Questo fenomeno è strettamente correlato al particolare contesto politico-culturale cinese. Dal 1993, la Cina ha implementato normative che vietano l'istituzione di agenzie investigative private, un contesto normativo che ha direttamente limitato le possibilità narrative di personaggi femminili coinvolti in indagini a titolo privato. Un altro fattore rilevante è il meccanismo di censura cinematografica: la rappresentazione di figure dell'ordine al di fuori del sistema istituzionale potrebbe essere interpretata come una critica alle capacità delle forze dell'ordine statali, rendendo così difficile l'approvazione censoria. Questa limitazione nella caratterizzazione dei personaggi assume un duplice significato: da un lato riflette le restrizioni istituzionali nelle scelte professionali femminili nella realtà, dall'altro evidenzia il condizionamento dei ruoli di genere all'interno di specifiche strutture sociali, stimolando così una riflessione critica sulle dinamiche sociali.

Al contrario, la caratterizzazione professionale della vittima Chen Xiaoxiao nel ruolo di ricercatrice in farmacologia risulta particolarmente innovativa. Poiché la farmacologia è un campo delle discipline tecnico-scientifiche, all'epoca la presenza femminile in questo settore era relativamente limitata. Questa disparità non rifletteva soltanto le concezioni tradizionali di genere, ma era anche

⁴⁰ Liu Ming, *op. cit.*, p. 125.

strettamente legata alla distribuzione diseguale delle opportunità educative. Come sottolinea Liu Ming nella sua analisi, nella società tradizionale cinese gli uomini godevano di un accesso privilegiato alla formazione, mentre le possibilità per le donne di accedere all'istruzione scientifica e tecnica rimanevano sostanzialmente limitate.⁴¹

Questo divario ha esposto le donne a pregiudizi sociali nella scelta professionale, con particolare criticità nell'accesso alle professioni tecnico-scientifiche. In questo contesto, il profilo professionale di Chen Xiaoxiao assume una valenza particolarmente significativa per l'epoca. La costruzione del suo personaggio opera su un duplice livello: da un lato attraverso l'eccezionalità del personaggio di Chen Xiaoxiao mette in risalto la disparità di genere in alcuni settori professionali, dall'altro apre una finestra di speranza sulla possibilità di superamento di queste barriere nella società contemporanea.

Sul piano narrativo, *R4 Zhi Mi* propone una rielaborazione significativa della figura del “salvatore” nel cinema di genere criminale. Il film sovverte il tradizionale paradigma narrativo in cui la salvezza femminile dipende dall'intervento maschile, introducendo invece un modello di solidarietà tra donne. Questa innovazione narrativa trova successivamente eco anche in *Zhui Ji*.

Nella struttura narrativa del film, Chen Xiaoxiao, vittima di un'ingiusta detenzione, si trova in una condizione di vulnerabilità. L'agente Li An, venuta a conoscenza della sua vicenda, intraprende un'indagine rischiosa per far emergere la verità e ristabilire l'innocenza di Chen. Questa costruzione narrativa risulta significativa per due aspetti: da un lato, destruttura la convenzione cinematografica che vede l'uomo come unico agente di salvezza; dall'altro, enfatizza l'emergere di una rete di solidarietà femminile.

Come osserva la teorica cinematografica Laura Mulvey nella sua teoria dello Male Gaze, nelle narrazioni cinematografiche classiche le donne sono frequentemente posizionate come “oggetti”, destinate a essere osservate, protette o salvate dall'uomo, che rappresenta il soggetto attivo. Questa impostazione riflette un'inerzia narrativa dominata dagli uomini, limitando l'autonomia dei personaggi femminili.

Tuttavia, *R4 Zhi Mi* infrange questa consuetudine narrativa attraverso il rapporto

⁴¹ Ibid., p. 50.

di mutuo sostegno tra Li An e Chen Xiaoxiao, mettendo in luce il ruolo cruciale della solidarietà femminile nella progressione della trama. Li An, nel suo ruolo di "salvatrice", si fa carico attivamente della responsabilità di aiutare Chen Xiaoxiao, una scelta narrativa che sottolinea l'importanza del risveglio della consapevolezza femminile. Come osserva Zhu Demeng nel suo studio sul cinema a tema femminile in Cina, il sostegno reciproco e la collaborazione tra personaggi femminili contribuiscono a rafforzare sia la soggettività delle donne sullo schermo sia la loro autonomia narrativa⁴²

Li An non si limita a dimostrare la sua professionalità come agente di polizia; nel processo di riabilitazione di Chen Xiaoxiao, manifesta anche determinazione ed empatia. Attraverso questa azione di "salvezza" autonoma e indipendente, il film sovverte la tradizionale divisione dei ruoli di genere, assegnando ai personaggi femminili la reale responsabilità di guidare lo sviluppo narrativo e la ricerca della giustizia.

Questa relazione di solidarietà femminile non si limita a fungere da motore narrativo, ma assume un'importanza significativa nel rappresentare il processo di emancipazione dei personaggi femminili. Attraverso le azioni di Li An, il film offre una riflessione sull'autonomia femminile di fronte alle avversità, conferendo ai personaggi femminili una maggiore risonanza sociale. Tale costruzione narrativa non solo sfida le tradizionali concezioni di genere, ma invita anche gli spettatori a superare la percezione convenzionale della donna come soggetto passivo, attribuendo ai personaggi femminili un'agency narrativa che valorizza il loro ruolo attivo nella costruzione del racconto.

Tuttavia, il film conserva anche elementi tradizionali, che emergono nella costruzione emotiva e nelle dinamiche relazionali tra i personaggi. La vicenda di Chen Xiaoxiao si configura come paradigmatica: oltre all'ingiusta detenzione, subisce molteplici forme di oppressione patriarcale, essendo vittima di un'accusa orchestrata dal suo superiore, che è anche suo zio paterno. Il suo silenzio, nonostante conosca l'identità del vero colpevole, rivela la persistente autorità delle gerarchie familiari tradizionali.

In questo contesto, l'esperienza di Chen Xiaoxiao emerge come una potente metafora della società patriarcale, in cui le norme sociali e le strutture di potere

⁴² Zhu Demeng, *op. cit.*, p. 95.

maschili operano attraverso la limitazione sistematica dell'autonomia femminile, al fine di preservare l'ordine gerarchico di genere. La protagonista non è soltanto vittima di un pregiudizio sociale, ma subisce anche la stigmatizzazione derivante dall'etichetta di "criminale". Questa forma di oppressione sociale manifesta i vincoli profondi che il sistema patriarcale tradizionale impone alle donne, costringendole a una posizione di passività nelle loro scelte identitarie, sia nell'ambito familiare che in quello professionale e sociale.

Prima di procedere all'analisi del linguaggio cinematografico, è fondamentale sottolineare l'importanza di esaminare la grammatica visiva nello studio dei film a tematica femminile. Il linguaggio delle inquadrature non è soltanto una tecnica narrativa, ma si rivela uno strumento decisivo nella costruzione della rappresentazione femminile sullo schermo. L'analisi di questi elementi formali consente di comprendere se la messa in scena rafforzi determinati stereotipi di genere o, al contrario, proponga una rappresentazione più emancipata e autonoma della figura femminile.

La seguente analisi si concentrerà su specifiche sequenze, esaminate secondo il loro ordine cronologico nella progressione narrativa.



Figura III

In questa sequenza (Figura III), ambientata nel commissariato durante una riunione dedicata al nuovo caso di omicidio—momento che segna l'inizio degli eventi—l'analisi della composizione dell'inquadratura risulta particolarmente significativa. La messa in scena adotta una disposizione “circolare”, tipica delle scene di discussione collettiva, in cui il personaggio femminile è collocato ai margini del quadro.

Tuttavia, nonostante la posizione periferica nella composizione, il personaggio conserva una presenza significativa nell'inquadratura grazie alla sua postura

attenta e all'atteggiamento di ascolto attivo. La scelta compositiva non riduce il personaggio a un ruolo meramente passivo o subordinato, ma evidenzia piuttosto la sua partecipazione attiva al gruppo, sebbene da una posizione decentrata.

Questa scena è costruita attraverso l'utilizzo del campo medio-lungo, una scelta tecnica che consente agli spettatori di cogliere le dinamiche interattive all'interno dell'intero ambiente. La macchina da presa è posizionata all'altezza degli occhi, con un leggero arretramento, permettendo al pubblico di osservare le sfumature emotive e le variazioni posturali di ciascun personaggio.

L'impiego del campo medio-lungo opera su due livelli significativi: da un lato, offre una prospettiva equilibrata che scoraggia la focalizzazione su singoli personaggi, favorendo invece una lettura complessiva della scena; dall'altro, contribuisce ad attenuare l'effetto dello "Male Gaze". Infatti, nonostante la posizione spazialmente dominante dei personaggi maschili, la presenza femminile mantiene una sua autonomia significativa. I personaggi femminili non si configurano come elementi funzionali alla dimensione maschile, ma emergono come soggetti osservanti dotati di una consapevolezza propria. Attraverso queste scelte di regia, il film evita di oggettivare la presenza femminile, preservandone invece l'autonomia rappresentativa.

La prospettiva equilibrata della macchina da presa conferisce ai personaggi femminili una doppia valenza: quella di soggetti osservanti e di partecipanti attivi alla scena. Questa costruzione del linguaggio cinematografico contribuisce a decostruire la tradizionale dicotomia di genere basata sulla dialettica osservatore.



Figura IV

In questa scena dell'arresto (Figura IV), in cui Li An prende in custodia Chen Xiaoxiao, la composizione dell'inquadratura presenta una significativa

innovazione: il personaggio femminile occupa il primo piano, mentre quello maschile è relegato in secondo piano. Questa scelta compositiva stabilisce una parità visiva tra i personaggi, eludendo le convenzioni dello “Male Gaze” tipiche del cinema di genere criminale, evitando inquadrature dall'alto o dal basso che potrebbero suggerire una posizione di subordinazione femminile.

Il profilo del personaggio femminile, rivolto verso la macchina da presa con un'espressione risoluta e determinata, comunica una forte presenza scenica. Il piano medio scelto per la ripresa, focalizzandosi sul mezzo busto del personaggio principale, enfatizza sia l'espressività sia il linguaggio corporeo. Questa scelta di inquadratura consente di cogliere la dinamica interpersonale tra i personaggi e la dimensione emotiva del momento.

L'angolazione frontale della ripresa è particolarmente significativa, poiché evita l'oggettivazione del soggetto femminile, privilegiando invece uno sguardo rispettoso che ne valorizza l'autonomia e la professionalità. La presenza maschile, pur inclusa nella composizione, viene deliberatamente decentrata; le figure maschili sullo sfondo servono paradossalmente a enfatizzare la centralità del personaggio femminile. Questa grammatica visiva opera quindi un consapevole "decentramento maschile", dove il focus visivo si sposta dal tradizionale protagonismo maschile a una più marcata centralità femminile, indebolendo le dinamiche di potere insite nello “Male Gaze” e conferendo al personaggio femminile una propria autorità visiva e narrativa.



Figura V

In questa sequenza (Figura V), ambientata nel campo di rieducazione dove Li An si reca per un nuovo interrogatorio di Chen Xiaoxiao, la composizione dell'inquadratura presenta una struttura significativa. Le due figure femminili occupano il centro visivo del quadro in una disposizione simmetrica, mentre le loro posture comunicano una marcata professionalità e concentrazione. Questa costruzione compositiva enfatizza deliberatamente il rapporto paritario tra le due figure istituzionali.

Il piano medio scelto per la ripresa consente di cogliere sia le espressioni sia il linguaggio corporeo della parte superiore dei personaggi, offrendo una lettura

dettagliata del loro portamento professionale. L'angolazione frontale della macchina da presa elimina qualsiasi suggestione gerarchica, proponendo uno sguardo equilibrato che valorizza l'autonomia dei soggetti rappresentati. Tale scelta tecnica evita di relegare i personaggi femminili a una posizione di osservazione passiva, privilegiando invece una rappresentazione che ne sottolinea l'indipendenza d'azione.

L'uniformità delle divise professionali indossate dalle due donne opera su un duplice livello: da un lato, sottolinea la loro appartenenza istituzionale; dall'altro, contribuisce a superare gli stereotipi di genere. La scelta registica di conferire ai personaggi femminili una posizione visivamente dominante permette loro di esprimere autorevolezza e competenza professionale attraverso l'abbigliamento e il portamento. Questa costruzione dell'immagine consente allo spettatore di riconoscere il valore intrinseco dei personaggi, minimizzando ogni tendenza all'oggettivazione.



Figura VI

L'analisi si conclude con l'esame di tre sequenze speculari che vedono protagoniste, rispettivamente, Chen Xiaoxiao con un'altra detenuta, la detenuta con Li An, e infine Li An con Chen Xiaoxiao (Figura VI). Ogni inquadratura presenta una composizione binaria, inquadrando esclusivamente due figure femminili, il che risulta particolarmente significativo. La scelta del piano medio, già analizzata in precedenza, continua a mantenere la sua valenza espressiva, ma ciò che colpisce di più è la costruzione di questo trittico di scene, che si

richiamano reciprocamente.

Questa struttura a specchio crea un sistema di rimandi visivi che mette in luce la rete di solidarietà femminile che attraversa le barriere sociali e istituzionali. La decisione di presentare questi incontri duali, nei quali le protagoniste, nonostante le diverse posizioni sociali e istituzionali, riescono a stabilire una connessione empatica e un rapporto di mutuo sostegno, rappresenta uno degli aspetti più significativi del cinema al femminile.

Sulla base dell'analisi condotta, emerge che negli anni Ottanta in Cina la rappresentazione cinematografica femminile sia stata plasmata da una duplice tensione: da un lato la necessità di conformarsi alle convenzioni di genere tradizionali, dall'altro l'esigenza di rispondere ai nuovi ruoli emergenti dal mutamento sociale. In questo periodo di significativa trasformazione sociale e culturale, i personaggi femminili iniziano ad acquisire connotati più professionali, pur mantenendo una limitata autonomia rappresentativa.

La protagonista de *R4 Zhi Mi*, Li An, incarna questa complessità: non si limita a dimostrare competenze professionali come agente di polizia, ma riflette anche i conflitti derivanti dalla molteplicità dei ruoli femminili, oscillando tra dimensione familiare, affettiva e responsabilità sociale. Questa caratterizzazione testimonia la natura ambivalente delle aspettative sociali dell'epoca nei confronti delle donne e il tentativo del film di rappresentare un processo di emancipazione femminile. Li An trascende i confini tradizionali dei ruoli di genere; la sua indipendenza dall'elemento maschile e il coraggio nell'affrontare autonomamente le sfide professionali e personali si allineano con l'emergente rappresentazione della "nuova donna" nel cinema dell'epoca. Questi elementi conferiscono a *R4 Zhi Mi* una posizione distintiva nel panorama del cinema di genere criminale del periodo, illustrando efficacemente il percorso di crescita e resistenza di una donna nelle forze dell'ordine, all'interno dei vincoli delle convenzioni sociali di genere.

In conclusione, attraverso un'articolata caratterizzazione dei personaggi e un'attenta analisi del contesto sociale, *R4 Zhi Mi* offre una rappresentazione significativa delle sfide professionali femminili, superando gli stereotipi di genere tradizionali. Il film non si limita a conferire agency ai personaggi femminili, ma si propone anche come momento di riflessione critica sulle disuguaglianze di genere e sociali.

1.2.2 *Xue Guan Yin* (2017, *The bold, the corrupt and beautiful*, Taiwan), di Yang Ya Zhe

Questo film, distribuito nel 2017 e prodotto a Taiwan, è il secondo di tre film taiwanesi tra le dieci opere analizzate in dettaglio. Ricco di riferimenti alla cultura politica e popolare di Taiwan, ha riscosso un ampio consenso tra i critici al momento dell'uscita. Molti studiosi considerano questo film come una delle poche opere che, dal punto di vista femminile, sovverte l'immagine tradizionale delle donne nei film polizieschi. Alcuni sostengono che, sebbene il film si concentri quasi esclusivamente su personaggi femminili, la fotografia e la caratterizzazione riflettano ancora uno "Male Gaze". Pertanto, ho scelto questo film per analizzare se la rappresentazione femminile costituisca una svolta in questo genere o se permanga una forma di pregiudizio di genere.

Per comprendere appieno la rappresentazione dei personaggi femminili e il loro significato sociale, abbiamo fatto riferimento a testi fondamentali come *Questions of Genre* di Steve Neale⁴³, *Ri Ju Shi Qi Tai Wan "Li Fan Zheng Ce" De Zhen Xiang* di Li Xizhu (trad.it: *La verità della "politica Lifan" durante il dominio coloniale giapponese di Taiwan*)⁴⁴, e l'opera filosofica di Hegel *Estetica*⁴⁵. Inoltre, molti studiosi hanno già esaminato il film *Xue Guan Yin* da diverse prospettive, alcune delle quali sono simili al nostro approccio di ricerca. Ad esempio, Shou Qian, nell'articolo *Jie Du Dian Ying <Xue Guan Yin> De Fu Shi He Se Cai Mi Ma* (trad.it: *Interpretazione dei costumi e dei codici cromatici in Xue Guan Yin*)⁴⁶, osserva che gli abiti delle tre donne della famiglia Tang si differenziano notevolmente da quelli delle altre figure femminili presenti nel film, suggerendo una distinzione simbolica del loro status. L'articolo esplora anche il significato metaforico del fiore *manjusaka*, punti che coincidono in gran parte con la nostra analisi.

Inoltre, Dai Xiaoqing, nell'articolo *Dian Ying <Xue Guan Yin> Zhong De Nv Xing Shen Ti Guan Zhao* (trad.it: *Lo sguardo sul corpo femminile nel film Xue*

⁴³ Neale, Steve, *Questions of Genre*, in *Screen*, vol. 31, no. 1, 1990.

⁴⁴ Li Xizhu, *Ri Ju Shi Qi Tai Wan "Li Fan Zheng Ce" De Zhen Xiang* (trad.it: *La verità della 'politica Lifan' durante il dominio coloniale giapponese di Taiwan: Lettura di Fu Qiyi, 'Research on the Anti-Japanese History of Taiwan's Aborigines during the Period of Japan's Rule: A Case Study of the Anti-Japanese Movement of the Atayal Ethnic Group in Northern Taiwan'*), in *Taiwan Yan Jiu* (trad.it: *Taiwan Studies*), n. 2, 2017, pp. 86-87.

⁴⁵ Hegel (Tedesco), *Estetica (Volume III - sopra)*, Pechino, The Commercial Press, 2019, pp. 163.

⁴⁶ Shou Qian, *Jie Du Dian Ying <Xue Guan Yin> De Fu Shi He Se Cai Mi Ma* (trad.it: *Interpretazione dei costumi e dei codici cromatici in Xue Guan Yin*), in Mei Yu Shi Dai (trad.it: *epoca estetica*), n. 08, 2019, pp. 118-120.

Guan Yin)⁴⁷, afferma che: “Il film *Xue Guan Yin*, attraverso una prospettiva mitica sul corpo femminile, risponde ai vincoli e alla fragilità del mondo patriarcale. Da un lato, enfatizza la repressione e la devastazione profonda del corpo da parte della famiglia e del potere; dall'altro, mostra forme di resistenza del corpo femminile nella lotta contro il potere, completando un risveglio femminista e corporeo.” Questo punto di vista presenta sia convergenze che divergenze rispetto alle conclusioni di questo studio, ma nel complesso le somiglianze prevalgono.

In aggiunta, alcune delle questioni simboliche e metaforiche affrontate in questa analisi sono state esplorate anche in altre ricerche. Ad esempio, Han Xudong, nell'articolo *Xue Guan Yin De Xing Bie Zheng Zhi He Fo Jiao Yi Xiang* (trad.it: *Politiche di genere e immagini buddhiste in Xue Guan Yin*)⁴⁸, analizza i concetti legati alla politica di genere e ai simboli buddhisti, fornendo spunti rilevanti che integrano e arricchiscono le conclusioni di questa ricerca.

In conclusione, questa analisi si pone in linea con i risultati di questi studiosi, ma mira anche a proporre una prospettiva unica. Attraverso l'osservazione e l'analisi personale, lo studio si concentra sull'esplorazione del simbolismo metaforico e della politica di genere per indagare il significato sociale delle figure femminili nel film e proporre interpretazioni più ampie e originali.

Contesto:

Il regista Yang Ya Zhe, taiwanese di origine, ha tratto ispirazione da una ricerca sul campo svolta dieci anni prima, che lo ha portato a sviluppare l'idea di un film incentrato su “gli effetti negativi che può avere un ambiente familiare privo di affetto sullo sviluppo di un bambino.” Durante la produzione del film, Taiwan era coinvolta in diversi scandali di corruzione ufficiale. In effetti, dal 2000 Taiwan ha iniziato ad investigare sulla corruzione ufficiale. Secondo China News Service, tra il 2003 e il 2008, il Ministero della Giustizia taiwanese ha denunciato 7.025 funzionari pubblici sospettati di corruzione. La maggior parte di questi funzionari si avvale della moglie o dell'amante per raccogliere tangenti, suscitando l'interesse del regista Yang Ya Zhe per il processo di corruzione e riciclaggio.

⁴⁷ Dai Xiaoqing, *Dian Ying <Xue Guan Yin> Zhong De Nv Xing Shen Ti Guan Zhao* (trad.it: *La rappresentazione del corpo femminile nel film Xue Guan Yin*), in *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Letteratura Cinematografica*), n. 24, 2018, pp. 124-126.

⁴⁸ Han Xudong, *<Xue Guan Yin> De Xing Bie Zheng Zhi He Fo Jiao Yi Xiang* (trad.it: *La politica di genere e le immagini buddiste in Xue Guan Yin*), in *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Letteratura Cinematografica*), n. 17, 2018, pp. 107-110.

Inoltre, l'indagine sul famoso “caso del Senatore Lin” — una controversia legata a un possibile omicidio politico — venne riaperta a Taiwan. Un elemento che ha ispirato il regista a scrivere la sceneggiatura è stata la presenza della voce di un bambino registrata durante l'incidente. Sebbene i casi reali di corruzione femminile abbiano ispirato i creatori di questo film, analizzare le donne rappresentate basandosi solo su questi casi della società taiwanese dell'epoca non è sufficiente. Il film è infatti ricco di metafore simboliche, il cui studio richiede una comprensione più ampia dei simboli e delle allegorie presenti. La cultura tradizionale cinese, il buddhismo, la cerimonia del tè, la pittura e l'arte dell'ikebana rappresentano diversi tipi di metafore e contribuiscono alla costruzione del simbolismo visivo del film.

Allo stesso tempo, quasi ogni personaggio femminile del film possiede un simbolo che le è proprio, creato per sviluppare la trama e la caratterizzazione dei personaggi. Qual è, dunque, il significato specifico di questi simboli nel film? Come vengono utilizzati per criticare o celebrare i ruoli femminili? Questi interrogativi sono di grande importanza per l'analisi del film.

Iniziamo l'analisi dei simboli associati a Madame Tang. Tutti gli elementi che richiamano il buddhismo nel film sono infatti collegati a lei. Ad esempio, la presenza della statua di Guanyin nella stazione di polizia simboleggia il fatto che la stazione sia ormai sotto il suo controllo. In aggiunta, proprio come alcuni leader religiosi possono influenzare i comportamenti dei fedeli sfruttando la loro fede, anche la famiglia Tang subisce un controllo simile: Madame Tang è l'unica divinità in casa e, attraverso il suo amore, gestisce e limita le azioni delle sue figlie, Tang Ning e Tang Zhen.

Inoltre, nelle famiglie che venerano statue buddhiste, si tende a scegliere Buddha Shakyamuni, Buddha Amitabha, Guanyin o il Buddha della Medicina. Tra questi, solo Guanyin rappresenta la “compassione” ed è l'unico dei simboli ad assumere una forma femminile. Ritengo quindi che associare Guanyin a Madame Tang sia una scelta estremamente raffinata. Inoltre, il film utilizza “Guanyin” per riferirsi a Madame Tang in senso critico. Nei luoghi in cui è stato proiettato il film, così come nella Cina continentale e a Hong Kong, il titolo è stato tradotto direttamente come “Guanyin di sangue” (Figura I). Il sangue rappresenta la violenza, in netto contrasto con la compassione che Guanyin incarna, e questo contrasto descrive perfettamente la vera natura di Madame Tang.



Figura I

Nella cultura tradizionale cinese, le statue buddhiste non possono essere acquistate con leggerezza, poiché il desiderio di denaro è un desiderio umano, mentre il buddhismo insegna a rinunciare ai desideri. Pertanto, l'acquisto di una statua di Guanyin con denaro è considerato una profanazione della divinità (Figura II). Nel film, Madame Tang utilizza la statua di Guanyin come strumento di corruzione: questo elemento è altamente ironico. Nonostante sembri una devota buddista, è in realtà la persona più desiderosa di denaro e potere, e questo risulta una critica sottile al suo carattere.



Figura II

Nella cultura buddhista, tutte le cose dell'universo seguono un ciclo di reincarnazione, e le divinità osservano costantemente le azioni degli esseri umani. Pertanto, chi compie atti malvagi sarà destinato a subire le conseguenze delle proprie azioni; per questo motivo, il buddhismo promuove la compassione e il rispetto per la vita. Questo concetto è in netto contrasto con le scene di omicidio e matricidio presenti nel film, in particolare quando la barca su cui viaggia Tang Ning esplose, un evento orchestrato da Madame Tang. Dopo l'omicidio, Madame Tang recita immediatamente dei sutra e il "mantra di rinascita", pregando per l'anima della defunta e cercando di espiare le proprie colpe nella speranza di evitare il castigo divino e garantire a Tang Ning una rinascita in un mondo di gioia. Questa scena rivela in modo evidente il lato più ipocrita di Madame Tang (Figura III).



Figura III

Anche la pittura tradizionale cinese è un simbolo rappresentativo di Madame Tang. Una delle caratteristiche principali dell'apprendimento della pittura cinese è la necessità di un alto livello di concentrazione da parte dell'artista, che non deve lasciarsi influenzare dal mondo esterno né cedere a sbalzi emotivi. Questo perché la pittura cinese richiede l'uso del pennello, che ha una punta sottile e morbida; se l'artista non è completamente concentrato o ha la mente distratta, risulta difficile mantenere il giusto controllo della forza. Rappresentare Madame Tang attraverso la pittura cinese suggerisce la sua natura estremamente riservata e la sua grande capacità di celare le proprie emozioni. Nel film vi sono tre scene di pittura: la prima in cui Tang Zhen dipinge, la seconda in cui Madame Tang insegna a Tang Zhen, e la terza in cui Madame Tang dipinge da sola. Queste tre scene corrispondono rispettivamente all'inizio, al culmine e alla conclusione

degli eventi, e simboleggiano l'intento di Madame Tang di fare di Tang Zhen la propria erede. Mentre insegna a Tang Zhen a dipingere, Madame Tang recita anche un sutra: "Non ascoltare le parole esterne, non guardare gli eventi esterni, non permettere che il mondo esterno disturbi il cuore". Questo rivela come Madame Tang sia una persona che non permette a fattori esterni di modificare i propri desideri interiori (Figura IV).



Figura IV

La pittura cinese simboleggia sia Madame Tang che Tang Zhen, mentre la pittura a olio rappresenta Tang Ning. Sebbene le due tecniche non siano necessariamente in opposizione, esse incarnano stili completamente diversi, riflettendo l'incompatibilità di Tang Ning con la famiglia Tang. Nel film, ogni volta che appare una pittura a olio, viene sottolineata l'espressione più autentica dei

sentimenti di Tang Ning. A differenza della pittura cinese, caratterizzata da una grande riservatezza, la pittura a olio ha un forte valore narrativo. I dipinti a olio di Tang Ning sono quasi esclusivamente ritratti, e le espressioni dei personaggi in ciascuno di essi rivelano i tratti caratteriali distintivi dei tre membri della famiglia Tang (Figura V).



Figura V

Il dipinto a olio di Tang Ning rappresenta anche uno dei manifesti promozionali del film. La figura centrale dell'opera è Tang Ning; a sinistra si trova la signora Tang e a destra Tang Zhen. Gli sguardi di Tang Zhen e della signora Tang sono

entrambi rivolti verso il fiore di manjusaka sopra l'immagine, mentre Tang Ning è l'unica a guardare avanti. Questo suggerisce che il suo personaggio si distingue nettamente da quello delle altre due figure, incarnando una condizione di solitudine e isolamento. Inoltre, il manjusaka presente nel dipinto costituisce un simbolo visivo di grande importanza.



Figura VI

Il mañjusaka, che appare ripetutamente nel film, possiede un significativo valore simbolico. Questo fiore è menzionato anche nei testi buddisti, dove la leggenda narra che il mañjusaka sboccia all'inferno, richiedendo mille anni per fiorire e altrettanti per appassire; inoltre, il fiore non vedrà mai le foglie. In Cina, quindi, simboleggia un amore disperato. Poiché la famiglia Tang frequentemente dispone nei propri vasi il mañjusaka, ciò implica che essa stessa è paragonabile all'inferno. Sebbene le donne della famiglia Tang appaiano esteticamente belle, interiormente sono tutte permeate da solitudine.

Tuttavia, con l'arrivo di Tang Ning, si osserva un cambiamento nelle piante alle sue spalle. Ad esempio, il suo studio è caratterizzato da numerose piante, tutte prevalentemente verdi, colore che rappresenta la vitalità e indica il desiderio di salvezza di Tang Ning. Pertanto, l'uso di fiori diversi per rappresentare i vari personaggi femminili della famiglia Tang funge da metafora per i loro distinti nuclei spirituali (Figura VII).



Figura VII

La cultura della cerimonia del tè funge anche da metafora simbolica. La tradizione cinese del tè ha una storia millenaria, e la sua connotazione spirituale si basa su valori di armonia, rispetto, purezza e tranquillità. Questi principi sono in linea con quelli che la signora Tang trasmise a Tang Zhen durante l'insegnamento della pittura. La maggior parte delle apparizioni di Tang Zhen è accompagnata dall'azione di preparare il tè. Cosa rappresenta l'arte del tè? Nel film, Tang Ning sottolinea che essa simboleggia le interazioni sociali tra adulti. L'integrazione

dell'immagine di Tang Zhen con la cultura della cerimonia del tè esprime che, sebbene Tang Zhen sia una studentessa delle scuole medie, ha già avuto l'opportunità di interagire e partecipare alle attività sociali degli adulti. Inoltre, nella cerimonia del tè esiste un rigoroso ordine nel posizionamento degli utensili, che di solito avviene da sinistra a destra. Ciò implica che anche nella famiglia Tang ci sia un severo ordine da rispettare. La persona che stabilisce le regole è la signora Tang, mentre Tang Zhen è colei che le attua (Figura VIII).



Figura VIII

Oltre a quanto sopra, il film utilizza quattro culture come metafore simboliche per rappresentare le donne e i tratti della loro personalità. Inoltre, ci sono altre impostazioni simboliche nel film, come i tatuaggi dell'assassino, i proiettili e il pesce; tuttavia, poiché questi elementi non riguardano la rappresentazione dei personaggi femminili, non saranno analizzati in dettaglio in questo studio.”

Analizzate le metafore simboliche nel film, iniziamo un'analisi più diretta sul design dei personaggi. Questa parte include l'analisi dei costumi e degli accenti dei dialoghi. In effetti, l'analisi dell'abbigliamento dei personaggi è molto importante. Hegel ha detto: “If, in modern times, one wishes to create a likeness of a contemporary figure, it is necessary to determine their clothing and external environment based on their real life, for since they provide the subject of the artistic work as a real person, it is absolutely essential to shape their appearance, primarily including clothing, according to the true form in real life”⁴⁹. Pertanto, l'abbigliamento delle donne nel film dovrebbe essere estremamente vicino a quello delle mogli dei funzionari e delle loro amanti nella vita reale. Tuttavia, il design dei costumi dei personaggi femminili nel cinema e nella televisione non serve solo a riflettere l'abbigliamento delle donne nella vita reale, ma deve anche considerare la natura estetica che i film devono avere come prodotti. Questo richiede un'analisi più approfondita dell'abbigliamento del personaggio, ad esempio, se il costume rappresenta una riproduzione della vita, un'esigenza estetica o se contribuisce all'oggettivazione della donna come oggetto di sguardo. Come si possono distinguere le tre situazioni menzionate? Ciò richiede di analizzare se l'abbigliamento presenti una tendenza a soddisfare il “Male Gaze”. Il termine “Male Gaze” è stato coniato da Laura Mulvey nel 1975 nel suo saggio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Mulvey ha ereditato le idee del movimento di liberazione delle donne degli anni '60 in Europa e negli Stati Uniti, introducendo la teoria psicoanalitica di Freud nel contesto del femminismo cinematografico post-strutturalista, dando vita a un campo di ricerca che si concentra sulle dinamiche di genere e potere nel cinema. Mulvey sostiene che la camera da presa spesso rappresenti lo sguardo maschile, portando alla definizione del concetto di “Male Gaze”. I personaggi femminili sullo schermo vengono ripetutamente osservati e manipolati dai registi; fotografi, attori e il pubblico maschile al di fuori del film partecipano a questo processo, collocando il pubblico maschile come soggetto e le donne come oggetti da osservare. Pertanto, quando il design dei personaggi femminili in un film è concepito per soddisfare le esigenze estetiche maschili, tale progettazione viene considerata incline al “Male Gaze”. Di conseguenza, i costumi delle donne nel film diventano

⁴⁹ Hegel, op. cit.

un tema centrale di discussione. Lo stile, il colore e il grado di esposizione dei costumi influenzano notevolmente le caratteristiche del personaggio femminile. “Se nell'opera cinematografica l'abbigliamento femminile non ha una funzione narrativa, ma è semplicemente volto a enfatizzare l'attrattiva 'sessuale' delle donne, allora questa situazione rientra nell'ambito del 'gaze’”.

Sulla base delle premesse precedenti, iniziamo ad analizzare i vestiti blu scuro indossati dai tre membri della famiglia Tang nella prima metà del film. Questi abiti, tutti di un blu scuro uniforme, presentano un ricamo di mañjusaka. Il significato di mañjusaka è stato esaminato in precedenza; qui ci concentreremo sull'analisi dello stile e del colore di questi tre abiti. In termini di colore, i tre abiti sono tutti di un blu scuro uniforme, che simboleggia moderazione e calma, in linea con l'identità delle tre donne della famiglia Tang. In quanto vedove di generali, i loro vestiti si discostano notevolmente da quelli delle mogli degli altri ufficiali. Nella stessa scena, la signora Lin e la signora Wang sono entrambe vestite di rosa, mentre la figlia della signora Lin, Lin Pianpian, indossa un abito bianco. L'unico personaggio maschile con un abito scuro simile è il consigliere Lin. Questo contrasto di colori distingue le tre donne della famiglia Tang dalle Figure tradizionali delle altre donne della famiglia, come le mogli e le figlie dei funzionari nel film. Il blu scuro abbinato al rosso del mañjusaka non solo trasmette un'immagine di calma, ma emana anche un'aura di pericolo latente, creando un'atmosfera di notevole oppressione (Figura IX).



Figura IX

Questa combinazione di forte impatto visivo evoca sensazioni simili a quelle descritte da Neale: “These female images in film noir are sexual, transgressive, dangerous, and threatening; they deconstruct patriarchal authority and hegemony.”⁵⁰ Le Figura femminili nei film noir sono sensuali, trasgressive, pericolose e minacciose, decostruendo l'autorità patriarcale e l'egemonia. Questo design è chiaramente concepito per soddisfare le esigenze narrative.

Passando all'analisi degli stili dei tre abiti, iniziamo con quello di Madame Tang. Si tratta di un abito a collo alto, senza maniche e ampio, che appare piuttosto conservatore, specialmente se abbinato a uno scialle. Tuttavia, la scollatura presenta un'apertura lunga, un dettaglio che sovverte il carattere conservatore dell'abito. Quando la signora Tang appare insieme agli altri ospiti, si nota

⁵⁰ Neale, op. cit.

chiaramente che le scollature delle altre signore sono tutte chiuse, mentre quella dell'abito della signora Tang è aperta. Questo design funge quindi da preparazione per lo sviluppo della trama.

L'abito blu di Tang Ning è il più aderente dei tre, evidenziando le curve della sua figura. Analizzando il tessuto, si nota che questo vestito è nettamente diverso da quelli di Madame Tang e Tang Zhen, il che riflette il suo isolamento all'interno della famiglia Tang. Lo scialle di Tang Ning è di colore viola, un'aggiunta che sembra indipendente. Sebbene lo scialle dovrebbe servire a coprire le braccia scoperte e a ridurre l'esposizione della pelle, indossato in questo modo, appoggiato sulla mano, non riesce a raggiungere tale scopo e, al contrario, esalta il suo fascino. Tuttavia, quando Tang Ning è contrariata, tende a stringere lo scialle, il che indebolisce le curve della sua figura; insieme al suo abbigliamento attillato e alla postura difensiva, l'insieme comunica una sensazione di rifiuto e resistenza, piuttosto che di sensualità e femminilità. Pertanto, possiamo dedurre che questo abito di Tang Ning è progettato per mettere in risalto la sua personalità (Figura X).



Figura X

Il vestito blu di Tang Zhen è l'unica tra le tre gonne ad avere una forma a palloncino, rispecchiando così la sua identità di studentessa delle scuole medie. In effetti, l'abbigliamento di Tang Zhen è il più conservatore dei tre, con tonalità più chiare, e consiste generalmente in una camicia bianca e un maglione abbinati a una gonna. Come menzionato in precedenza, nella creazione dei personaggi per il cinema e la televisione, il costume dovrebbe riflettere l'abbigliamento tipico delle persone che svolgono la stessa attività nella vita reale. In quanto studentessa delle scuole medie, gli abiti di Tang Zhen consistono quasi esclusivamente in uniformi scolastiche, a eccezione del vestito blu indossato nella prima parte del film, il che

è perfettamente coerente con la sua identità di studentessa.



(Figura XI)

Per analizzare l'abbigliamento di Tang Ning in relazione alla sua identità, occorre considerare anche gli altri abiti che indossa nel film. A differenza della conservativa camicia bianca e della gonna di Tang Zhen, Tang Ning appare spesso con vestaglie scure abbinata a un negligé di seta. Sebbene questi capi non enfatizzino le sue forme, il tessuto di seta, morbido e lucente, unito alla natura intima della veste, le conferisce un'apparenza sensuale. Questo aspetto ha portato alcuni studiosi a interpretare il vestiario di Tang Ning come una chiave teorica per comprenderla come personaggio sessualizzato.

Se l'abito da notte di Tang Ning rientri nell'ambito del "sguardo maschile" dipende da alcune domande essenziali: perché lo indossa, dove e se ha la possibilità di scegliere altri indumenti. Innanzitutto, riguardo al motivo per cui

indossa un abito da notte, le scene in cui lo porta avvengono solitamente quando soffre di insonnia; dai dialoghi apprendiamo infatti che ha gravi disturbi del sonno, quindi la scelta dell'abito da notte trova una giustificazione funzionale.

In secondo luogo, Tang Ning indossa spesso questa veste nel soggiorno della famiglia Tang, un luogo frequentato principalmente dai membri della famiglia, dove è naturale che possa trovarsi con un abbigliamento più informale. Infine, la possibilità che Tang Ning possa scegliere altri capi, come un pigiama in cotone a maniche lunghe per esprimere significati simili, è certamente realizzabile. Tali alternative di stile e materiali avrebbero comunque mantenuto l'effetto narrativo.

Inoltre, l'uso del linguaggio cinematografico e dei contrasti visivi intensifica la percezione di Tang Ning come oggetto di "sguardo". Per analizzare se un personaggio femminile diventa oggetto della ripresa, il movimento della cinepresa è un elemento cruciale. Ad esempio, c'è una scena in cui, durante una lite con la signora Tang, Tang Ning cade a terra e la telecamera la riprende dall'alto verso il basso, spostandosi dalle gambe fino al volto con un'inquadratura di mezzo. Questa modalità di ripresa trasmette uno sguardo analitico sul suo corpo, sottolineando il ruolo di Tang Ning come oggetto inquadrato. In altre parole, questo stile enfatizza il suo stato di oggettivazione nel film, suscitando nello spettatore la sensazione che Tang Ning sia più che una figura complessa, anche un soggetto osservato e giudicato, rivelando così l'ineguaglianza nelle dinamiche di potere di genere.



Figura XII

In secondo luogo, riguardo alla configurazione del gruppo di confronto, come già menzionato, l'abbigliamento di Tang Ning in pigiama a casa è coerente con la logica della vita reale. Tuttavia, ogni volta che appare, è spesso affiancata da Madame Tang, sempre vestita in modo ordinato, creando un contrasto marcato.

Questo confronto mette in evidenza le caratteristiche del suo personaggio; l'abbigliamento casual di Tang Ning contrasta fortemente con la compostezza di Madame Tang. Da un punto di vista narrativo, tale contrasto potrebbe voler sottolineare l'irregolarità del ritmo di vita di Tang Ning, che, a causa di disturbi del sonno, indossa pigiama anche durante il giorno. Analizzare l'abbigliamento di Tang Ning quando si trova in scena con personaggi maschili può aiutarci a comprendere meglio la sua posizione nella narrazione e le dinamiche di genere, incluse le relazioni di potere, la rappresentazione della sua oggettivazione e l'intento narrativo. Pertanto, sebbene il personaggio di Tang Ning possa essere considerato oggettivato, per affermare che questo design sia unicamente mirato a soddisfare lo sguardo maschile, sono necessarie ulteriori prove. Di conseguenza, per giungere a una conclusione, esamineremo l'abbigliamento di Tang Ning quando appare insieme ad altri personaggi maschili nel film.



Figura XIII

Quando si analizza l'abbigliamento di Tang Ning, la scelta di un abito lungo rosa risulta particolarmente significativa. Il rosa pallido comunica un temperamento gentile e delicato. Come accennato in precedenza, la maggior parte delle donne della famiglia degli altri funzionari nel film indossa abiti rosa; pertanto, il vestito rosa di Tang Ning sottolinea il suo ritorno all'identità di membro della famiglia di un funzionario. In Asia, esiste uno stile di abbigliamento noto come “stile facile da sposare”, caratterizzato da colori chiari, tessuti morbidi e linee aderenti. Questo stile, privo di aggressività, utilizza abilmente il taglio per valorizzare le curve del corpo femminile, esaltando la grazia e l'eleganza delle donne. Non solo aumenta l'attrattiva femminile, ma riflette anche le aspettative culturali riguardanti l'immagine femminile. In questo contesto, il top rosa e la gonna lunga

di Tang Ning rappresentano un chiaro esempio di questo stile (Figura XIII). L'abbigliamento di Tang Ning nel film rappresenta diverse identità: il blu simboleggia il suo ruolo di giovane signorina della famiglia Tang, il vestito nero da notte rappresenta la figlia della signora Tang, il bianco esprime la sua identità di madre, mentre il rosa indica il suo status di figlia del defunto generale. Ogni cambiamento nel colore dell'abbigliamento segna una trasformazione della sua identità, rendendo la sua apparizione in abiti rosa intenzionale e mirata a avvicinarsi ai personaggi maschili del film, ossia ai sottoposti del generale Tang. Questo avvicinamento non solo aumenta la sensazione di familiarità, ma la sua identità di orfana suscita anche maggiore compassione nei maschi. Come afferma Laura Mulvey: “Tradizionalmente, le donne esibite svolgono un ruolo su due livelli: come oggetti erotici all'interno della narrazione e come oggetti erotici per il pubblico in sala.”⁵¹ In questo caso, è evidente che Tang Ning è percepita come un oggetto erotico per i personaggi maschili del film. Tuttavia, la sua moda è in continua evoluzione e solo quando deve apparire come la figlia della signora Tang e del generale defunto emerge un significato di forte sessualizzazione. Pertanto, la conclusione finale è che l'abbigliamento di Tang Ning, in una certa misura, solleva sospetti di essere progettato per soddisfare l'estetica maschile e di trasformarla in un oggetto di sguardo.

Dopo aver analizzato i costumi femminili nel film, il passo successivo è esplorare gli accenti dei personaggi. Questo aspetto è particolarmente interessante poiché tocca molte questioni relative al contesto politico e storico di Taiwan. È importante chiarire che, sebbene io citi eventi storici di Taiwan nella mia analisi, il regista stesso ha affermato che non intendeva presentare una visione politica. Pertanto, molti di questi eventi storici saranno utilizzati come fattori di riferimento, piuttosto che come fulcro dell'analisi principale.

In seguito, esaminerò in dettaglio il contesto socio-culturale riflesso dagli accenti dei personaggi e il loro significato all'interno della narrazione del film.

Sono d'accordo con questa interpretazione, poiché, in base allo sviluppo della trama, Madame Tang è molto abile nell'usare il proprio corpo come merce di scambio. Questa comprensione è in risonanza con il suo successivo ritorno come amante del nuovo presidente. Inoltre, l'uso del cantonese da parte di Madame

⁵¹ Mulvey, Ivi.

Tang non è solo un modo per suggerire l'origine della sua posizione, ma ha anche un significato più profondo, in quanto il cantonese si avvicina maggiormente alla sua personalità.

Nel film, c'è una scena di confronto molto intensa in cui Madame Tang canta in un KTV, esibendosi con la canzone "*Shanghai Beach*". Questa canzone proviene dalla popolare serie televisiva omonima del 1980, che è stata estremamente apprezzata in Cina, a Hong Kong e a Taiwan, diventando praticamente un cult. La trama di questa serie ruota attorno a un giovane che cerca di diventare un boss della mafia nella fiorente Shanghai. Gli obiettivi del protagonista maschile sono notevolmente simili a quelli di Madame Tang.

Pertanto, si può dedurre che l'uso del cantonese non è semplicemente dovuto all'origine dell'attrice, ma riflette un aspetto cruciale della personalità del personaggio. È solo parlando in cantonese che Madame Tang riesce a esprimere i suoi veri pensieri e sentimenti.

Oltre al cantonese, nel film appare anche il giapponese, il che riflette direttamente il contesto storico di Taiwan. L'isola è stata occupata dalle forze giapponesi per un lungo periodo, quindi molti taiwanesi erano in grado di parlare fluentemente il giapponese. In questo contesto, la figura della signora Lin è particolarmente degna di nota. Essa rappresenta il fenomeno dell'occupazione giapponese di Taiwan. La signora Lin è caratterizzata come una giapponese e comunica esclusivamente in giapponese, sebbene sia in grado di parlare anche mandarino. Ma perché insistere nel parlare solo giapponese e fingere di non comprendere il mandarino nelle interazioni quotidiane con le altre signore? Questo comportamento riflette il suo atteggiamento di arroganza, che rispecchia la vera attitudine delle forze giapponesi durante la loro occupazione di Taiwan.

Ad esempio, nell'agosto del 1895, il primo direttore dell'Ufficio per gli affari civili di Taiwan (シユイ・イエズン) propose una legge che divideva i residenti di Taiwan in "cinesi civili" e "indigeni selvaggi e incivili"⁵², escludendo completamente gli indigeni dall'ambito della legge. Questa mossa politica dimostra chiaramente che, durante il periodo coloniale giapponese a Taiwan, si negava fin dall'inizio la dignità e la personalità degli indigeni, usando lo sviluppo come pretesto per giustificare l'occupazione senza scrupoli delle terre ancestrali

⁵² Li Xizhu, *op. cit.*, p. 87.

degli indigeni. Nel film, gli eventi storici vengono riflessi attraverso l'identità della signora Lin, il suo accento e il suo atteggiamento verso il mandarino, mentre il ruolo del domestico Marco riveste un'importanza significativa. L'aspetto di Marco indica la sua origine come indigeno taiwanese, e il nome della stazione che menziona quando introduce la sua terra natale conferma ulteriormente che il suo villaggio era stato precedentemente occupato dai giapponesi. Pertanto, Marco può essere considerato uno degli indigeni taiwanesi le cui terre furono occupate in quel periodo. Sebbene non rientri nella discussione femminile del film, possiamo comunque utilizzarlo come prova per sostenere l'identità della signora Lin. Attraverso gli accenti delle diverse donne, il film riesce a mostrare efficacemente le loro molteplici identità.

Nelle analisi precedenti, abbiamo già esaminato il ruolo dei tre membri della famiglia Tang nel film. Tang Ning, a volte, è rappresentata come oggetto della ripresa, posizionata sotto lo "Male Gaze". Tuttavia, esiste un'altra ragione fondamentale per analizzare l'immagine dei personaggi femminili nei film criminali, ovvero la "necessità di esplorare lo spazio di esistenza dei personaggi femminili in questo genere cinematografico". Per spazio di esistenza si intende la capacità di un personaggio di sviluppare in modo indipendente la trama e il suo potenziale narrativo

È indubbio che *The Xue Guan Yin* sia un film in cui le donne guidano lo sviluppo della trama. In questo film, sebbene i personaggi maschili siano relativamente marginalizzati, ciò non significa che non ci siano forme di potere maschile o oppressione patriarcale nei confronti delle donne. Al contrario, possiamo ritenere che il personaggio di Madame Tang incarni in realtà caratteristiche del patriarcato. Il contesto creativo del film menziona che l'ispirazione deriva da casi reali di corruzione tra funzionari pubblici. In questi casi, le mogli e le amanti dei funzionari possono partecipare in modo indipendente al processo di corruzione, ma i protagonisti di tali atti sono per lo più funzionari maschili. Ciò significa che, sebbene le donne possano avere un ruolo nel processo di corruzione, esse sono spesso strumenti e protettrici all'interno di una struttura di potere dominata dagli uomini.

Tornando al film, il personaggio che trae realmente beneficio è Madame Tang, che simboleggia quegli ufficiali corrotti. Pertanto, sebbene Madame Tang sia una donna, ciò che rappresenta è l'immagine di una persona con potere all'interno

della famiglia. Sebbene il ruolo di detentore di potere non sia esclusivamente maschile, dobbiamo considerare alcuni aspetti culturali. Nella famiglia Tang, c'è un forte senso di ordine; i personaggi di Tang Ning e Tang Zhen obbediscono agli ordini di Madame Tang. Questi ordini si manifestano principalmente nella loro oggettivazione e sfruttamento sessuale, evidenziando la posizione subordinata delle donne nella struttura familiare e sociale.

Nel film, Tang Ning ha una frase classica in cui chiede a Madame Tang se lei sia come una borsa di marca, che può essere sostituita se diventa vecchia. Questa frase esprime chiaramente l'oggettivazione di Tang Ning da parte di Madame Tang, rivelando come la protagonista la consideri un oggetto sostituibile. Questa forma di oggettivazione delle donne è frequentemente presente nel bullismo di genere perpetrato dai personaggi maschili, mettendo in luce le disuguaglianze di genere nella società.

Da questo, possiamo dedurre che il personaggio di Madame Tang in realtà incarna caratteristiche del patriarcato. Ella cerca un controllo totale su tutti i membri della famiglia Tang, e con lo sviluppo della trama, il suo obiettivo finale è quello di esercitare il potere sul regime taiwanese rappresentato nel film. Ciò riflette come, all'interno delle strutture di potere, anche quando le donne sembrano detenere il potere, siano comunque influenzate da concezioni tradizionali di potere maschile.

Madame Tang è in realtà un'incarnazione del patriarcato, quindi nel film è inevitabile che alcune donne siano private del loro spazio vitale. Abbiamo sempre sottolineato che la maggiore vittima è la figlia di Madame Tang, Tang Ning. Nella parte precedente dedicata all'analisi dei costumi, abbiamo osservato che quando l'identità di Tang Ning ritorna a essere quella della figlia di Madame Tang e della figlia del generale Tang, il suo abbigliamento è carico di significato volto a compiacere gli uomini. Questo rappresenta una forma di sfruttamento e di bullismo nei suoi confronti. L'unica famiglia che non obbedisce agli ordini di Madame Tang, quella della signora Lin, viene sterminata. Ciò suggerisce che, sebbene il film si sviluppi dal punto di vista di personaggi femminili, i principali ruoli femminili ereditano caratteristiche del potere maschile, sfruttando e privando altre donne del loro spazio vitale nella narrazione del film.

Considerando il contesto creativo del film, l'immagine di Madame Tang è in realtà un riflesso dei funzionari maschili corrotti nella vita reale. Questo solleva

una domanda importante: perché in questo film si verifica un'inversione di genere nei personaggi femminili? Nella sezione successiva, analizzeremo in dettaglio le differenze tra i personaggi femminili nei vari film di crimine, esaminando se queste differenze siano correlate al contesto storico di creazione e alla domanda di mercato.

1.2.3 *Xue Shi San* (2018, *Blood 13*, Cina continentale) di Li Cangling

Xue Shi San rappresenta il secondo caso di studio nella nostra analisi dei film di genere criminale con protagoniste femminili. Pur essendo anch'esso una produzione della Repubblica Popolare Cinese, la pellicola si distingue nettamente da *R4 Zhi Mi* nella sua costruzione narrativa e stilistica. Ha registrato un risultato commerciale particolarmente modesto, con un incasso di soli 350.000 yuan nei primi quattro giorni di programmazione, per un totale finale di 454.500 yuan. Sul piano della ricezione critica, sulla piattaforma Douban—il principale aggregatore di recensioni cinematografiche in Cina—*Xue Shi San* ha ottenuto una valutazione media di 4, 3 su 10, basata su 1.481 recensioni, con una significativa concentrazione di giudizi negativi (il 21,8% ha assegnato il voto minimo).

Per quanto riguarda l'analisi del film non risultano studi dedicati e quindi le osservazioni proposte nelle prossime pagine rispondono a una mia proposta.

La problematica accoglienza dell'opera trova la sua origine principale nella costruzione del personaggio protagonista. Xing Min viene caratterizzata attraverso un'ostinazione estrema e una marcata assenza di risonanza emotiva, allontanandosi significativamente dalla rappresentazione convenzionale della detective femminile. La sua personalità, connotata da freddezza e radicalità, crea una distanza emotiva con lo spettatore, compromettendo la verosimiglianza. Inoltre, il trattamento delle caratteristiche di genere manifesta una tendenza all'alienazione, riflettendo le complesse sfide che il cinema criminale cinese contemporaneo affronta nella rappresentazione dei personaggi femminili: come evitare gli stereotipi di genere mantenendo l'autenticità e l'efficacia espressiva dei personaggi.

Il presente studio si propone di analizzare la costruzione del personaggio della poliziotta Xing Min in *Xue Shi San* attraverso tre dimensioni fondamentali: la rappresentazione visiva, la funzione narrativa e il linguaggio cinematografico. L'analisi si concentra sul modo in cui il film articola l'identità professionale del personaggio femminile, gestisce le sue caratteristiche di genere e rappresenta le sue reazioni di fronte alla violenza, con l'obiettivo di evidenziare sia gli elementi innovativi sia i limiti nella rappresentazione femminile nel cinema criminale cinese contemporaneo.

Di particolare interesse è la tensione interna nell'espressione di genere, derivante

dalla collaborazione tra una regista donna e uno sceneggiatore uomo, che riflette le complesse aspettative della società contemporanea nei confronti dei ruoli femminili. Questa dualità di visioni creative offre uno spaccato interessante sulla rappresentazione femminile, mettendo in luce come le esperienze e le prospettive diverse possano influenzare la costruzione del personaggio.

Attraverso questa analisi, ci si propone di approfondire le modalità con cui *Xue Shi San* affronta le tematiche di genere, interrogandosi su come il film possa contribuire a ridefinire il ruolo della donna nel contesto del cinema di genere e su quali sfide rimangano da affrontare per una rappresentazione autentica e complessa delle figure femminili. In questo modo, lo studio intende non solo valutare la pellicola in sé, ma anche inserirla in un discorso più ampio sulle dinamiche di genere nel cinema cinese contemporaneo.

Prima di procedere con l'analisi, è necessario esaminare il contesto produttivo e la genesi creativa dell'opera. *Xue Shi San* segna l'esordio nel genere criminale della regista Li Congling, nata nel 1988 e formatasi presso la USC School of Cinematic Arts. La sua prospettiva autoriale femminile arricchisce il genere con riflessioni profonde sulle questioni di genere. Nelle dichiarazioni che precedono la realizzazione, la regista esprime l'intenzione di superare gli stereotipi della rappresentazione femminile nel cinema criminale attraverso il personaggio di Xing Min, esplorando la complessità e i conflitti interiori delle donne nel loro rapporto con la criminalità e la giustizia.

Di particolare rilevanza per la costruzione narrativa è la collaborazione con lo sceneggiatore Hu Tu, personalmente coinvolto dalla regista nel progetto. La sua precedente esperienza come agente di polizia conferisce alla narrazione un'autenticità nelle procedure investigative, rendendo le dinamiche dell'indagine più verosimili. Tuttavia, se da un lato Hu arricchisce il personaggio di Xing Min di sfumature psicologiche legate a traumi e conflitti emotivi, dall'altro la sua prospettiva maschile introduce una certa ambivalenza nel trattamento delle caratteristiche di genere della protagonista. In alcune sequenze, l'identità femminile di Xing Min subisce un processo di neutralizzazione o mascolinizzazione, che si discosta parzialmente dalla rappresentazione della "forza femminile" che Li Congling intendeva esplorare.

Questa tensione creativa tra le intenzioni della regista e le scelte narrative dello sceneggiatore riflette le complessità intrinseche del cinema contemporaneo, dove

le rappresentazioni di genere si trovano spesso in una zona di ambiguità. Attraverso questo studio, si cercherà di chiarire come tali dinamiche influenzino la percezione del personaggio di Xing Min e, più in generale, la rappresentazione delle donne nel cinema criminale cinese, evidenziando sia i progressi compiuti che le sfide ancora da affrontare.

La presente analisi dei personaggi femminili si articola attraverso tre prospettive metodologiche: la costruzione visiva (che comprende le scelte di costume, stile e configurazione dell'immagine), la funzione narrativa e il linguaggio cinematografico.

Nell'ambito della costruzione visiva, il personaggio di Xing Min in *Xue Shi San* si caratterizza per precise scelte estetiche che ne determinano la ricezione spettatoriale. La protagonista viene presentata con un taglio di capelli corto e una giacca di pelle, elementi che evocano consapevolmente l'iconografia del detective maschile nel cinema di genere criminale (Figura I). Tale caratterizzazione, particolarmente evidente nelle inquadrature che la collocano accanto a personaggi maschili, rivela una strategia stilistica mirata alla costruzione di un'immagine che attenua deliberatamente i codici visivi tradizionalmente associati alla femminilità.



figura I

La trasformazione estetica del personaggio, dal suo iniziale aspetto con capelli lunghi alla successiva configurazione più austera, acquisisce una precisa valenza narrativa. Questa evoluzione trova le sue radici nell'esperienza traumatica legata alla figura paterna e al suo coinvolgimento con la prostituzione, manifestando un rifiuto consapevole delle convenzioni estetiche femminili tradizionali. L'adozione di un'estetica che tende alla mascolinità si configura, dunque, come espressione sia di una resistenza ai ruoli di genere convenzionali, sia di un'aspirazione all'autorevolezza in un contesto professionale a predominanza maschile. Tale strategia rappresentativa presenta, tuttavia, delle criticità significative. La

marcata tendenza all'androgenizzazione del personaggio rischia di suggerire implicitamente che l'autorevolezza professionale femminile sia conseguibile solo attraverso l'assimilazione di caratteristiche tradizionalmente associate alla mascolinità. Questo approccio, pur intendendo rappresentare l'autonomia femminile, potrebbe paradossalmente consolidare il pregiudizio secondo cui l'efficacia professionale delle donne in ruoli di responsabilità necessita di una conformazione a modelli maschilini.

La costruzione visiva di Xing Min si rivela pertanto emblematica di una problematica più ampia nella rappresentazione cinematografica contemporanea: il tentativo di superare le convenzioni di genere rischia di generare nuove forme di stereotipizzazione, evidenziando le complessità persistenti nella configurazione di personaggi femminili professionalmente autorevoli che mantengano la propria specificità di genere.

Sul piano narrativo, la caratterizzazione di Xing Min stabilisce non solo una funzione propulsiva per lo sviluppo della trama, ma anche una significativa divergenza dall'archetipo tradizionale della poliziotta. Se nei film di genere criminale le agenti femminili tendono tradizionalmente a manifestare empatia verso le vittime dello stesso genere, Xing Min, a causa di un trauma infantile, nutre invece un profondo pregiudizio nei confronti delle prostitute. Questa peculiarità caratteriale diviene il fulcro della sua evoluzione interiore. Il suo conflitto interno si intensifica progressivamente con l'avanzare dell'indagine, configurandosi come elemento catalizzatore del suo sviluppo personale.

La protagonista manifesta inizialmente una marcata resistenza verso il caso, fino a compromettere la sua capacità di empatizzare con la vittima. La sua successiva decisione di approfondire l'indagine non scaturisce da una comprensione emotiva della vittima, bensì dall'intervento del collega che la richiama al rispetto dei doveri istituzionali (Figura II). La sua motivazione principale resta ancorata alla risoluzione efficiente del caso e al salvataggio del maggior numero possibile di persone, un approccio che tende a prescindere dall'identità di genere delle vittime e a ridurre l'attenzione verso le loro esperienze individuali, accentuando così la sua freddezza e determinazione all'interno della struttura narrativa.

La scelta di affiancarle un collega maschile, caratterizzato da sensibilità ma anche da insicurezza, crea una contrapposizione significativa che enfatizza ulteriormente la durezza emotiva di Xing Min, suggerendo una riflessione sui

ruoli di genere. Come figura centrale della narrazione, il suo percorso evolutivo rivela non solo una ribellione contro l'oppressione patriarcale, ma anche un distacco radicale dai modelli femminili tradizionali. Questa opposizione si manifesta attraverso un deliberato allontanamento dalle caratteristiche di genere convenzionali: nel tentativo di affermarsi in un ambiente professionale a predominanza maschile, la protagonista adotta consapevolmente codici comportamentali tradizionalmente associati alla mascolinità.

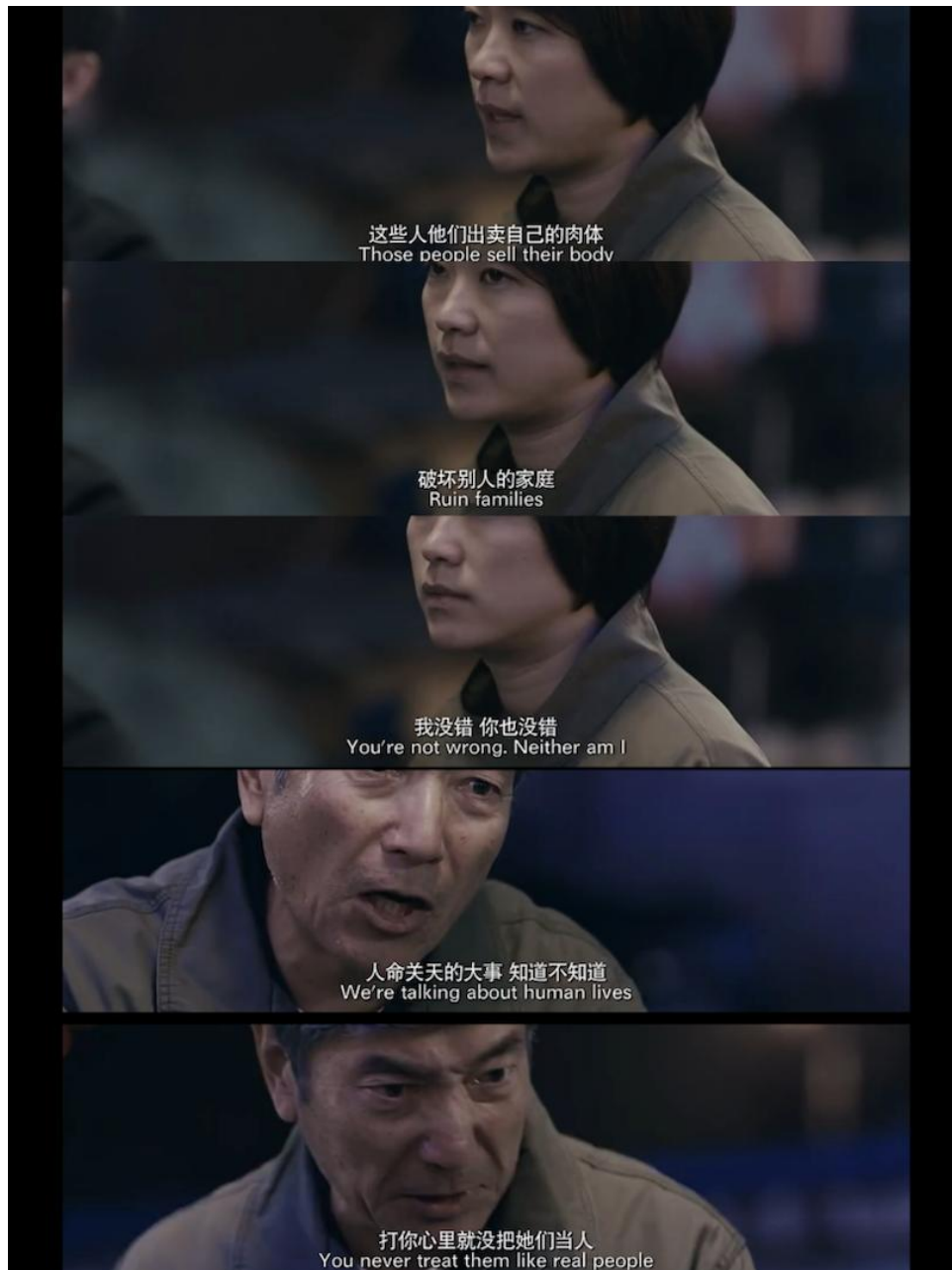


figura II

Tale dinamica mette in luce la tensione tra l'identità di genere e l'autorevolezza professionale, creando uno spazio per interrogarsi su come le donne possano

navigare e riscrivere le proprie narrative all'interno di contesti che storicamente le hanno marginalizzate. Questo approccio non solo arricchisce la rappresentazione del personaggio, ma stimola anche una riflessione critica sul modo in cui le donne sono percepite e come possano reclamare la loro voce in un ambiente dominato da codici patriarcali.

Sul piano del linguaggio cinematografico, *Xue Shi San* articola la caratterizzazione di Xing Min e degli altri personaggi femminili attraverso un sistema consapevole di scelte registiche che comprende angolazioni, inquadrature e movimenti di macchina. Il linguaggio cinematografico si configura non solo come strumento fondamentale per la costruzione dei personaggi femminili, ma anche come veicolo cruciale nella mediazione tra il “Male Gaze” e l'affermazione dell'autonomia femminile, influenzando significativamente la ricezione spettatoriale dei personaggi.



figura III

Attraverso una precisa progettazione delle sequenze, il film elabora una rappresentazione peculiare sia delle qualità caratteriali di Xing Min sia della posizione dei personaggi femminili nella diegesi. La nostra analisi si concentrerà su alcune sequenze emblematiche, a partire dalle riprese di Xing Min nel contesto lavorativo (Figura III). L'esame considererà l'angolazione della macchina da presa, la scala dei piani e le scelte compositive, con particolare attenzione al modo in cui l'utilizzo del campo visivo frontale o a livello degli occhi rifletta la sua autorità professionale, o come, al contrario, le inquadrature leggermente dall'alto o laterali ne evidenzino l'isolamento. Questi elementi formali rivelano come la grammatica

cinematografica eviti (o occasionalmente rafforzi) la stereotipizzazione di genere, privilegiando l'enfasi sull'identità professionale del personaggio.

In molte sequenze, l'uso di inquadrature ravvicinate sottolinea l'intensità delle emozioni di Xing Min, mentre le angolazioni basse possono conferire una sensazione di potere e autorità. Tuttavia, l'uso di inquadrature dall'alto o di piani più ampi, che la isolano visivamente dagli altri personaggi, tende a rivelare la sua vulnerabilità e la solitudine che la accompagna nel suo ruolo di poliziotta. Queste scelte stilistiche non solo enfatizzano le complessità psicologiche del personaggio, ma contribuiscono anche a costruire un discorso visivo critico rispetto alle rappresentazioni tradizionali delle donne nel cinema di genere.

In questo contesto, è interessante notare come il film riesca a mediare tra la necessità di rappresentare una figura femminile forte e indipendente e il rischio di riprodurre cliché di genere. La regista Li Congling, attraverso un uso sapiente del linguaggio cinematografico, crea un equilibrio che permette al pubblico di vedere Xing Min non solo come un agente della legge, ma anche come un individuo complesso, intrappolato in una rete di aspettative sociali e personali. In tal modo, il film si propone non solo come un'opera di intrattenimento, ma anche come un'importante riflessione sulla condizione femminile contemporanea nel panorama cinematografico cinese.

Queste due sequenze di inquadrature evocano una forte analogia con *R4 Zhi Mi*, adottando una composizione "circolare" che conferisce alla messinscena una prospettiva metodologicamente neutra e oggettiva, permettendo così allo spettatore di percepire in modo paritario le dinamiche relazionali tra tutti i personaggi presenti nel campo visivo. Questa strutturazione dell'immagine cinematografica decostruisce l'approccio tradizionale della centralizzazione dei protagonisti, conferendo invece a ciascun personaggio una presenza scenica attiva e significativa all'interno dello spazio filmico.

Attraverso questa disposizione circolare, la costruzione filmica trascende la tendenza a marginalizzare o enfatizzare i personaggi in base al genere, creando così una dimensione diegetica più autentica e polifonica che valorizza la presenza dei personaggi femminili come soggetti organicamente integrati nella coralità narrativa.

La scelta di questa composizione non è casuale; essa riflette una volontà di rendere le interazioni tra i personaggi più complesse e stratificate, permettendo

allo spettatore di riconoscere le sfumature e le dinamiche di potere che intercorrono nelle relazioni femminili. In questo modo, il film non solo si distacca da una rappresentazione unidimensionale delle donne, ma contribuisce anche a una narrazione che esplora le interconnessioni e le influenze reciproche, promuovendo una visione più inclusiva e sfumata delle esperienze femminili.

Inoltre, questa scelta stilistica si collega a un discorso più ampio sulla rappresentazione di genere nel cinema, ponendo interrogativi sulla validità degli archetipi tradizionali. La circolarità visiva e la neutralità prospettica invitano a una riflessione critica sulle modalità di costruzione dei personaggi, offrendo al pubblico l'opportunità di considerare le complesse identità delle donne non solo come protagoniste delle loro storie, ma come agenti attivi di cambiamento all'interno di un contesto narrativo che richiede una maggiore equità e rappresentatività.

Attraverso questa composizione decentralizzata, il regista riesce a potenziare la presenza visiva dei personaggi femminili, nonostante la loro relativa esiguità numerica nella scena, mediante un sapiente utilizzo della luce. La collocazione di Xing Min nell'angolo superiore sinistro, con la fonte luminosa posizionata in controluce, accentua la sua silhouette, conferendole una maggiore incisività nella composizione complessiva dell'inquadratura. Questo trattamento chiaroscurale non solo enfatizza la presenza scenica di Xing Min, ma sottolinea implicitamente il suo ruolo significativo all'interno della dimensione collettiva.

Nella sequenza precedente, in cui Xing Min indossa abiti civili, il regista ha strategicamente introdotto un elemento scenografico che modula i valori tonali dell'immagine, facilitando l'integrazione visiva del personaggio nel gruppo e scongiurando sia una rappresentazione gender-oriented sia un effetto di isolamento. Nella composizione successiva, l'uniforme della polizia rinforza ulteriormente la sua identità professionale. Questa scelta di costume incrementa il suo grado di appartenenza al gruppo, permettendo contemporaneamente allo spettatore di cogliere la sua autonomia e il senso di responsabilità all'interno della collettività.

In questo contesto diegetico, il regista articola, attraverso il linguaggio cinematografico, la costruzione di un "soggetto autonomo all'interno di una dimensione collettiva", rappresentando Xing Min come una figura femminile che, pur mantenendo la propria distintività, conserva una solida identità professionale

e una marcata indipendenza. Questa strategia registica consente al film di consolidare la dimensione corale, integrando organicamente i personaggi femminili nel contesto investigativo, evitando stereotipizzazioni di genere e minimizzando la prospettiva dello “Male Gaze”. Lo spettatore è così guidato verso una comprensione più equa del valore intrinseco e della complessità del personaggio, apprezzando la sua lotta e resilienza in un ambiente professionale spesso ostile.

In questo modo, il film non solo si distacca dalle rappresentazioni tradizionali delle donne nel genere criminale, ma contribuisce a un discorso più ampio sulla riconsiderazione dei ruoli di genere e sulla valorizzazione delle esperienze femminili, ponendo interrogativi sulla validità degli archetipi convenzionali. La presenza di Xing Min, con la sua forte individualità e la sua integrazione in un contesto collettivo, rappresenta un passo importante verso una narrazione cinematografica più inclusiva e complessa.



figura IV

Nelle sequenze di confronto fisico tra Xing Min e il sospettato (Figura IV), che si articolano in due intense scene di scontro, la rappresentazione cinematografica evidenzia in modo significativo come la dimensione di genere influenzi la costruzione drammaturgica dell'azione. Il divario fisiologico tra i sessi emerge nella messinscena attraverso la manifesta difficoltà di Xing Min nel fronteggiare un antagonista dotato di maggiore forza fisica, rivelando un evidente svantaggio sul piano della prestanza fisica.

Questa disparità biologica condiziona direttamente il linguaggio visivo della

sequenza: la scelta registica privilegia un'inquadratura focalizzata sulla dinamica della resistenza e della lotta del personaggio femminile, anziché enfatizzarne le capacità combattive. Questa costruzione cinematografica rafforza consapevolmente la percezione della vulnerabilità fisica di Xing Min, presentando una rappresentazione verosimile della risposta femminile di fronte a una sfida fisica di tale intensità.

Tuttavia, nonostante la sua vulnerabilità, Xing Min dimostra anche una determinazione e una resilienza notevoli, elementi che contribuiscono a definire il suo carattere. Il regista, attraverso la messa in scena delle sue reazioni e della sua strategia di sopravvivenza, offre una visione complessa del personaggio, che non si limita a subire, ma cerca di adattarsi e resistere alle avversità. La camera si concentra sulle espressioni facciali e sui gesti di Xing Min, enfatizzando la sua forza interiore anche in un contesto di apparente svantaggio fisico.

In queste sequenze, quindi, la tensione tra la vulnerabilità e la determinazione di Xing Min non solo arricchisce il suo sviluppo caratteriale, ma invita anche lo spettatore a riflettere sulle dinamiche di potere e sulle aspettative di genere. La rappresentazione di una donna che affronta con coraggio una sfida fisica, pur consapevole delle sue limitazioni, contribuisce a una narrazione più sfumata e realistica delle esperienze femminili nel contesto del genere criminale.

Inoltre, nella rappresentazione convenzionale delle scene di combattimento cinematografico, la macchina da presa tende frequentemente a privilegiare una lettura erotizzata del linguaggio corporeo femminile e delle posture esposte, scivolando talvolta nella prospettiva del "Male Gaze" che oggettifica il personaggio femminile come spettacolo visivo. In questa sequenza, al contrario, la regia opta per una costruzione visiva incentrata sui primi piani che catturano sia l'espressione di sofferenza di Xing Min sia la ferocia del sospettato, mirando a una rappresentazione più autentica della violenza e della tensione drammatica dello scontro.

La messinscena rifugge deliberatamente da qualsiasi tentativo di sessualizzazione del corpo femminile; privilegia invece una resa realistica dell'azione e un'articolazione minuziosa delle espressioni per evidenziare la brutalità dell'evento, destrutturando così i codici rappresentativi tradizionalmente associati alla prospettiva androcentrica nelle scene di combattimento. Questo approccio registico non solo decostruisce la dimensione del "sguardo maschile," ma

consente allo spettatore di confrontarsi con le sfide concrete che il personaggio femminile affronta durante il conflitto fisico, rafforzando la credibilità professionale di Xing Min nel suo ruolo di agente di polizia impegnata nel contrasto alla criminalità.

Questa strategia di rappresentazione offre una nuova visione del personaggio femminile, sottraendolo a una narrazione passiva e riduttiva. Invece di essere semplicemente un oggetto del desiderio o una vittima, Xing Min emerge come una figura complessa e multidimensionale, capace di affrontare le difficoltà con coraggio e determinazione. L'enfasi sulle sue emozioni e sulla sua vulnerabilità, insieme alla rappresentazione realistica della violenza, contribuisce a creare una connessione più profonda con il pubblico, che può empatizzare con la sua lotta e il suo sviluppo personale.

In questo modo, il film non solo presenta una critica alla rappresentazione tradizionale delle donne nel genere criminale, ma offre anche un'importante riflessione sulla natura del potere e della forza, proponendo una narrazione che sfida le aspettative e i pregiudizi di genere. La rappresentazione di Xing Min diventa così emblematicamente rappresentativa delle nuove possibilità narrative per le donne nel cinema contemporaneo, invitando a riconsiderare le modalità attraverso cui le storie femminili possono essere raccontate e vissute.



figura V

La sequenza della violenza perpetrata sulla vittima(figura V) offre un'opportunità cruciale per esplorare la costruzione formale delle inquadrature e il loro impatto sulla narrazione. La scelta registica di oscillare tra una rappresentazione metaforica e una visualizzazione diretta dell'atto violento gioca un ruolo fondamentale nell'influenzare la risposta empatica dello spettatore e la comprensione della vittimizzazione.

Quando la regia opta per un approccio più diretto, il risultato è spesso un'intensificazione del senso di angoscia e di immediata connessione con il

dolore della vittima. Questa scelta può condurre a un aumento della consapevolezza riguardo alla brutalità subita e ai suoi effetti psicologici, rendendo lo spettatore testimone della violenza in modo visceralmente coinvolgente. Al contrario, se il film sceglie una rappresentazione più metaforica, c'è il rischio che la sofferenza venga percepita come una mera astrazione, riducendo l'impatto emotivo e facilitando una distanza tra lo spettatore e la vittima.

L'analisi della composizione delle inquadrature diventa quindi un elemento cruciale nel determinare se il dispositivo cinematografico esprime un'autentica empatia verso le vittime femminili o se, al contrario, reifica la loro sofferenza, trasformandola in un espediente narrativo per la progressione della trama. Una composizione che pone l'accento sulla vulnerabilità della vittima, utilizzando primi piani e angolazioni che esaltano la sua condizione, può contribuire a creare una connessione emotiva profonda e a promuovere una riflessione critica sulle dinamiche di potere e violenza.

In sintesi, la sequenza di violenza non è solo un momento chiave nel film, ma anche un punto di incontro tra la rappresentazione visiva, la narrazione e la reazione emotiva dello spettatore. La regia, attraverso le scelte formali, ha la capacità di modellare la percezione della vittima e, di conseguenza, di influenzare le tematiche più ampie di genere e giustizia che permeano l'opera. Questa riflessione critica diventa fondamentale per comprendere le implicazioni più profonde della rappresentazione della violenza nel cinema contemporaneo e il modo in cui essa può essere utilizzata per esplorare questioni complesse legate all'identità e all'empatia.

In queste scene, la macchina da presa utilizza prevalentemente inquadrature ravvicinate e primi piani per enfatizzare la condizione delle vittime. Tuttavia, i primi piani non si concentrano sull'esposizione del corpo femminile, ma si focalizzano sulle estremità legate e sulla bocca tappata, evidenziando così lo stato di impotenza delle vittime. In particolare, nel riprendere le espressioni facciali delle vittime, l'inquadratura pone l'accento sulle emozioni di tristezza e paura, piuttosto che trasformarle in "oggetti corporei" da osservare. Questo approccio è chiaramente finalizzato a evitare il problema dello "sguardo della vittima", assicurando che i personaggi femminili mantengano una dimensione umana e autentica nell'espressione delle emozioni.



figura VI

Nella sequenza dell'aggressione subita da Xing Min (figura VI), la delicatezza tematica della violenza sessuale rende la scena particolarmente sensibile e potenzialmente vulnerabile alla problematica dello “Male Gaze”. Tuttavia, il trattamento registico adotta un approccio visivo caratterizzato da una notevole sobrietà formale, privilegiando l'utilizzo di campi medi per documentare la resistenza fisica e inquadrature totali per fornire una prospettiva complessiva sulla dinamica dell'evento. Questa strategia di messinscena evita deliberatamente la focalizzazione voyeuristica sul corpo femminile, attenuando così le

implicazioni problematiche associate alla rappresentazione della violenza di genere.

Attraverso un sapiente equilibrio tra campi medi e totali, il film riesce a rappresentare l'intensa resistenza del personaggio nel momento di pericolo, permettendo allo spettatore di comprendere la dinamica complessiva dell'azione senza ricorrere alla frammentazione voyeuristica del corpo femminile. La scelta dei campi medi valorizza l'autenticità dei gesti e dei movimenti, guidando naturalmente l'attenzione dello spettatore verso la dimensione della lotta e della resistenza del personaggio, creando un ritmo narrativo che esalta il confronto fisico senza indulgere nella sua fisicità. Questo approccio visivo evita di cedere alla tentazione di una rappresentazione erotizzata, concentrandosi invece sulla tensione emotiva e psicologica del momento.

Inoltre, l'impiego dei campi totali contribuisce a preservare l'oggettività narrativa, offrendo allo spettatore una comprensione globale del contesto e creando una continuità visiva che rafforza la linearità della narrazione, attenuando così la potenziale oggettificazione del corpo femminile. Questo linguaggio cinematografico, oltre a scongiurare la reificazione dell'immagine femminile, consente allo spettatore di accedere alla dimensione psicologica del personaggio, comprendendone il dolore e la resistenza, e favorendo così una più profonda risonanza emotiva. Tale approccio registico si rivela innovativo nella rappresentazione di genere nelle scene di violenza, manifestando una consapevole sensibilità del film nel trattare la questione delle vittime femminili.

Xue Shi San presenta una rappresentazione dei personaggi femminili nel cinema poliziesco che si articola attraverso un delicato equilibrio tra innovazione e contraddizione. Il film colloca al centro della narrazione Xing Min, un'agente di polizia dal temperamento austero e risoluto, caratterizzata da tratti "mascolinizzati", nel tentativo di costruire un'immagine di autonomia femminile nell'ambito di una professione storicamente maschile. Tuttavia, questa scelta stilistica rischia di offuscare la dimensione più autentica del personaggio, rendendo più difficile per il pubblico stabilire una connessione emotiva.

Attraverso il pregiudizio di Xing Min verso le prostitute e il confronto con un collega dalla sensibilità più marcata, il film esplora con intelligenza la complessità dei personaggi femminili in un genere tradizionalmente maschile, adottando un linguaggio visivo misurato per evitare le trappole dello "Male

Gaze”. Queste scelte registiche rivelano una consapevole volontà critica, aprendo nuove prospettive sulla rappresentazione femminile nel cinema di genere.

Ciononostante, il film fatica a integrare armoniosamente la forza del personaggio con il suo percorso emotivo, non riuscendo sempre a conferire a Xing Min una profondità che nasca da autentiche motivazioni interiori. Pur con questi limiti, *Xue Shi San* emerge come un tentativo coraggioso nel panorama del cinema poliziesco cinese, affrontando la sfida di costruire un personaggio femminile protagonista che vada oltre gli stereotipi, nella ricerca di una rappresentazione più ricca e naturale della complessità femminile.

1.2.4 *Zhui Ji* (2023, *The Abandoned*, Cina continentale), di Tseng Ying-Ting

Il film analizzato in questo studio, *Zhui Ji (The Abandoned)*, è diretto dalla promettente regista taiwanese Tseng Ying-Ting ed è il suo primo lungometraggio, nonché l'ultimo film taiwanese esaminato in questa analisi. Uscito nel 2023, il film ha ottenuto il premio per il miglior lungometraggio alla 25ª edizione del Taipei Film Festival. Tuttavia, nella versione distribuita in Cina continentale, sono stati tagliati 23 minuti, incluse alcune scene di autopsia forense, il che ne ha ridotto la popolarità tra il pubblico locale. Il titolo utilizzato per la distribuzione a Taiwan, *Cha Wu Ci Xin (Trad.it Il cuore mancante)*, (figura I), rappresenta simbolicamente le esperienze della protagonista e di altre vittime femminili.



figura I

Zhui Ji approfondisce la rappresentazione dei personaggi femminili e rivela il fenomeno dilagante del lavoro illegale dei migranti a Taiwan, con particolare attenzione alle problematiche affrontate dalle donne migranti. L'analisi del film si articola nei seguenti punti: in primo luogo, l'esplorazione dei recenti progressi nella rappresentazione dei personaggi femminili nei film crime taiwanesi; in secondo luogo, l'analisi delle differenze nella censura dei film criminali tra Cina continentale e Taiwan; infine, un esame della situazione delle lavoratrici migranti a Taiwan e delle sfide che esse devono affrontare. L'articolo si concentrerà su prospettive cinematografiche, come la teoria dello "sguardo maschile" e i pregiudizi di genere, per illuminare il ruolo narrativo, le difficoltà professionali e la marginalizzazione sociale dei personaggi femminili nel film.

Per comprendere meglio la rappresentazione dei personaggi femminili e il contesto sociale che li circonda, ci siamo avvalsi di contributi fondamentali. Chen Hanjing, in *Tai Wan Di Qu Wai Ji Lao Gong De Xu Qiu, Tiao Zhan Yu Zhi Li* (trad.it: "Esigenze, sfide e governance del lavoro straniero a Taiwan")⁵³, analizza le specifiche necessità, le difficoltà e i meccanismi di gestione degli operai migranti a Taiwan, fornendo un contesto chiave per lo studio delle difficoltà sociali affrontate dai lavoratori migranti. Inoltre, lo studio di Yu Jingjing, Li Xiaoxue e Liu Chun, *Zhong Guo Ji Quan Qiu 1990-2021 Nian Yi Yu Ji Bing Fu Dan Bian Hua Qu Shi* (trad.it: "Tendenze nell'onere della malattia della depressione in Cina e a livello globale dal 1990 al 2021")⁵⁴, offre dati e approfondimenti importanti riguardo alla salute mentale e alle condizioni lavorative dei migranti.

Nel quadro dell'analisi di genere, l'opera di Feng Yuwen, *Xing Bie Zheng Zhi Yu Zhong Guo Fan Zui Dian Ying* (trad.it: "Gender Politics and Chinese Crime Films")⁵⁵, discute le relazioni complesse tra politica di genere e film crime, fornendo una base teorica per indagare la marginalizzazione sociale dei

⁵³ Chen, Hanjing, *Tai Wan Di Qu Wai Ji Lao Gong De Xu Qiu, Tiao Zhan Yu Zhi Li* (trad.it: *Esigenze, sfide e governance del lavoro straniero a Taiwan*), in *Fu Jian Jing Guan Xue Yuan Xue Bao* (trad.it: *Giornale della Scuola di Polizia del Fujian*), 2024, vol. 38, n. 02, p. 76-77.

⁵⁴ YU Jingjing, LI Xiaoxue, LIU Chun, *Zhong Guo Ji Quan Qiu 1990—2021 Nian Yi Yu Ji Bing Fu Dan Bian Hua Qu Shi* (trad.it: *Tendenze nell'onere della malattia della depressione in Cina e a livello globale dal 1990 al 2021*), in *2024 Quan Guo Ti Yu Ke Xue Ti Shi Neng Yu Jian Kang Xue Hui Lun Wen Ji Yao* (trad.it: *2024 National Sports Enhancement Physical Fitness and Health Conference Abstracts Collection*), Zhu Yao Yun Dong He Jian Kang Yu Xing Ti Yu Jian Kang Gong Zuo Shi (trad.it: Laboratorio chiave dell'esercizio fisico e della forma fisica e della salute, Ministero dell'Istruzione), Bei Jing Ti Yu Da Xue (trad.it: Università dello Sport di Pechino).

⁵⁵ Feng Yuwen, *Xing Bie Zheng Zhi Yu Zhong Guo Fan Zui Dian Ying* (trad.it: *Gender Politics and Chinese Crime Films*), in *Zhong Guo Dian Ying Xue Bao* (trad.it: *Journal of Chinese Cinemas*), 2014, vol. 8, n. 1, p. 64-65.

personaggi femminili.

Nonostante il film sia stato distribuito di recente e manchino studi accademici specifici, questa analisi si baserà sui contributi teorici sopra citati e su un quadro analitico originale, affrontando i temi del contesto sociale e delle politiche di genere per offrire un'interpretazione unica della rappresentazione femminile nel film.

Le opere del regista Tseng Ying-Ting riflettono una costante attenzione ai problemi dei lavoratori migranti e alla condizione delle donne nella società taiwanese. Nato nel 1982, Tseng Ying-Ting è cresciuto in un contesto segnato dal continuo aumento del numero di lavoratori migranti. Dal 1989, anno in cui Taiwan ha ufficialmente introdotto questi lavoratori, la loro diffusione ha reso la società taiwanese sempre più diversificata, portando a scontri culturali e conflitti sociali che sono divenuti temi di dibattito pubblico. Il contesto in cui il regista è cresciuto ha influenzato profondamente il suo interesse e la sua creatività su questi temi.

Durante i suoi studi nel 2011, ha collaborato con amici alla realizzazione del cortometraggio *Ye Zai*, concentrandosi sulle problematiche dei lavoratori migranti a Taiwan e dimostrando così il suo impegno costante su questa questione. Inoltre, il regista attribuisce particolare importanza alla rappresentazione delle donne nei suoi film, impegnandosi a mostrare personaggi femminili diversificati e coinvolgendo sceneggiatrici nella scrittura per garantire autenticità ai suoi personaggi. In un'intervista, ha affermato di voler portare alla luce la condizione delle donne attraverso il cinema, rivelando il suo profondo interesse per le tematiche femminili e il suo senso di responsabilità sociale.

Nel film *Zhui Ji*, la trama si svolge nella società contemporanea, con particolare attenzione alla problematica dei lavoratori migranti a Taiwan. A partire dagli anni '80, grazie all'espansione dell'istruzione superiore a Taiwan, il livello di istruzione delle donne è aumentato significativamente, così come le opportunità professionali. Questo ha portato a una maggiore consapevolezza di sé tra le donne e a un loro massiccio ingresso nel mercato del lavoro. Tuttavia, questo cambiamento sociale ha generato anche una diminuzione della natalità e un progressivo invecchiamento della popolazione, causando carenze di manodopera in settori come l'industria manifatturiera e le costruzioni, che richiedono un lavoro fisico intenso.

L'atteggiamento crescente di rifiuto da parte della popolazione locale verso questi impieghi, unito all'aumento della competitività nel settore, ha portato alla ricerca di manodopera a basso costo. Dal 1989, Taiwan ha introdotto lavoratori migranti provenienti da Filippine, Indonesia e Thailandia, impiegati principalmente in settori difficilmente automatizzabili, come l'industria manifatturiera, l'agricoltura, gli allevamenti e i lavori domestici⁵⁶. Nel settore domestico, le lavoratrici migranti sono particolarmente presenti e rappresentano un gruppo a rischio di tratta di esseri umani.

Secondo un rapporto delle autorità di immigrazione di Taiwan, tra il 2007 e il 2019 sono stati registrati 1.815 casi di tratta, con numerose lavoratrici migranti vittime di violenze fisiche, abusi e aggressioni sessuali. A gennaio 2024, risultano scomparsi oltre 85.947 lavoratori migranti, pari all'11% del totale, con un'incidenza maggiore di donne scomparse rispetto agli uomini in gran parte del periodo dal 2013 al 2024. Questi dati rivelano la vulnerabilità delle lavoratrici migranti all'interno della società taiwanese.

Questi contesti sociali non solo forniscono lo sfondo narrativo per la rappresentazione delle lavoratrici migranti in *Zhui Ji*, ma permettono anche agli spettatori di cogliere più a fondo la complessità dell'ambiente in cui queste donne si trovano e le sfide che devono affrontare. Attraverso il film, il regista mira a sensibilizzare il pubblico, suscitando empatia e interesse per le condizioni delle lavoratrici migranti, con l'obiettivo di promuovere una maggiore comprensione e consapevolezza riguardo alla loro situazione.

Oltre ai temi legati al lavoro, il film *Zhui Ji* pone l'attenzione anche sui pazienti affetti da depressione, con un focus particolare sulle donne che ne soffrono. Secondo uno studio del 2024 sulle statistiche della depressione in Cina e a livello globale tra il 1990 e il 2021, il tasso di depressione tra le donne cinesi risulta superiore rispetto a quello degli uomini⁵⁷. Attraverso la rappresentazione di personaggi femminili colpiti da depressione, il film dimostra sensibilità verso questo gruppo. Tuttavia, la protagonista, Wu Jie, sviluppa la sua depressione a causa del suicidio del marito, un paziente con depressione congenita. Questo elemento drammatico, sebbene significativo, si presenta come una costruzione

⁵⁶ Chen Hanjing, , *op. cit.*, p.77.

⁵⁷ Yu Jingjing, Li Xiaoxue, Liu Chun, *Zhong Guo Ji Quan Qiu 1990—2021 Nian Yi Yu Ji Bin Fu Dan Bian Hua Qu Shi*, già citato.

narrativa meno rilevante per la trama principale e per il tema centrale di questo articolo, motivo per cui non verrà esaminato in dettaglio.

Dopo aver compreso i problemi sociali e il contesto creativo rappresentati nel film, procederemo con un'analisi dettagliata dell'opera. Dal punto di vista del regista, l'intento è di mettere in luce la condizione delle donne nella società, affrontando di conseguenza anche il tema delle professioni femminili. Seguirà un'analisi specifica del personaggio della poliziotta e delle ragioni del regista nella caratterizzazione di questa figura. La protagonista Wu Jie, infatti, non è solo un'agente di polizia, ma riveste il ruolo di vicecapo. Nella realtà, il numero di poliziotte in Cina è inferiore rispetto ai colleghi maschi, e molte di loro lavorano in ruoli di mediazione e archivistica, posizioni generalmente non di prima linea. Pertanto, l'immagine delle donne come agenti di polizia sullo schermo è spesso poco realistica. Tuttavia, nel film, Wu Jie non solo guida operazioni per catturare sospetti, ma si occupa anche di addestrare una nuova poliziotta durante le missioni. Pur non mantenendo pienamente il realismo, questa rappresentazione ha un impatto positivo sull'immagine della donna nella professione di polizia.

Nel film, la nuova poliziotta è presentata come diplomata con il punteggio più alto alla scuola di polizia, un concetto che richiama quello del film Disney *Zootopia* e che veicola un messaggio simile: l'eccellenza delle donne non è definita dal genere o dall'aspetto fisico. Diversamente da *Zhui Ji*, in cui la crescita della nuova poliziotta è sostenuta da un'altra figura femminile, questa caratterizzazione risuona con il tema del "le ragazze aiutano le ragazze," un elemento relativamente raro nei film del genere crime. Riguardo alle difficoltà professionali che le donne incontrano nella carriera di poliziotta, il film offre spunti per una riflessione profonda.

Nel film *Zhui Ji*, si verificano due errori nelle operazioni di cattura che hanno suscitato notevole malcontento tra il pubblico cinese. Il primo errore è attribuibile all'inesperienza della giovane poliziotta nelle procedure di arresto, che la porta a un uso scorretto delle manette, permettendo al sospetto di fuggire. Il secondo errore si verifica durante una colluttazione con il sospetto, durante la quale la pistola viene sottratta all'agente. Questi due episodi mettono in luce le difficoltà che le poliziotte possono incontrare nel catturare sospetti maschi, legate alle differenze fisiche che possono talvolta creare svantaggi operativi.

Se queste scene, osservate da una prospettiva obiettiva, mostrano realisticamente

le difficoltà derivanti dalle differenze fisiologiche tra i generi, potrebbero essere interpretate come una rappresentazione realista. Tuttavia, se questi eventi insinuano dubbi sulla competenza delle poliziotte o esagerano le limitazioni fisiche delle donne, allora potrebbero riflettere una caratterizzazione negativa da parte dei creatori maschili nei confronti dei personaggi femminili. La chiave per distinguere tra queste due interpretazioni risiede nel considerare, da un lato, se gli errori possono essere giustificati dalla condizione di noviziato indipendentemente dal genere e, dall'altro, nell'analizzare lo scopo narrativo di tali scene all'interno della trama complessiva.

In primo luogo, l'errore nell'uso delle manette da parte della giovane poliziotta durante l'operazione di cattura è effettivamente una situazione che può verificarsi, indipendentemente dal genere. Dalla ricerca di parole chiave relative a notizie sociali nel mondo reale, è possibile constatare che tali errori possono avvenire nell'ambito dell'applicazione della legge. In secondo luogo, sebbene sia raro, non è impossibile che una pistola venga sottratta a un poliziotto durante uno scontro con un sospetto. Pertanto, entrambe le situazioni presentate nel film hanno una certa base di realtà e non sono frutto della pura fantasia del regista. Tuttavia, limitandosi a questi episodi, si può notare che il regista potrebbe avere una certa inclinazione nel rappresentare in modo distorto le poliziotte, rendendo necessaria un'analisi approfondita in relazione all'intento narrativo complessivo.

Il regista affronta questa tematica attraverso il dialogo tra la protagonista Wu Jie e il suo superiore maschile (figura II). Lei pone domande come: “Le donne non dovrebbero usare armi durante le operazioni di polizia?” o “Le donne non possono proteggere le armi?”. Queste interrogative riflettono il tentativo del regista di mettere in luce i pregiudizi di genere che le poliziotte si trovano ad affrontare riguardo alle loro capacità operative, attraverso la figura di Wu Jie. Attraverso questi eventi, il regista chiarisce il proprio intento di costruire l'immagine di Wu Jie, evidenziando le sfide e le incertezze che le donne poliziotte devono affrontare nel corso della loro carriera.



figura II

Dall'analisi precedente, si evince che nel contesto reale il numero di donne poliziotto è relativamente ridotto, quindi il personaggio di Wu Jie presenta un certo grado di invenzione. Per quanto riguarda questa rappresentazione fittizia della “guerriera contro il crimine”, Nel processo di produzione cinematografica, è innegabile che il design dei costumi rappresenti un elemento fondamentale nell'accentuare l'identità di genere dei personaggi.

In alcuni film criminali, la progettazione dell'aspetto delle donne tende a essere più “mascolina”, una scelta che può essere vista come una “dislocazione di

genere” nei confronti dei personaggi femminili. (Su questo punto, verrà fornita un'analisi dettagliata nel successivo esame del film *Xue 13*, quindi non verrà ulteriormente approfondito qui.) In generale, anche considerando la diversità dei caratteri femminili, è comunque necessario riflettere adeguatamente sulle caratteristiche di genere attraverso l'aspetto e l'abbigliamento nella costruzione dell'immagine delle donne poliziotte.

Nel film *Zhui Ji*, l'età della protagonista Wu Jie è compresa tra i 25 e i 35 anni; ha capelli neri che le arrivano alle spalle, non indossa trucco e spesso veste in tonalità di nero, bianco e grigio (figura III). Questa scelta di design non enfatizza né esagera le caratteristiche di genere femminile, né evita deliberatamente la femminilità del personaggio. Un'altra poliziotta presente nel film ha un'età apparente di circa 22-25 anni, è di statura minuta e generalmente indossa giacche monocromatiche abbinata a felpe. Dal punto di vista del design dell'abbigliamento, entrambe le donne presentano un aspetto che si avvicina all'abbigliamento quotidiano delle donne nella vita reale, riflettendo così la loro immagine nel contesto lavorativo e evitando l'alienazione di genere delle poliziotte.



figura III

L'analisi precedente si concentra principalmente sulla figura delle poliziotte, ma nel film esiste anche un altro gruppo di donne "nascoste", ovvero le lavoratrici migranti. Queste ultime appaiono nel film come vittime e, sebbene occupino una posizione narrativa marginale, si può notare che, considerando il contesto di produzione del film e la situazione sociale a Taiwan, questi ruoli rappresentano un altro focus di attenzione del regista.

In primo luogo, la loro "nascita" è in gran parte dovuta alle barriere linguistiche. I lavoratori migranti a Taiwan provengono principalmente da Filippine, Indonesia

e Thailandia; nel film, la sorella della vittima parla thailandese mentre cerca la sorella a Taiwan (figura IV). L'uso della lingua thailandese chiarisce la sua identità, mentre il suo scarso livello di cinese mandarino mette ulteriormente in evidenza le difficoltà di comunicazione che deve affrontare nella vita quotidiana a Taiwan. Questa differenza culturale legata alla lingua è uno dei principali motivi per cui queste donne rimangono "nascoste" nella società.



figura IV

Le lavoratrici migranti nel film sono per lo più impiegate in settori come il lavoro domestico, l'agricoltura e l'industria della macellazione(figura V); la bassa

visibilità sociale di queste posizioni le rende "invisibili" nella società. Come evidenziato da studi sociologici, le barriere linguistiche e il ridotto contatto sociale contribuiscono a una ulteriore marginalizzazione di questo gruppo all'interno di una separazione culturale. Questo stato di "invisibilità" non solo rispecchia la realtà, ma riecheggia anche nel film la loro posizione di vittime nella narrativa marginale.



figura V

In sintesi, il film mette in evidenza lo stato di “nascosto” delle lavoratrici migranti nella società taiwanese attraverso le limitazioni culturali e sociali; questa

impostazione si ricollega alla marginalità delle vittime nella narrazione, rivelando le loro difficoltà all'interno della società.

Nell'analisi del linguaggio visivo del film, è fondamentale esaminare la presenza o meno dello “Male Gaze”. Abbiamo selezionato diverse coppie di inquadrature per l'analisi. Dalle quattro coppie di inquadrature nella figura VI, si può notare che la composizione è altamente simile, con scene in cui le poliziotte discutono di un caso. La differenza risiede nel fatto che nelle due inquadrature superiori Wu Jie occupa una posizione secondaria, mentre nelle due inquadrature inferiori è posta in una posizione principale. Questo cambiamento di posizione avviene con lo sviluppo della trama, quindi non verrà approfondito in questo articolo. L'aspetto chiave è che gli angoli di ripresa e le traiettorie di movimento di queste quattro inquadrature medie presentano una visione relativamente obiettiva del regista nei confronti dei personaggi femminili, senza mostrare una tendenza allo “Male Gaze”.



figura VI

Nelle due coppie di inquadrature della figura VII, è stata analizzata la composizione visiva quando i personaggi femminili e maschili appaiono insieme, al fine di esplorare la presenza di un fenomeno di “bullying visivo”, come la possibile diminuzione della presenza delle donne nel quadro o la loro collocazione sotto lo sguardo dei personaggi maschili. Queste due coppie di inquadrature adottano una composizione triangolare; l'immagine complessiva è stabile e bilanciata, senza produrre effetti di abbassamento per alcun personaggio. Sia le donne poliziotto come agenti di polizia, sia le lavoratrici migranti come

vittime, occupano il centro visivo dell'inquadratura, conferendo loro una posizione di rappresentanza relativamente equa.



figura VII

In generale, il film *Zhui Ji* mostra un potenziale positivo nella narrazione delle poliziotte. “ To liberate female characters from the stereotypes of 'pseudo-masculinization' or 'hyper-feminization' in crime and justice, transforming them into heroic figures in the fight against crime”⁵⁸. Mentre il film si concentra sulle poliziotte, la marginalizzazione delle lavoratrici migranti rivela lo stato invisibile

⁵⁸ Feng Yuwen, *op. cit.*, p. 65.

dei gruppi sociali più svantaggiati. Questa narrazione a doppio filo non solo conferisce potere alle donne, ma amplia anche la prospettiva del pubblico sulle condizioni delle donne di diverse classi sociali, realizzando così una molteplicità di attenzioni verso genere e classe sociale.

1.3 Donne Ribelli: Analisi Comparativa di *Han Shan* e *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*

Con la progressiva maturazione del mercato cinematografico cinese, il genere poliziesco, pur mantenendo il suo fascino commerciale, sta iniziando a manifestare caratteristiche narrative sempre più diversificate, specialmente per quanto riguarda la rappresentazione dei personaggi femminili, che stanno gradualmente superando gli stereotipi tradizionali. In passato, i ruoli femminili erano spesso limitati a vittime o figure subordinate, ma questo paradigma sta ora subendo una trasformazione progressiva. Alla base di questo cambiamento vi sono, da un lato, l'espansione del pubblico femminile e il loro crescente potere nel discorso culturale, dall'altro, una riflessione più profonda e una risposta più consapevole da parte dei cineasti cinesi alle questioni di genere.

Nel capitolo precedente, attraverso un'analisi dettagliata di singoli film, ho esaminato l'evoluzione delle figure femminili nel cinema poliziesco di diversi periodi. In questo capitolo, adatterò una nuova strategia di ricerca. Questo adeguamento metodologico si basa sulla seguente considerazione: negli ultimi anni, il cinema poliziesco cinese ha prodotto numerose opere che mostrano la consapevolezza e la resistenza femminile. Questi film, pur mantenendo le loro peculiarità individuali, riflettono come i personaggi femminili si stiano gradualmente emancipando dalla posizione passiva tradizionalmente assegnata loro nel genere poliziesco. Pertanto, anziché proseguire con l'analisi di singoli casi, è più utile esplorare come, all'interno di differenti quadri creativi, i registi abbiano plasmato figure femminili dotate di uno spirito di resistenza.

A tal fine, questo studio prende in esame *Han Shan (Mountain Cry)* diretto da Yang Zi nel 2016 e *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun (The Shadow Play)* diretto da Lou Ye nel 2019. Sebbene entrambe le opere appartengano al genere poliziesco, differiscono radicalmente per il grado di commercializzazione e per l'espressione artistica. *Han Shan* si orienta verso il cinema d'autore, illustrando, attraverso la rappresentazione delle donne rapite nelle aree rurali, il loro stato di sopravvivenza e le modalità di resistenza in un ambiente chiuso; *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, invece, all'interno della cornice del cinema commerciale, esplora le traiettorie esistenziali delle donne urbane e il risveglio della loro coscienza soggettiva nel contesto delle trasformazioni sociali.

Per comprendere meglio questa trasformazione e il contesto socioculturale che la

sostiene, il presente studio si avvale dei contributi di Wang H.Y. nel suo studio *Nv Xing Dian Ying De Duo Wei Du Xu Shi Yan Jiu* (trad.it: *Studio sulla narrazione multidimensionale del cinema femminile*)⁵⁹, di Liu S.Q. in *Zhuan Xing Qi Zhong Guo Dian Ying Zhong De Du Shi Nv Xing Xing Xiang* (trad.it: *L'immagine della donna urbana nel cinema cinese del periodo di transizione*)⁶⁰, di Li Y.H. in *She Hui Zhuan Xing Qi De Xing Bie Hua Yu Yan Jiu* (trad.it: *Studio sul discorso di genere nel periodo di transizione sociale*)⁶¹ e di Li Y. in *Xing Bie Ya Po De Xian Dai Zhuan Xing Yan Jiu* (trad.it: *Studio sulla trasformazione moderna dell'oppressione di genere*)⁶². Inoltre, da un punto di vista socio-politico, Chen J., nel suo articolo *Zhuan Xing Qi Du Shi Dian Ying De Kong Jian Zheng Zhi* (trad.it: *La politica spaziale nel cinema urbano del periodo di transizione*)⁶³, sottolinea come i cambiamenti nello spazio urbano influenzino profondamente le dinamiche di potere e le relazioni di genere nei film.

Studi precedenti su *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* hanno affrontato tematiche quali la narratologia, l'estetica femminile e le strategie di marketing. Ad esempio, Zhi Jiang in *Dian Ying Xu Shi Xue Shi Jiao Xia De Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* (trad.it: *Sotto la prospettiva della narratologia: Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, 2023)⁶⁴, analizza le strategie narrative del film; Li Xiuxia in *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun De Nv Xing Mei Xue Biao Da* (trad.it: *L'espressione estetica femminile in Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, 2020)⁶⁵, esplora le tecniche estetiche nella rappresentazione dei personaggi femminili; Song Bingli in *Xin Mei Ti Huan Jing Xia Wen Yi Dian Ying De Ying Xiao Ce Lue Yan Jiu – Yi Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun Wei Li* (trad.it: *Strategie di marketing nel contesto dei nuovi media per i film letterari: il caso di*

⁵⁹ Wang H.Y., *Nv Xing Dian Ying De Duo Wei Du Xu Shi Yan Jiu* (trad.it: *Studio sulla narrazione multidimensionale del cinema femminile*), in *Dian Ying Yi Shu* (trad.it: *Cinema Art*), 2020, 36(05), pp. 44-45

⁶⁰ Liu S.Q., *Zhuan Xing Qi Zhong Guo Dian Ying Zhong De Du Shi Nv Xing Xing Xiang* (trad.it: *L'immagine della donna urbana nel cinema cinese del periodo di transizione*), *Zhong Guo Dian Ying Yan Jiu* (trad.it: *Chinese Film Studies*), 2021, 42(04), pp. 65-67

⁶¹ Li Y.H., *She Hui Zhuan Xing Qi De Xing Bie Hua Yu Yan Jiu* (trad.it: *Studio sul discorso di genere nel periodo di transizione sociale*), *She Hui Xue Yan jiu* (trad.it: in *Sociological Studies*), 2019, 34(02), p. 15

⁶² Li Y., *Xing Bie Ya Po De Xian Dai Zhuan Xing Yan Jiu* (trad.it: *Studio sulla trasformazione moderna dell'oppressione di genere*), *Xing Bie Yan Jiu* (trad.it: in *Gender Studies*), 2021, 38(05), pp. 85-89

⁶³ Chen J., *Zhuan Xing Qi Du Shi Dian Ying De Kong Jian Zheng Zhi* (trad.it: *La politica spaziale nel cinema urbano del periodo di transizione*), *Zhong Guo Dian Ying Yan Jiu* (trad.it: in *Chinese Film Research*), 2022, 41(02), pp. 89-90.

⁶⁴ Zhi Jiang, *Dian Ying Xu Shi Xue Shi Jiao Xia De Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* (trad.it: *Sotto la prospettiva della narratologia: Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Xi Ju Zhi Jia* (trad.it: *La Casa del Teatro*), 2023, pp. 149-151.

⁶⁵ Li Xiuxia, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun De Nv Xing Mei Xue Biao Da* (trad.it: *L'espressione estetica femminile in Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Cinema Letteratura*), 2020, pp. 100-102.

Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun, 2020)⁶⁶, esamina l'influenza delle nuove tecnologie sulle strategie di marketing del film.

Per quanto riguarda *Han Shan*, Zhao Liyan e Liu Caiwen, in *Lun Han Shan Zhong De Xiang Cun Nv Xing Shen Ti Shu Xie* (trad.it: *Analisi della scrittura simbolica del corpo femminile rurale in Han Shan*, 2023)⁶⁷, discutono il significato simbolico del corpo femminile rurale; Yin Xiaolin e Wen Gege, in *Han Shan Zhong Nv Xing Zi Wo Yi Shi De Yan Jin Tan Xi* (trad.it: *Analisi sull'evoluzione della consapevolezza di sé dei personaggi femminili in Han Shan*, 2021)⁶⁸, analizzano il graduale risveglio della consapevolezza di sé dei personaggi femminili; Wu Yi, in *Ge Shui Ping Xiao Shuo Zhong De Nan Xing Zheng Jiu Mo Shi – Yi Han Shan He Shuai Bian Wei Li* (trad.it: *Il modello di salvezza maschile nei romanzi di Ge Shuiping: i casi di Han Shan e Shuai Bian*, 2024)⁶⁹, esplora il ruolo della salvezza maschile nella narrativa rurale.

Pur riconoscendo i preziosi contributi di questi studi, il mio lavoro si concentra sul confronto tra i personaggi femminili di *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* e *Han Shan*. Questo approccio comparativo, ancora inesplorato nella letteratura esistente, intende esaminare somiglianze e differenze nella rappresentazione dell'autoconsapevolezza femminile e delle difficoltà sociali nelle due opere. Con umiltà, spero che le mie osservazioni possano offrire una nuova prospettiva su questo argomento.

Lo sfondo creativo e la filosofia dei due registi hanno profondamente influenzato la caratterizzazione dei personaggi femminili. Yang Zi, nel suo film d'esordio *Han Shan*, adotta un approccio narrativo relativamente misurato, concentrandosi sulla delicata rappresentazione dell'interiorità femminile; Lou Ye, figura rappresentativa della Sesta Generazione, pur mantenendo il suo stile artistico distintivo, cerca di costruire figure femminili più complesse all'interno del genere

⁶⁶ Song Bingli, *Xin Mei Ti Huan Jing Xia Wen Yi Dian Ying De Ying Xiao Ce Lue Yan Jiu – Yi Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun Wei Li* (trad.it: *Strategie di marketing nel contesto dei nuovi media per i film letterari: il caso di Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Zhong Guo Dian Ying Shi Chang* (trad.it: *Mercato del Cinema Cinese*), 2020, pp. 43-45.

⁶⁷ Zhao Liyan e Liu Caiwen, *Lun Han Shan Zhong De Xiang Cun Nv Xing Shen Ti Shu Xie* (trad.it: *Analisi della scrittura simbolica del corpo femminile rurale in Han Shan*), in *Jin Gu Wen Chuang* (trad.it: *Creazioni Letterarie Antiche e Moderne*), 2023, pp. 25-27.

⁶⁸ Yin Xiaolin e Wen Gege, *Han Shan Zhong Nv Xing Zi Wo Yi Shi De Yan Jin Tan Xi* (trad.it: *Analisi sull'evoluzione della consapevolezza di sé dei personaggi femminili in Han Shan*), in *Ming Zuo Xin Shang* (trad.it: *Apprezzamento delle Opere Famose*), 2021, pp. 84-85.

⁶⁹ Wu Yi, *Ge Shui Ping Xiao Shuo Zhong De Nan Xing Zheng Jiu Mo Shi – Yi Han Shan He Shuai Bian Wei Li* (trad.it: *Il modello di salvezza maschile nei romanzi di Ge Shuiping: i casi di Han Shan e Shuai Bian*), in *Mu Dan* (trad.it: *La Peonia*), 2024, pp. 8-10.

poliziesco commerciale.

Attraverso un'analisi comparativa di queste due opere stilisticamente distinte, questo studio esplorerà come, sotto diverse tendenze creative, vengano espressi lo spazio di sopravvivenza, la caratterizzazione e la coscienza di resistenza dei personaggi femminili. Questa ricerca non solo contribuisce alla comprensione dell'evoluzione delle figure femminili nel cinema poliziesco cinese contemporaneo, ma rivela anche le possibilità e i limiti del genere commerciale e della creazione artistica nell'espressione di genere. Ancora più significativamente, questa analisi comparativa permette di comprendere più chiaramente le diverse strategie adottate dal cinema poliziesco cinese nel superare gli stereotipi di genere e l'efficacia di tali strategie all'interno di molteplici quadri creativi.

Prima di analizzare le figure femminili nei due film, è necessario comprendere il loro contesto creativo, poiché l'ambiente di produzione influenza direttamente la profondità e le modalità con cui i registi affrontano le questioni femminili. *Han Shan*, opera prima di Yang Zi, è un adattamento dell'omonimo romanzo della scrittrice Ge Shui Ping, un'opera premiata con il Lu Xun Literary Prize che narra il destino femminile da una prospettiva di donna. Quando il romanzo è stato adattato per il cinema, il passaggio dalla prospettiva di genere dall'autrice femminile al regista maschile ha creato una dimensione degna di analisi. La scelta di Yang Zi di questo romanzo non è stata dettata da considerazioni di mercato, ma piuttosto dal riconoscimento di una certa risonanza nella figura dei "senza voce". Lo spazio creativo relativamente libero del cinema d'autore, unito all'insistenza del regista sull'espressione artistica, ha permesso al film di adottare un approccio narrativo più misurato e introverso. In particolare, nelle fasi iniziali del progetto, quando gli investitori suggerivano di enfatizzare la questione del traffico di donne per aumentare le possibilità di vincere premi, il regista ha scelto invece di concentrarsi sulla rappresentazione del mondo interiore femminile. In confronto, il contesto creativo di *Feng Zhong You Duo YU Zuo De Yun* presenta caratteristiche diverse.

Come figura rappresentativa della Sesta Generazione, Lou Ye cerca in quest'opera di mantenere la sua peculiare ricerca artistica all'interno della cornice del cinema di genere commerciale. Anche la composizione del team creativo è particolare: tra gli sceneggiatori figura Ma Ying Li, moglie di Lou Ye, una sceneggiatrice che ha vinto il Premio Cavallo d'Oro per la migliore sceneggiatura

non originale con “*Tui Na*”(Blind Massage), la quale ha fornito un'importante prospettiva femminile all'espressione di genere del film. Il film ha attraversato diverse versioni di montaggio (la versione di 129 minuti per il Golden Horse Film Festival, quella di 125 minuti per il Festival di Berlino e quella di 124 minuti per la distribuzione nella Cina continentale), una pluralità che riflette la realtà creativa del cinema commerciale sotto molteplici fattori, tra cui il mercato e la censura. Nelle scene tagliate per la versione distribuita nella Cina continentale sono coinvolte due sequenze narrative: una riguarda la trama del detective privato, poiché nella Cina continentale non è consentita l'esistenza di questa professione, motivo per cui questa parte è stata eliminata. L'altra sequenza mostra l'abuso sessuale di Lin Hui da parte del marito Tang Yi Jie nel bagno. Il sistema di censura cinematografica nella Cina continentale è estremamente rigoroso e negli ultimi anni si è sviluppata una tacita intesa secondo cui i film non devono contenere scene esplicite di omicidio, violenza o stupro. Sebbene non esistano regolamenti espliciti che vietino tali scene, i team di produzione cinematografica, per garantire che i film realizzati con cura superino la censura, tendono automaticamente a evitare questo tipo di sequenze.

Complessivamente, questi due diversi ambienti creativi riflettono due percorsi nel trattamento delle questioni femminili nel cinema cinese contemporaneo: uno, attraverso la forma del cinema d'autore, esplora in profondità l'interiorità femminile in uno spazio creativo relativamente indipendente; l'altro, all'interno della cornice commerciale, cerca di superare i limiti del cinema di genere, esplorando modalità espressive innovative. Per quanto riguarda il punto di ingresso tematico, queste due opere offrono rispettivamente prospettive rurali e urbane, mostrando le condizioni di sopravvivenza femminile in diversi contesti sociali. Come osserva Wang Hong Yan nella sua ricerca: “L'espressione delle questioni femminili nel cinema cinese contemporaneo si è evoluta da una singola denuncia a un'osservazione multidimensionale del genere sociale”⁷⁰

Han Shan si concentra sul dilemma esistenziale delle donne rapite nelle zone rurali, evitando però la narrativa accusatoria tipica di questo genere di tematiche. Il film, attraverso la particolare identità della "donna muta", esplora in profondità la condizione esistenziale delle donne rurali all'interno della struttura sociale

⁷⁰ Wang H.Y., *op. cit.*, p. 45.

patriarcale. Nel film, il mutismo di Hong Xia è il risultato della violenza subita, e il modo in cui "gridare" diventa un dilemma, una configurazione che rompe la rappresentazione unidimensionale delle donne nelle tradizionali narrazioni rurali. In confronto, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* posta lo sguardo verso lo spazio urbano, esplorando i molteplici dilemmi che le donne affrontano nel contesto di rapidi cambiamenti sociali. Come evidenzia la ricerca di Liu Si Qian: "I dilemmi delle donne urbane nel periodo di transizione sono spesso inestricabilmente legati alle strutture di potere e alle operazioni del capitale, una condizione che emerge con particolare evidenza nel genere crime"⁷¹ I personaggi femminili del film, sia Lin Hui interpretata da Song Jia, sia Lian A Yun, la donna scomparsa interpretata da Chen Yan Xi, sono profondamente coinvolte nel gioco di potere che si cela dietro la trasformazione urbana.

Questi due diversi approcci rivelano in effetti due dimensioni del dilemma femminile nella Cina contemporanea. Come sottolinea la ricerca di Li Yin He: "Sebbene le difficoltà delle donne rurali e urbane si manifestino in forme diverse, riflettono essenzialmente i problemi profondi della struttura di genere nel periodo di transizione sociale"⁷² Il dilemma femminile in *Han Shan* deriva principalmente dall'oppressione diretta del sistema patriarcale tradizionale, mentre le donne in *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* affrontano forme di disuguaglianza di genere più nascoste e complesse nella vita urbana moderna.

In merito alle differenze geografiche, la configurazione dello spazio fisico non solo costituisce lo sfondo della narrazione, ma influenza profondamente anche le modalità comportamentali e la costruzione identitaria dei personaggi femminili. In effetti, la configurazione spaziale nei film spesso racchiude metafore implicite delle relazioni di potere di genere.

La configurazione spaziale in *Han Shan* è caratterizzata da una marcata chiusura e monotonia. Il film è ambientato in un villaggio isolato nella regione montuosa del Taihang, dove questa chiusura geografica limita direttamente il raggio d'azione del personaggio femminile. Lo spazio vitale di Hong Xia è principalmente confinato all'ambiente domestico; anche nelle scene all'aperto, sono sempre presenti montagne infinite e strade senza fine, rappresentando l'oppressione singolare e concentrata che Hong Xia deve affrontare. Questa configurazione

⁷¹ Liu S.Q., *op. cit.*, p. 67.

⁷² Li Y.H., *op. cit.*, p. 15.

spaziale non si manifesta solo nella scelta concreta delle location, ma viene rafforzata attraverso uno specifico linguaggio cinematografico: l'uso frequente di composizioni frame-within-frame, spazi interni in penombra e paesaggi montani vuoti, tutti elementi che suggeriscono la condizione di limitazione fisica del personaggio femminile.

In confronto, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* presenta uno spazio urbano apparentemente aperto ma in realtà pieno di insidie. Sebbene i personaggi femminili del film si muovano in uno spazio cittadino più ampio, questa libertà superficiale nasconde relazioni di potere spaziale più complesse. Come evidenzia la ricerca di Chen Jing: "Le donne nello spazio urbano moderno si trovano spesso intrappolate in un dilemma di 'pseudo-libertà', dove l'apparente apertura spaziale maschera una più profonda oppressione di genere"⁷³ Il regista, attraverso la rappresentazione di molteplici spazi - cantieri di riqualificazione urbana, uffici, zone residenziali, e in particolare numerose scene ambientate in feste e locali di intrattenimento - rivela il reale dilemma che le donne urbane affrontano in uno spazio apparentemente aperto.

Le differenze nella configurazione dello spazio fisico tra i due film riflettono in realtà le costrizioni spaziali che le donne affrontano in diversi contesti sociali. In effetti, sia nel villaggio tradizionale che nella città moderna, il controllo dello spazio rimane uno strumento importante di oppressione di genere. *Han Shan* mostra il dilemma femminile attraverso limitazioni spaziali dirette ed evidenti, mentre *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* rivela meccanismi più sottili di controllo spaziale nella città moderna. Questa differenza nella configurazione spaziale non riflette solo le scelte artistiche dei registi, ma rappresenta anche le diverse manifestazioni dell'oppressione di genere in differenti contesti sociali.

Gli assetti geografici diversi creano modelli di oppressione nettamente differenti nella costruzione delle reti di relazioni sociali, dove le forme di oppressione che le donne affrontano in diverse strutture sociali sono strettamente correlate alle reti relazionali in cui sono inserite. In *Han Shan*, l'oppressione patriarcale che Hong Xia affronta come donna rurale viene spesso rafforzata e consolidata attraverso l'unità familiare di base. Questo accade perché la rete di relazioni sociali delle donne rurali mostra una marcata unicità e chiusura. La rete relazionale di Hong

⁷³ Chen J, Zhuan Xing Qi *op. cit.*, p. 89.

Xia è principalmente limitata all'ambito familiare; la sua identità viene definita come "moglie di La Hong", e questa relazione identitaria univoca porta direttamente a un'oppressione patriarcale diretta e concentrata. Nel film, per le donne rurali, questa oppressione si manifesta principalmente su due livelli: il primo è la violenza fisica e verbale diretta dal marito La Hong, il secondo è il tacito consenso collettivo dell'intero villaggio. Questo modello di oppressione, univoco ma profondo, rende inevitabile che la resistenza di Hong Xia assuma forme più estreme.

In confronto, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* presenta una rete di relazioni sociali a molteplici intrecci. Lin Hui (interpretata da Song Jia) affronta un complesso sistema di oppressione costituito da un intreccio di relazioni di potere, capitale e genere. Le donne urbane moderne spesso si trovano ad affrontare simultaneamente oppressioni provenienti da molteplici dimensioni - professionale, familiare e sociale e questa complessità dell'oppressione rende più difficile la resistenza. Nel film, Lin Hui non deve solo far fronte allo squilibrio di potere nel rapporto matrimoniale, ma anche ai conflitti di interesse nella riqualificazione urbana e alla discriminazione di genere nell'intero sistema sociale, elementi che determinano inevitabilmente il destino del personaggio femminile, destinato a soccombere alle pressioni dominanti o a fallire nella sua resistenza.

Questa differenza nelle reti di relazioni sociali influenza direttamente le strategie di resistenza dei personaggi femminili. In *Han Shan*, Hong Xia, di fronte a un'oppressione patriarcale diretta e univoca, manifesta una resistenza caratterizzata da una certa risolutezza, attendendo il momento opportuno per compiere un atto di ribellione estremo; mentre i personaggi femminili in *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* sono costretti ad adottare strategie di negoziazione più complesse, come Lian A Yun che raccoglie prove per denunciare le attività criminali di Jiang Zi Cheng alle autorità giudiziarie, o Lin Hui che resiste alla violenza domestica del marito Tang Yi Jie attraverso una relazione extraconiugale.

Questa differenza non riflette solo le diverse scelte narrative dei due film, ma rivela più profondamente l'essenza dei dilemmi che le donne affrontano in vari contesti sociali nella Cina contemporanea. Come evidenzia la ricerca di Li Yuan: "Sia nelle strutture sociali tradizionali che in quelle moderne, sebbene le forme di oppressione possano variare, la loro essenza rimane invariabilmente la negazione

della soggettività femminile.”⁷⁴



figura I

Dal punto di vista della tecnica cinematografica, il confronto visivo dei due film evidenzia le caratteristiche distintive nella costruzione dei personaggi femminili in periodi e contesti diversi. Per quanto riguarda il design dei costumi, Han Shan suggerisce il processo di trasformazione psicologica della protagonista attraverso i cambiamenti nel suo abbigliamento. Prima della morte di La Hong, l'abbigliamento di Hong Xia appare trascurato e privo di particolari; come si può vedere dalla Figura I, dopo aver ottenuto la libertà, inizia a indossare abiti più curati, evidenziando un'attenzione crescente alla sua immagine personale. Questa trasformazione non si riflette solo nell'aspetto esteriore, ma rappresenta anche il suo percorso interiore, dall'oppressione al risveglio della consapevolezza di sé.

⁷⁴ Li Y., *op. cit.*, p. 89.



figura II

Rispetto agli abiti semplici delle altre donne del villaggio(Figura II), il cambiamento di stile di Hong Xia risulta particolarmente evidente, soprattutto in contrasto con l'abbigliamento vistoso della vedova, che sottolinea le diverse condizioni delle donne nel villaggio. La figura della vedova in Han Shan rappresenta uno stereotipo tradizionale costruito da una prospettiva maschile: meschina, dissoluta, sempre vestita in modo appariscente. La sua presenza dimostra che Han Shan non adotta completamente una prospettiva femminile, ma opera frequentemente da un punto di vista maschile.



figura III

"*Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*" mostra invece la molteplicità dell'identità femminile urbana attraverso i costumi. L'abbigliamento della protagonista Lin Hui evolve con il mutare dell'epoca e della sua identità: dall'abito bianco del periodo universitario, che esprime freschezza giovanile, al tailleur professionale dell'età adulta (Figura III), simbolo dell'ascesa sociale, fino al raffinato qipao, che riflette la sua trasformazione. Ogni fase del suo abbigliamento rappresenta un passaggio della sua vita.



figura IV

In confronto, l'abbigliamento di Lian A Yun (Figura IV) suggerisce un'altra condizione femminile urbana, in particolare il suo look vistoso nelle scene notturne che riflette le limitazioni imposte alle donne in determinati contesti. Anche il linguaggio cinematografico presenta differenze evidenti. L'uso ripetuto della prospettiva crea una sensazione di vertigine, intensificando il senso di "instabilità" che la scena trasmette.

Un'altra differenza che merita un'analisi approfondita è il trattamento dello spazio nei due film. Sebbene città e campagna costituiscano una dicotomia spaziale

naturale, le donne affrontano l'oppressione patriarcale in entrambi gli ambienti. Come viene rappresentata cinematograficamente questa oppressione? I registi la esprimono principalmente attraverso la composizione dell'inquadratura e i movimenti di macchina, che evidenziano le relazioni di potere tra i personaggi femminili e il loro ambiente.



figura V

Il film *Han shan* fa ampio uso di inquadrature fisse e composizioni a cornice, come mostrato nella Figura V, dove l'attività dei personaggi è delimitata da cornici naturali come stipiti di porte e telai di finestre. Questa tecnica compositiva

enfatisza la natura circoscritta dello spazio vitale delle donne rurali.



figura VI

In confronto, *Feng zhong you duo yu zuo de yun* adotta uno stile di ripresa più fluido, con la macchina da presa che segue i personaggi femminili mentre si muovono nello spazio urbano moderno (Figura VI), rappresentando la relativa libertà di movimento delle donne urbane. Per quanto riguarda la messa in scena, i due film mostrano anche caratteristiche spaziali diverse.



figura VII

In *Han Shan*, lo spazio rurale rappresenta al contempo un luogo di vita e una forma di costrizione. Al contrario, in *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, sebbene lo spazio urbano sembri più aperto, le donne devono affrontare pressioni invisibili, evidenti nelle scene di uffici e ristoranti (Figura VII). In particolare, nelle scene in cui Lin Hui gestisce il ristorante, notiamo che, nonostante la sua indipendenza economica, deve ancora destreggiarsi tra complesse relazioni sociali.



figura VIII

Per quanto riguarda lo sviluppo dell'arco narrativo dei personaggi, i due film presentano un netto contrasto. La trasformazione di Hong Xia segue una linea relativamente chiara e lineare, poiché il suo carattere gentile e amorevole si manifesta costantemente nel suo rapporto con gli animali e con la figlia adottiva A Da (Figura VIII). Solo nei confronti di La Hong la sua reazione è negativa, tracciando così un percorso dall'oppressione alla ribellione finale. Questo processo, sebbene lento, ha una direzione ben definita. L'arco narrativo di Lin Hui, invece, è più tortuoso: interpreta ruoli diversi in diversi contesti - madre,

imprenditrice, fino a diventare una criminale. Ogni sua transizione identitaria è accompagnata da complessi cambiamenti psicologici. Analogamente, anche A Yun (Figura IX) manifesta la stessa lotta delle donne urbane moderne nel destreggiarsi tra i vari ruoli sociali.



figura IX

Le forme di resistenza femminile nei due film, come già menzionato più volte, si manifestano in modi diversi. Questa differenza non si riflette solo nelle tecniche espressive, ma rivela anche le diverse possibilità di resistenza femminile in contesti sociali differenti. In Han Shan , la resistenza assume una forma paziente

e resiliente. Come accennato sopra, il prendersi cura del proprio aspetto e iniziare a prestare attenzione all'abbigliamento simboleggiano un risveglio interiore. In particolare, nella scena del funerale, lei abbandona la sua solita sottomissione ed esprime la sua liberazione interiore con un atteggiamento quasi provocatorio (Figura X). Questa resistenza, sebbene silenziosa, rivela una potente forza interiore. La forma finale di resistenza di Hong Xia si manifesta attraverso un "incidente" deliberatamente orchestrato per porre fine all'oppressione, un metodo che dimostra sia la sua saggezza che i limiti della resistenza femminile in un ambiente chiuso. È significativo notare che, anche dopo aver ottenuto la libertà, rimane silenziosa. A questo punto, non è più una singola persona a privarla del diritto di parlare, ma la lunga oppressione che le impedisce di "esprimersi" anche di fronte alla ritrovata libertà. Tuttavia, il suo desiderio interiore di esprimersi è forte, come si vede in una delle scene più emblematiche del film: Hong Xia che batte un bacile nella valle, continuando a colpirlo finché non si buca, senza fermarsi (Figura XI). Questo rappresenta il desiderio delle donne rurali di essere "ascoltate". Questa forma di resistenza è principalmente diretta contro l'oppressione familiare o di una piccola comunità feudale.



figura X



figura XI

In confronto, la resistenza in *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* mostra una maggiore proattività e rilevanza sociale. Queste donne riflettono principalmente la lotta delle donne urbane contro l'oppressione maschile sia nell'ambito professionale che nelle concezioni tradizionali della famiglia. La resistenza di Lin Hui e A Yun attraversa un complesso processo evolutivo: Lin Hui passa dalla gravidanza prematrimoniale, causata dalla scomparsa del fidanzato Jiang Zicheng, all'accettazione passiva della proposta di matrimonio di Tang Yijie, per poi subire violenza domestica nel matrimonio. Successivamente, raggiunge

l'indipendenza economica attraverso l'attività commerciale, ma viene internata in un ospedale psichiatrico da Tang Yijie. Infine, quando Jiang Zicheng torna in patria, Lin Hui si libera dal controllo di Tang Yijie e apre un ristorante. Ad ogni colpo subito, reagisce con resistenza, ma viene nuovamente ferita, fino alla scelta finale del suicidio. La sua resistenza si svolge nello spazio urbano moderno, dove gode di maggiore libertà d'azione e risorse sociali, e presenta forme di resistenza più variegate.

La resistenza di A Yun è più diretta rispetto a quella di Lin Hui. Inizialmente cantante in un night club, incontra poi Jiang Zicheng e insieme avviano un'attività imprenditoriale. Jiang Zicheng la spinge a sfruttare la propria bellezza per intrattenere i clienti al fine di concludere rapidamente alcuni contratti commerciali. Tuttavia, quando Jiang Zicheng si riconcilia con Lin Hui, A Yun, realizzando di aver subito un tradimento emotivo, intraprende due atti di resistenza: prima ha un rapporto sessuale con Tang Yijie, poi raccoglie prove delle attività criminali dell'azienda di Jiang Zicheng con l'intento di denunciarlo. Quest'ultimo atto di resistenza la conduce direttamente alla morte.

Che la loro resistenza abbia successo o meno, questa lotta non è diretta solo contro le esperienze personali, ma rappresenta una sfida all'intera struttura sociale. Le diverse forme di resistenza nei due film riflettono profondamente le possibilità di resistenza femminile in diverse epoche e contesti: nell'ambiente rurale chiuso, la resistenza femminile deve spesso assumere forme velate; mentre nello spazio urbano moderno, sebbene le donne abbiano più mezzi di resistenza, affrontano anche situazioni più complesse. La resistenza di Hong Xia è una lotta contro il destino personale, mentre quella di Lin Hui coinvolge questioni sociali più ampie, tra cui la mobilità di classe e il potere di genere.

È particolarmente degno di nota che entrambi i film non idealizzano semplicisticamente la resistenza femminile. Il prezzo della libertà ottenuta da Hong Xia attraverso mezzi estremi è l'arresto da parte della polizia. La resistenza di Lin Hui, pur ottenendo un successo apparente, porta a conseguenze più tragiche: la figlia uccide il padre adottivo, e lei sceglie il suicidio sia per proteggere la figlia che per espriare. La resistenza di A Yun si conclude direttamente con la sua morte, dichiarandosi fallita. Questo trattamento complesso conferisce all'esplorazione della resistenza femminile nei film un significato più realistico e una profondità di pensiero maggiore.



figura XII

Nel quadro del cinema di genere, questi due film bilanciano in modi diversi gli elementi commerciali e l'espressione artistica.

Han Shan, seguendo la struttura di un film criminale, si orienta maggiormente verso le modalità espressive del cinema d'autore. Utilizza l'elemento criminale (la morte accidentale del marito) come motore narrativo, ma invece di focalizzarsi sul processo investigativo, esplora la lotta interiore e lo sviluppo della protagonista femminile.

Questo approccio è particolarmente evidente nella presentazione visiva: invece di adottare l'atmosfera tesa e il montaggio rapido tipici dei film criminali tradizionali, il regista utilizza numerose scene poetiche per esprimere le emozioni dei personaggi. Per esempio, nel rappresentare il mondo interiore di Hong Xia, vengono utilizzate molte scene di vita rurale e inquadrature di paesaggi naturali (Figura XII), immagini che servono sia allo sviluppo della storia sia a creare una particolare bellezza artistica.

Un aspetto particolarmente degno di nota è il trattamento delle scene chiave. Nella sequenza della morte di La Hong, il regista evita di mostrare direttamente l'atto dell'omicidio; alla fine del film, l'unica testimonianza è la descrizione fornita dalla stessa Hong Xia, lasciando allo spettatore la libertà di interpretare la verità degli eventi. L'assenza di scene esplicite di omicidio lungo tutto il film rappresenta un approccio misurato, capace di soddisfare sia le ambizioni estetiche del cinema d'autore sia il senso di suspense proprio del genere criminale.

In confronto, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* compie un'esplorazione artistica più audace all'interno della struttura del film di genere commerciale. La pellicola adotta una struttura narrativa complessa, fondendo la trama criminale con il dilemma esistenziale delle donne urbane. Nonostante gli elementi commerciali, mantiene gli ingredienti tipici del genere, come il mistero e la violenza: l'omicidio di A Yun rappresenta il mistero conclusivo da svelare ed è anche la scena più scioccante. Nella sequenza, Jiang Zicheng e Lin Hui, credendo A Yun morta, tentano di bruciarne il corpo; tuttavia, A Yun si risveglia a causa del dolore delle ustioni e viene nuovamente aggredita da Jiang Zicheng, che ne provoca la morte definitiva. Queste scene di omicidio brutale, oltre a supportare la narrativa, accrescono l'appeal commerciale del film (nella versione distribuita in Cina continentale, tuttavia, la scena in cui A Yun si risveglia tra le fiamme e subisce una nuova aggressione è stata tagliata per il suo contenuto di eccessiva violenza).

In generale, nel rappresentare i personaggi femminili, entrambi i film superano i modelli convenzionali del cinema di genere. In *Han Shan*, Hong Xia non è né una vittima né una carnefice nel senso tradizionale, ma un individuo complesso alla ricerca di sé sotto l'oppressione. In *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, sia Lin Hui che A Yun vanno oltre la semplice dicotomia buono-cattivo; i loro personaggi riflettono più da vicino le donne urbane reali, mostrando al contempo

sia la lotta per la sopravvivenza sia il coraggio della resistenza.

Nell'esplorare gli spazi dell'espressione artistica, i due film adottano strategie differenti. *Han Shan* minimizza gli elementi commerciali per lasciare maggiore spazio all'espressione artistica. Il ritmo del film è lento e ponderato, con ogni scena accuratamente progettata, e persino i frammenti di vita quotidiana sono intrisi di poesia. Al contrario, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, tenta una svolta artistica all'interno della struttura commerciale, cercando di realizzare le sue aspirazioni artistiche mentre conserva l'attrattiva commerciale attraverso una narrazione complessa e uno stile visivo unico.

Questo equilibrio tra elementi commerciali ed espressione artistica permette a entrambi i film di superare la normale categorizzazione del cinema di genere, trasformandoli in opere significative nell'esplorazione delle questioni femminili. Dimostrano che anche all'interno della struttura del cinema di genere è possibile trovare spazio per esprimere ideali artistici.

Analizzando la risposta del mercato e le valutazioni del pubblico dei due film, emerge come diverse strategie creative abbiano prodotto reazioni differenti.

Han Shan, opera vicina al cinema d'autore, pur ottenendo un risultato modesto al botteghino, ha guadagnato un alto riconoscimento critico. Il film ha risuonato con il pubblico grazie al suo approccio realistico e profondo alle condizioni di vita delle donne rurali vittime di tratta. La caratterizzazione di Hong Xia è stata particolarmente apprezzata: grazie a una recitazione sottile e a una narrazione controllata, il film è riuscito a rappresentare efficacemente il processo di resistenza delle donne rurali sotto l'oppressione. Sebbene questa espressione artistica possa aver limitato il successo commerciale del film, ha guadagnato il plauso della critica.

Tuttavia, non sono mancate le critiche. Come ha spiegato il regista, l'epoca su cui il reparto artistico aveva condotto le ricerche preliminari era diversa da quella rappresentata nelle riprese finali, causando incongruenze nei costumi rispetto al contesto storico. Di conseguenza, il film è stato ambientato in un periodo non specificato, decisione che ha suscitato insoddisfazione in una parte del pubblico riguardo al design dei costumi dei personaggi.

In confronto, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* ha suscitato maggiori controversie sul mercato. Sebbene il film incorpori numerosi elementi commerciali, tra cui trame di suspense, scene ambientate in contesti urbani e

complessi intrecci relazionali tra i personaggi, la struttura narrativa articolata attraverso un montaggio incrociato ha causato difficoltà di comprensione per una parte del pubblico. I tagli effettuati nella versione distribuita in Cina continentale, in particolare quelli riguardanti la scena dell'omicidio di A Yun, hanno inoltre influenzato il giudizio degli spettatori sullo sviluppo della trama. Questo ha avuto un impatto sulla percezione del destino dei personaggi femminili, soprattutto nel finale: la morte di A Yun come esito della sua resistenza e il sacrificio di sé di Lin Hui hanno generato interpretazioni contrastanti.

Dal riscontro della critica, emerge come entrambi i film abbiano attirato l'attenzione per la loro profonda esplorazione delle tematiche femminili.

In conclusione, attraverso l'analisi di *Han Shan* e *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, possiamo trarre importanti spunti sulla rappresentazione dei personaggi femminili nel cinema criminale cinese contemporaneo.

In primo luogo, anche all'interno del tradizionale genere criminale, esistono nuove possibilità per la caratterizzazione dei ruoli femminili. Entrambi i film dimostrano innovazioni che superano il posizionamento convenzionale dei ruoli femminili: in *Han Shan*, Hong Xia infrange gli stereotipi delle donne rurali; sebbene la sua resistenza sia espressa in modo silenzioso, la sua forza interiore colpisce profondamente. Dal cambiamento della sua immagine dopo la morte del marito fino alla sua liberazione finale, il film presenta un ritratto autentico e tridimensionale di una donna rurale. Questo evidenzia nuovamente l'importanza del design dei costumi nella caratterizzazione dei personaggi cinematografici.

Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun, attraverso i personaggi di Lin Hui e A Yun, mostra le molteplici sfaccettature delle donne urbane nella società moderna: dal successo commerciale di Lin Hui al destino tragico di A Yun, entrambe vanno oltre la semplice dicotomia bene-male. Questa rappresentazione complessa apre nuovi spazi espressivi per i personaggi femminili nel cinema criminale.

Forse i futuri film criminali potranno esplorare ancora di più la complessità dei personaggi femminili, sia attraverso la forza trasmessa dal silenzio come in *Han Shan*, sia attraverso le multiple identità delle donne urbane come in *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*. In secondo luogo, l'innovazione nelle modalità narrative può sperimentare forme di espressione artistica più diversificate, mantenendo al contempo le caratteristiche base del cinema di genere.

È particolarmente significativo che entrambi i film mostrino una nuova tendenza

nel cinema criminale cinese nel trattare le questioni femminili: le donne non sono più semplicemente posizionate come vittime o carnefici, ma viene fatto un tentativo di mostrare le loro condizioni di vita e la loro coscienza di resistenza all'interno di contesti sociali specifici. Questa tendenza offre nuovi spunti di riflessione per la futura creazione di film criminali.

2. L'analisi di due diversi modelli della rappresentazione femminile nel cinema criminale cinese

Nel cinema criminale cinese, la rappresentazione delle figure femminili è sempre stata un tema complesso e diversificato. Questo studio adotta una prospettiva narratologica, classificando per la prima volta i personaggi femminili in tre tipologie: personaggi marginalizzati, personaggi dominanti e personaggi ribelli. Inoltre, sulla base del quadro teorico di Wang Xiaocheng, queste figure sono ulteriormente suddivise in quattro ruoli funzionali: agenti della legge, partecipanti al crimine, vittime e individui coinvolti.⁷⁵ La ricerca di Wang Xiaocheng evidenzia come, negli ultimi anni, i personaggi femminili nei film criminali cinesi abbiano iniziato a manifestare una certa resistenza alle norme di genere, cercando di spingere lo sviluppo narrativo attraverso un superamento simbolico di tali norme. Tuttavia, i suoi studi rivelano anche che queste figure rimangono intrappolate nel quadro culturale tradizionale, e la loro resistenza si conclude spesso con un destino tragico, rafforzando così le strutture culturali insite nei testi cinematografici. Questa conclusione offre un riferimento importante per analizzare come i personaggi femminili acquisiscano spazio espressivo attraverso diverse posizioni narrative nei film criminali.

Sulla base di ciò, questo studio combina ulteriormente il quadro funzionale per analizzare e classificare i personaggi femminili nei film criminali. Attraverso l'analisi di 14 film criminali selezionati, si osserva che le figure femminili come agenti della legge spesso stabiliscono la loro centralità narrativa dimostrando la loro competenza professionale. Ad esempio, in "Blood 13", Xing Min, con la sua immagine professionale severa e il suo stile deciso, cerca di superare i pregiudizi di genere, ma la sua rappresentazione evidenzia anche una tendenza all'alienazione di genere. D'altro canto, i personaggi femminili vittime assumono principalmente una funzione narrativa emozionale e passiva. In "The Shadow Play", ad esempio, i personaggi femminili, con le loro esperienze emotive complesse, spingono lo sviluppo della trama principale. Queste classificazioni non solo approfondiscono i tipi di personaggi femminili proposti da Wang Xiaocheng, ma forniscono anche un quadro sistematico per esplorare

⁷⁵ Wang Xiaocheng, *Zhong Guo Da lu Fan Zui Dian Ying Zhong De Nu Xing Xing Xiang Yan Jiu* (2011-2021) (trad.it: *Studio sulla rappresentazione delle figure femminili nei film criminali della Cina continentale* (2011-2021)), Shandong Shifan Daxue (trad.it: Università Normale di Shandong), 2022, pp.19-69.

l'espressione di genere nei film criminali.

Combinando le conclusioni della ricerca di Wang Xiaocheng e l'analisi dei casi studio, questo lavoro rivela ulteriormente la complessità della rappresentazione delle figure femminili nel cinema criminale. Da un lato, la loro resistenza riflette una profonda riflessione sulla questione di genere nella società moderna; dall'altro, tale resistenza rimane limitata dal quadro culturale tradizionale, evidenziando le sfide e le opportunità nella rappresentazione di genere nei film criminali cinesi. Questa doppia caratteristica non solo offre nuove prospettive per lo studio cinematografico dei temi di genere, ma fornisce anche suggerimenti per i futuri creatori su come rappresentare più completamente le figure femminili.

Ad esempio, in *R4 Zhi Mi*, Li An, nel ruolo di poliziotta, non solo dimostra le sue capacità professionali nel contesto sociale dell'epoca, ma evidenzia anche la sua duplice identità tra ambito professionale e vita personale attraverso l'alternanza tra uniforme e abiti civili. Questo personaggio rappresenta un momento significativo nella caratterizzazione iniziale delle donne nelle forze dell'ordine nel cinema cinese.

In *Xue Shi San*, il personaggio di Xing Min rompe con i tradizionali tratti femminili di dolcezza, affrontando le sfide fisiche della professione con un aspetto "mascolinizzato" che riflette la complessità della figura della detective moderna.

In *Zhui Ji* assistiamo a un'ulteriore evoluzione nella rappresentazione delle donne nelle forze dell'ordine in epoca contemporanea. Wu Jie, in qualità di vice comandante, non fa più affidamento sull'aspetto esteriore, ma afferma la sua autorità attraverso leadership e capacità decisionale, offrendo una rappresentazione moderna dell'uguaglianza di genere.

In secondo luogo, tra i 14 film selezionati, sei presentano personaggi femminili in ruoli criminali. In *Xue Guan Yin*, i personaggi femminili criminali occupano il fulcro della narrazione. La famiglia Tang, guidata da donne, è al tempo stesso orchestratrice e partecipante delle attività criminali, mostrando le molteplici identità delle donne nel contesto del crimine e del controllo del potere.

Anche in *Tu Zi Bao Li* (*The Old Town Girls*), i personaggi femminili assumono una posizione narrativa centrale, trasformandosi da vittime a ribelli. Il film esplora un rapporto madre-figlia alienato: Shui Qing (interpretata da Li Gengxi), per aiutare sua madre Qu Ting (interpretata da Wan Qian) a ripagare un prestito

usuraio, pianifica un rapimento. Qu Ting stessa si evolve da vittima dell'usura a criminale, rivelando le pressioni di sopravvivenza cui le donne devono far fronte nel contesto dello sviluppo urbano.

In *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, le figure di Lin Hui e Lian Ayun, pur essendo criminali e vittime al contempo, rappresentano la complessità identitaria delle donne urbane. Tuttavia, il loro ruolo nel crimine rimane passivo: attraverso la ribellione contro il patriarcato, queste figure femminili svelano le lotte di potere che caratterizzano la realtà urbana.

Similmente, in *Han Shan*, Hong Xia si evolve da vittima di traffico umano a ribelle: il suo silenzioso atto di resistenza simboleggia la lotta e il risveglio delle donne rurali nel sistema patriarcale. Infine, in *Shao Nian De Ni* (*Better Days*, 2019), la protagonista Chen Nian (interpretata da Zhou Dongyu), dopo essere stata vittima di bullismo scolastico, finisce per uccidere involontariamente Wei Lai (interpretata da Zhou Ye), la principale responsabile delle violenze, mostrando così la trasformazione del personaggio da vittima passiva a soggetto attivo.

Come accennato precedentemente, molti film mostrano una trasformazione dei personaggi femminili da vittime a criminali. Tra i 14 film selezionati, tuttavia, tre presentano figure femminili esclusivamente nel ruolo di vittime, collocate in posizioni marginali nella narrazione.

In *She Guo Fen Nu De Hai* (*Across the Furious Sea*, 2023), la trama ruota intorno all'indagine internazionale di un padre sulla morte della figlia Jin Lina (interpretata da Zhou Yiran). Durante l'investigazione, il padre si confronta costantemente con Jing (interpretata da Zhou Xun), madre protettiva del fidanzato di Jin Lina, Li Miaomiao. Jin Lina, già morta all'inizio del film, rappresenta una vittima marginalizzata; tuttavia, proprio la sua morte e la sua identità costituiscono il motore principale della narrazione.

Questa struttura narrativa richiama quella di *Nu Chao*, dove la figura della vittima femminile, sebbene poco presente sullo schermo, rimane centrale attraverso il tema della sua scomparsa, che costituisce il nucleo dell'indagine. Un approccio diverso si trova in *Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian*, che mostra in ordine cronologico il processo attraverso cui un personaggio femminile diventa vittima.

Tuttavia, indipendentemente dall'ordine narrativo, quando le figure femminili sono caratterizzate esclusivamente come vittime, tendono a occupare una

posizione marginale nella struttura narrativa del film, anche quando il loro destino è cruciale per lo sviluppo della trama.

Infine, come accennato in precedenza, tra i 14 film selezionati, diversi presentano personaggi femminili nel ruolo di persone coinvolte nei casi criminali, e in tre di questi film le figure femminili appaiono esclusivamente come figure marginali associate ai reati.

In *Zhui Xiong Zhe Ye* (*The Wrath of Silence*, 2016), Yang Shuhua (interpretata da Wang Ziwen), nel ruolo di compagna del sospettato, persuade il fidanzato ad assumersi la responsabilità del furto dei beni della vittima. Allo stesso modo, Ping Jie (interpretata da Tan Zhuo), fidanzata di un sicario, non partecipa direttamente al piano omicida, ma ne rappresenta la motivazione primaria: l'assassino infatti uccide per poterle comprare una casa. Nonostante la loro presenza sullo schermo sia limitata, queste figure femminili e gli indizi che lasciano risultano determinanti per l'investigazione, sottolineando il loro ruolo funzionale nella narrazione.

Anche in *Bai Ri Yan Huo* (*Black Coal, Thin Ice*) e *Nan Fang Che Zhan De Ju Hui* (*The Wild Goose Lake*), i personaggi femminili possono essere considerati come figure correlate ai crimini: pur non partecipando direttamente agli omicidi, compaiono principalmente come osservatrici o persone implicate nei fatti. Anche se la loro presenza sullo schermo è circoscritta, la loro connessione con i casi criminali contribuisce a guidare lo sviluppo della narrazione.

Attraverso questa modalità narrativa indiretta, i film presentano il ruolo delle donne come figure marginali ma rilevanti nei crimini, dimostrando la loro influenza sull'evoluzione della trama pur mantenendo una posizione periferica nell'intreccio principale.

In conclusione, attraverso la classificazione basata sulla posizione narrativa e sui ruoli funzionali, possiamo osservare l'espressione su più livelli delle figure femminili nel cinema criminale. Da agenti della legge a ribelli, questi personaggi non solo superano i tradizionali stereotipi di genere, ma, grazie alle loro specifiche caratterizzazioni e trasformazioni, dimostrano la loro importanza e complessità nel genere cinematografico criminale. Questa prospettiva multidimensionale arricchisce l'immagine dei personaggi femminili nei film criminali, aprendo possibilità più ampie per la narrazione femminile nei futuri film del genere.

La classificazione basata sulla posizione narrativa illustra il ruolo complessivo e l'importanza dei personaggi nella struttura narrativa del film, mentre i ruoli funzionali conferiscono ai personaggi una maggiore profondità narrativa attraverso le azioni e le funzioni negli eventi criminali specifici. Questo approccio non solo evidenzia la diversità dei personaggi femminili, ma dimostra anche l'esplorazione multidimensionale dei ruoli di genere nel cinema criminale cinese, rivelando come le figure femminili riescano a superare le posizioni tradizionali in diversi contesti, acquisendo così un significato narrativo e funzionale unico.

3. Fattori che influenzano l'accettazione da parte del pubblico di vari generi polizieschi nei film polizieschi cinesi

Dall'analisi precedente, si può osservare come la rappresentazione femminile nel cinema criminale cinese stia evolvendo in modo sempre più diversificato, distanziandosi progressivamente dai ruoli tradizionali di vittime e figure marginali per approdare a caratterizzazioni più sfaccettate e complesse. L'accettazione di queste figure femminili da parte del pubblico non dipende esclusivamente dalla qualità artistica delle opere, ma è influenzata da molteplici fattori sociali. Secondo i recenti rapporti sull'industria cinematografica, i film criminali con protagoniste femminili stanno riscuotendo un'attenzione crescente. Ad esempio, il personaggio di Tang Taitai in *Xue Guan Yin* trascende la rappresentazione stereotipata della donna nel genere criminale: la complessità delle sue ambizioni di potere e la sua natura manipolatrice hanno ottenuto un ampio consenso da parte del pubblico. In *Bai Ri Yan Huo (Black Coal, Thin Ice, 2014)*, il personaggio di Wu Zhizhen, sebbene coinvolto in attività criminali, riesce a suscitare empatia negli spettatori attraverso la rappresentazione dei suoi conflitti interiori e delle difficoltà che affronta come donna nella società urbana contemporanea. Per contro, la rappresentazione della detective in *Xue Shisan* è stata criticata per un'eccessiva mascolinizzazione del personaggio. Queste diverse reazioni del pubblico evidenziano come le aspettative estetiche nei confronti dei personaggi femminili si siano evolute oltre il semplice giudizio dicotomico positivo/negativo, privilegiando invece l'autenticità e la complessità della caratterizzazione.

Questa trasformazione dimostra che la rappresentazione femminile nel cinema criminale cinese sta superando i confini tradizionali, orientandosi verso una narrazione più stratificata e multidimensionale. Questa conclusione è in linea con i risultati di alcune ricerche sullo stato di sopravvivenza e sullo sviluppo dei personaggi femminili nel mercato cinematografico criminale cinese contemporaneo.

Negli ultimi anni, gli studi sulle rappresentazioni femminili nel cinema criminale cinese hanno ricevuto un'attenzione crescente nel mondo accademico. I ricercatori, adottando una prospettiva di genere, hanno esplorato le funzioni narrative dei personaggi femminili e la loro relazione con l'accettazione da parte del pubblico. Come evidenziato da Wang Xiaochen nel suo studio *Studio sulle*

rappresentazioni femminili nel cinema criminale della Cina continentale [2011-2021] il cinema criminale presenta una varietà di rappresentazioni femminili, tra cui le figure delle forze dell'ordine, i partecipanti ai crimini, le vittime e gli individui coinvolti.⁷⁶ Questa classificazione non solo riflette la molteplicità delle identità femminili nella narrazione cinematografica, ma rivela anche la correlazione tra i tipi di ruolo e le aspettative estetiche del pubblico. Allo stesso tempo, ricerche come quella contenuta nell'articolo *Guochan fānzui pian nvxing shehui xingbie jue se leixinghua biao zheng* (trad.it: *Rappresentazione tipizzata dei ruoli di genere femminili nei film criminali cinesi*)⁷⁷, sottolineano che la complessità e la diversificazione dei personaggi femminili rispondono direttamente alla richiesta del pubblico di una maggiore autenticità e intensità narrativa nei ruoli femminili. Inoltre, nello studio *21 shiji Zhongguo dianying "beide zhi nv" xingxiang yanjiu* (trad.it: *Studio sulle rappresentazioni delle "donne immorali" nel cinema cinese del XXI secolo*)⁷⁸, gli autori hanno evidenziato che le figure di "donne immorali", con la loro unica tensione morale e conflitto narrativo, sono diventate un punto focale nel dibattito sui personaggi femminili nei film criminali. Nonostante questi contributi, le ricerche attuali tendono a concentrarsi sull'analisi funzionale di tipi di personaggi specifici, lasciando parzialmente inesplorato il modo in cui le rappresentazioni femminili interagiscono con l'accettazione del pubblico nei film criminali. Per affrontare questa lacuna, il presente studio adotta una prospettiva combinata di narratologia e analisi del pubblico per esplorare in profondità le funzioni narrative e i significati culturali dei personaggi femminili, rivelandone l'impatto sull'accettazione del pubblico. Questo approccio integrato non solo contribuisce a una comprensione più approfondita delle espressioni di genere nel cinema criminale, ma offre anche nuovi percorsi per indagare il valore socioculturale delle figure femminili.

In primo luogo, lo sviluppo della consapevolezza di genere nella società

⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁷ Yuan Liying, Liu Yongning, *Guo Chan Fan Zui Pian Nv Xing She Hui Xing Bie Jue Se Lei Xing Hua Biao Zheng* (trad.it: *Rappresentazione tipizzata dei ruoli di genere femminili nei film criminali cinesi*), Jiangsu Shifan Daxue Chuanmei Yu Ying Shi Xueyuan (trad.it: Facoltà di Media e Cinema, Università Normale di Jiangsu), pp. 1-3.

⁷⁸ Zhang Xin, *21 Shi Ji Zhong Guo Dian Ying "Bei De Zhi Nu" Xing Xiang Yan Jiu* (trad.it: *Studio sull'immagine della "figlia ribelle" nel cinema cinese del XXI secolo*), Shanghai Shifan Daxue (trad.it: Università Normale di Shanghai), 2023, pp. 6-40.

contemporanea emerge come fattore determinante nell'evoluzione dell'accettazione del pubblico. Con il risveglio della coscienza femminile e la progressiva diffusione dei principi di parità di genere, gli spettatori manifestano aspettative sempre più elevate verso una rappresentazione diversificata e autentica dei personaggi femminili sullo schermo. L'ascesa delle donne nel mondo professionale, il loro crescente potere economico e l'incremento del livello d'istruzione hanno catalizzato una profonda trasformazione nella percezione pubblica dei personaggi femminili nel cinema criminale. Questa metamorfosi sociale ha influenzato in modo significativo non solo l'approccio dei creatori alla rappresentazione delle figure femminili, ma ha anche stimolato una maggiore empatia e aspettative più sofisticate da parte del pubblico.

L'evoluzione della sensibilità estetica e della prospettiva di genere ha portato il pubblico femminile a respingere le caratterizzazioni unidimensionali - siano esse di agenti di polizia o criminali - in favore di personaggi dotati di autentica autonomia e complessità psicologica. Nel film *Zhui Ji*, il personaggio del vice-comandante Wu Jie si emancipa dallo stereotipo dell'autorità "mascolinizzata", costruendo invece la propria credibilità attraverso competenza professionale e capacità di leadership. Analogamente, *Xue Guan Yin* esplora le intricate dinamiche tra tre generazioni di donne della famiglia Tang - Tang Taitai, Lin Meiyan e Tang Ning - offrendo un ritratto sfaccettato della condizione femminile nel contesto di potere, desiderio e dilemmi morali, una complessità narrativa che risponde pienamente alle aspettative del pubblico contemporaneo.

È degno di nota che, sebbene il mercato continui a proporre film criminali dal tradizionale punto di vista maschile, la consapevolezza di genere e le tecniche espressive degli autori abbiano subito una trasformazione significativa. La caratterizzazione dei personaggi femminili mostra una tendenza evidente alla trasformazione: da vittime passive a soggetti di resistenza attiva, fino a diventare protagoniste con una forte autonomia narrativa. In *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*, attraverso i personaggi di Lin Hui e Lian Ayun, il regista Lou Ye esplora con acuta sensibilità le difficoltà di sopravvivenza e la consapevolezza di resistenza delle donne urbane nel contesto della transizione sociale cinese. Questa strategia narrativa multidimensionale non solo arricchisce la rappresentazione dei personaggi femminili, ma li eleva a catalizzatori essenziali dello sviluppo

narrativo e del dibattito sulle questioni sociali contemporanee.

Emblematico è il caso di *Nan Fang Che Zhan De Ju Hui*, dove il personaggio di Liu Aiai, interpretato magistralmente da Gwei Lun-mei, pur trovandosi coinvolta in un vortice di eventi criminali, manifesta una chiara determinazione attraverso la complessità delle sue scelte e delle motivazioni che la guidano. La sua caratterizzazione sfaccettata non solo sfida gli stereotipi di genere tradizionali, ma dimostra anche come i personaggi femminili possano mantenere la propria autonomia decisionale anche in contesti estremi, contribuendo a ridefinire il ruolo della donna nel cinema criminale contemporaneo.

Inoltre, la programmazione e le strategie di marketing hanno iniziato a considerare con maggiore attenzione i fattori di genere, rispecchiando la crescente consapevolezza dell'industria cinematografica verso le esigenze del pubblico femminile. I produttori e i distributori non si limitano più a valutare le caratteristiche convenzionali delle finestre di distribuzione, ma analizzano attentamente le abitudini di fruizione e le preferenze di consumo dei diversi segmenti di pubblico. Un esempio significativo è *Tu Zi Bao Li*, la cui campagna promozionale si è focalizzata sulla rappresentazione del rapporto disfunzionale tra madre e figlia, affrontando una tematica sociale che interpella direttamente la sensibilità del pubblico femminile. Nu Chao, d'altra parte, integra in modo innovativo il tema della vendetta e della giustizia attraverso una prospettiva specificamente femminile, utilizzando strategicamente i social media per stimolare un dibattito più ampio sulla protezione delle donne e sulla giustizia sociale. Questo approccio al marketing, caratterizzato da una marcata sensibilità di genere, non solo ha potenziato le performance commerciali dei film, ma ha anche stimolato i creatori a considerare fin dalla fase progettuale come bilanciare efficacemente le aspettative di un pubblico sempre più diversificato.

Con il progressivo esaurimento dell'interesse verso i film criminali costruiti secondo il tradizionale punto di vista maschile e la crescente domanda di narrazioni più articolate, i creatori hanno iniziato a rivolgere maggiore attenzione alle tematiche femminili. Questa sinergia virtuosa tra pubblico e industria ha ulteriormente catalizzato lo sviluppo del genere criminale a tematica femminile. Il successo di opere come *Han Shan* e *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* dimostra eloquentemente come un film criminale possa, pur mantenendo le convenzioni del genere, esplorare territori narrativi inediti attraverso una

prospettiva autenticamente femminile.

Infine, l'ulteriore sviluppo del cinema criminale cinese richiede urgentemente il contributo di un numero maggiore di creatrici donne. Come sottolinea Laura Mulvey nel suo saggio *Piacere visivo e cinema narrativo*, il cinema tradizionale tende spesso a oggettivare le figure femminili attraverso uno sguardo maschile, una modalità narrativa particolarmente evidente nei film di genere crime. L'assenza di creatrici femminili contribuisce a mantenere questi film ancorati al vincolo dello "sguardo maschile", enfatizzando spesso solo le caratteristiche esteriori delle protagoniste o relegandole al ruolo di vittime. La rappresentazione controversa del personaggio di Tang Ning in *Xue Guan Yin* evidenzia, in un certo senso, le limitazioni narrative di un team di produzione prevalentemente maschile, riflettendo la mancanza di una prospettiva femminile che arricchisca e completi la rappresentazione dei personaggi.

Al contrario, *Tu Zi Bao Li*, diretto da una regista donna, dimostra una sensibilità e un'intuizione particolari nel trattare le dinamiche madre-figlia e la tematica della violenza femminile. Allo stesso modo, *Han Shan*, scritto da un'autrice donna, deve la sua profonda prospettiva di genere al fatto che il regista ha scelto di rimanere fedele al testo originale, limitandosi a una trasposizione visiva senza alterare drasticamente la trama. Questi esempi mostrano come le creatrici possano arricchire il cinema criminale con approcci narrativi innovativi e stili estetici unici, offrendo ai personaggi femminili una rappresentazione più autentica e tridimensionale.

Con l'ingresso di un numero crescente di donne nel settore cinematografico, è lecito aspettarsi che i futuri film criminali possano offrire espressioni di genere sempre più avanzate e sfaccettate, in cui le protagoniste possano esprimere sia un fascino personale unico sia una rappresentazione realistica delle condizioni sociali.

Dall'analisi svolta, emerge che l'accettazione delle figure femminili nel cinema criminale è cresciuta gradualmente sotto l'influenza di molteplici fattori. Questo cambiamento riflette non solo il progresso sociale, ma anche una maggiore maturità dell'industria cinematografica cinese nell'espressione di genere. Con l'ulteriore sviluppo della consapevolezza di genere nella società e con l'ingresso di nuove voci femminili nella regia e sceneggiatura, è prevedibile che il cinema criminale cinese offrirà uno spazio di rappresentazione sempre più diversificato e

profondo per i personaggi femminili.

Infine, anche i temi di attualità legati alle questioni di genere hanno avuto un'influenza significativa sull'accettazione delle figure femminili nel cinema. Negli ultimi anni, l'interesse crescente della società verso problematiche come la violenza di genere, la discriminazione sul lavoro e la violenza domestica ha contribuito ad accrescere l'accettazione dei film che affrontano questi argomenti. In generale, con il continuo sviluppo della consapevolezza di genere, il cinema criminale cinese potrà offrire in futuro rappresentazioni femminili più diversificate e approfondite. Per realizzare questo obiettivo, è fondamentale promuovere una maggiore partecipazione delle creatrici e trovare un equilibrio tra esigenze commerciali ed espressione di genere, ampliando nel contempo le tematiche femminili.

In sintesi, dall'analisi svolta, emerge chiaramente che l'accettazione delle figure femminili nel cinema criminale è in costante crescita, influenzata da diversi fattori. Questo cambiamento non solo riflette il progresso sociale, ma testimonia anche la maturità raggiunta dall'industria cinematografica cinese nell'ambito dell'espressione di genere.

4. Conclusioni

Attraverso un'analisi sistematica della rappresentazione femminile nel cinema criminale cinese, questa ricerca si propone di esplorare come i personaggi femminili acquisiscano voce e spazio espressivo all'interno di un genere cinematografico tradizionalmente dominato dalla prospettiva maschile, esaminando vari contesti creativi e strategie narrative. Nel corso dello studio, l'attenzione si è concentrata su tre principali tipologie di figure femminili - personaggi marginalizzati, personaggi protagonisti e personaggi ribelli - approfondendo, attraverso l'analisi di casi specifici e confronti interregionali, la complessità e la varietà di queste rappresentazioni nel contesto del cinema di genere.

La ricerca dimostra che, nonostante il cinema criminale tradizionale sia generalmente caratterizzato da una narrazione dominata dalla prospettiva maschile, i personaggi femminili stanno progressivamente superando i modelli consolidati di "vittima" o "figura accessoria". Il film *Blood 13* tenta di collocare il personaggio femminile in una posizione narrativa centrale, mettendo in luce la soggettività femminile tramite strategie narrative articolate e tecniche visive variegate. Tuttavia, l'approccio inteso come "neutralizzante" al genere rivela le contraddizioni e le incertezze dei creatori nell'espressione dell'identità di genere. Questo dilemma creativo mette in luce le sfide complesse che il cinema cinese contemporaneo deve affrontare nel trattare le questioni di genere, testimoniando, al contempo, una riflessione approfondita da parte dei creatori su tali questioni.

Un'analisi approfondita rivela come la costruzione delle figure femminili sia strettamente intrecciata al contesto socio-culturale in cui si collocano. Ad esempio, *Nu Chao*, una coproduzione cinematografica, tenta di integrare più elementi narrativi femminili all'interno della struttura del cinema di genere commerciale. Tuttavia, nel tentativo di bilanciare le esigenze del mercato con le aspirazioni artistiche, la complessità dei personaggi femminili non riesce a emergere in modo pienamente convincente. Al contrario, *A Brighter Summer Day*, attraverso una magistrale costruzione dello spazio narrativo e una rappresentazione emotiva finemente cesellata, riesce a restituire in modo autentico la condizione esistenziale e la complessità psicologica delle donne in un contesto storico specifico, aprendo così nuove prospettive per la rappresentazione cinematografica dei personaggi femminili.

La pratica creativa degli ultimi anni dimostra che il cinema criminale cinese sta esplorando in modo sempre più diversificato l'espressione di genere. *Mountain Cry*, attraverso una profonda caratterizzazione psicologica di una donna vittima di tratta, mette in luce la consapevolezza femminile dell'autodeterminazione e il suo percorso di redenzione; mentre *The Shadow Play*, sullo sfondo di trasformazioni sociali, costruisce figure femminili con caratteri complessi e sfaccettati. Sebbene queste opere non siano riuscite a superare completamente i limiti strutturali del cinema di genere, hanno comunque aperto nuove strade nell'espressione dell'identità di genere.

Tuttavia, il cinema criminale contemporaneo affronta una duplice sfida nella costruzione dei personaggi femminili: da un lato, la necessità di superare gli stereotipi di genere nel cinema tradizionale, dall'altro, l'urgenza di evitare che considerazioni commerciali semplifichino la complessità intrinseca dei personaggi. Alcune opere mirano a enfatizzare l'indipendenza femminile attraverso un processo di “neutralizzazione di genere”, un approccio che, pur rompendo in parte i modelli tradizionali, rischia di privare i personaggi di autenticità e ricchezza. Questo fenomeno indica che, nel ricercare l'innovazione, è fondamentale garantire autenticità e multidimensionalità nella caratterizzazione dei personaggi.

Attraverso un'analisi sistematica dei film criminali di diversi periodi e generi, questa ricerca non solo ha approfondito la comprensione teorica dell'espressione di genere nel cinema criminale cinese, ma ha anche fornito riferimenti preziosi per la pratica creativa futura. Le ricerche future potrebbero esplorare ulteriormente l'atteggiamento ricettivo del pubblico femminile, il ruolo autoriale delle creatrici donne e le caratteristiche dell'espressione di genere nel cinema criminale cinese nel contesto della globalizzazione. Queste indagini contribuiranno a una comprensione più completa delle questioni di genere nella creazione cinematografica.

5. Bibliografia

1. Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (trad.it: *Il problema del genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*). Routledge, 1990, pp. 121-140.
2. Chen J., *Zhuan Xing Qi Du Shi Dian Ying De Kong Jian Zheng Zhi* (trad.it: *La politica spaziale nel cinema urbano del periodo di transizione*), in *Zhong Guo Dian Ying Yan Jiu* (trad.it: *Chinese Film Research*), 2022, 41 (02), pp. 89-90
3. Cheng Si, *Cong Zhong Guo Fu Zhuang Yan Bian Kan Nv Xing Di Wei* (trad.it: *L'evoluzione dell'abbigliamento femminile in Cina e il suo rapporto con lo status sociale delle donne*), *An Hui Wen Xue* (trad.it: *Letteratura Anhui*), 15,02, 2008, pp. 380-382.
4. Chen, Hanjing, *Tai Wan Di Qu Wai Ji Lao Gong De Xu Qiu, Tiao Zhan Yu Zhi Li* (trad.it: *Esigenze, sfide e governance del lavoro straniero a Taiwan*), in *Fu Jian Jing Guan Xue Yuan Xue Bao* (trad.it: *Giornale della Scuola di Polizia del Fujian*), 2024, vol. 38, n. 02, pp. 76-77.
5. Chu Jingtao, *Guan Fu Chu Qi Tai Wan Sheng Zhong Guo Li Shi Jiao Yu Yan Jiu* (trad. it: *Uno studio sull'educazione alla storia cinese nella Provincia di Taiwan durante il primo periodo della Restaurazione*). Studi sullo Stretto di Taiwan, 2024,(03), pp. 97-114.
6. De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*). Indiana University Press, 1987, De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (trad.it: *Tecnologie del genere: saggi su teoria, film e narrativa*). Indiana University Press, 1987, pp. 18-95.
7. *femminismo marxista sullo sviluppo delle donne in Cina e del suo percorso di diffusione*). *Zhe Xue Jin Zhan* (trad.it: *Philosophy Progress*), 2022, p.996.
8. Ji Qiao, Xiang Gui, Sun Jie, *R4 Zhi Mi, Dian Ying Ping Lun* (trad.it: *Recensioni Cinematografiche*), no. 3(1982), pp. 16-17.
9. Han Siqi, *Ma Ke Si Zhu Yi Nv Xing Zhu Yi Dui Zhong Guo Fu Nv Fa Zhan De Ying Xiang Ji Qi Chuan Bo Lu Jing Fen Xi* (trad.it: *Un'analisi dell'influenza del*
10. Hegel (Tedesco), *Estetica (Volume III - sopra)*, Pechino, The Commercial Press, 2019, pp. 163.

11. Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (trad.it: *Ideologia e apparati ideologici di Stato*), in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, Monthly Review Press, 1971, pp. 209.
12. Lung Li Liao, Wei-Yuan Cheng, Yang Yunying, *Tai Wan Nv Xin Shi Jiao De Zhuan Bian* (trad.it: *Prospettive per le donne nella Taiwan che cambia*), in *Zhong Hua Nv Zi Gan BU Xue Xuan Xue Bao* (trad.it: *Giornale del China Women's Management Cadre College*), ed. 1994, n. 02.
13. Li Xiaojiang, *Nv Xing/Xing Bie De Xue Shu Wen Ti* (trad.it: *Questioni accademiche su donne/genere*). Shan Dong Ren Min Chu Ban She (trad.it: Shandong People's Publishing House), 2000, pp. 20-33.
14. Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (trad.it: *Ideologia e apparati ideologici di Stato*), in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, Monthly Review Press, 1971, pp. 209.
15. Li Xizhu, *Ri Ju Shi Qi Tai Wan "Li Fan Zheng Ce" De Zhen Xiang* (trad.it: *La verità della 'politica Lifan' durante il dominio coloniale giapponese di Taiwan: Lettura di Fu Qiyi, 'Research on the Anti-Japanese History of Taiwan's Aborigines during the Period of Japan's Rule: A Case Study of the Anti-Japanese Movement of the Atayal Ethnic Group in Northern Taiwan'*), in *Taiwan Jiao yu* (trad.it: *Tai Wan Studies*), n. 2, 2017, pp. 86-87.
16. Li Xiuxia, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun De Nv Xing Mei Xue Biao Da* (trad.it: *L'espressione estetica femminile in Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Cinema Letteratura*), 2023
17. Liu S.Q., *Zhuan Xing Qi Zhong Guo Dian Ying Zhong De Du Shi Nv Xing Xing Xiang* (trad.it: *L'immagine della donna urbana nel cinema cinese del periodo di transizione*), in *Zhong Guo Dian Ying Yan Jiu* (trad.it: *Chinese Film Studies*), 2021, 42 (04), pp. 65-67.
18. Li Y., *Xing Bie Ya Po De Xian Dai Zhuan Xing Yan Jiu* (trad.it: *Studio sulla trasformazione moderna dell'oppressione di genere*), in *Xing Bie Yan Jiu* (trad.it: *Gender Studies*), 2021, 38 (05), pp. 85-89.
19. Li Y.H., *She Hui Zhuan Xing Qi De Xing Bie Hua Yu Yan Jiu* (trad.it: *Studio sul discorso di genere nel periodo di transizione sociale*), in *She Hui Xue Yan Jiu* (trad.it: *Sociological Studies*), 2019, 34 (02), pp. 15.
20. Li Xiuxia, *Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun De Nv Xing Mei Xue Biao Da*

- (trad.it: *L'espressione estetica femminile in Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Cinema Letteratura*), 2023
21. Neale, Steve, *Questions of Genre*, in *Screen*, vol. 31, no. 1, 1990.
 22. Pi Yi, *Xing Bie Yi Xiang De Mei Xue Chong Gou—Lun Yang De Chang Dian Ying Zhong De Nv Xing Hua Yu* (trad.it: *La ricostruzione estetica delle immagini di genere: il discorso femminile nei film di Yang Dechang*), in *Dian Ying Ping Lun Jie* (trad.it: *Cinema Reviews*), 19(2020), pp. 53-56.
 23. Song Bingli, *Xin Mei Ti Huan Jing Xia Wen Yi Dian Ying De Ying Xiao Ce Lue Yan Jiu – Yi Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun Wei Li* (trad.it: *Strategie di marketing nel contesto dei nuovi media per i film letterari: il caso di Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Zhong Guo Dian Ying Shi Chang* (trad.it: *Mercato del Cinema Cinese*), 2020, pp. 43-45.
 24. Sun Shiyao, JIN Zhehua, *Zhong Xi Fang Xiao Yuan “Zao Lian” Cha Yi Yan Jiu* (trad.it: *Uno studio sulle differenze tra cinesi e occidentali nel campus “amore precoce”*). *Asia-Pacific Education*, 2016, pp. 287.
 25. Song Bingli, *Xin Mei Ti Huan Jing Xia Wen Yi Dian Ying De Ying Xiao Ce Lue Yan Jiu – Yi Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun Wei Li* (trad.it: *Strategie di marketing nel contesto dei nuovi media per i film letterari: il caso di Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Zhong Guo Dian Ying Shi Chang* (trad.it: *Mercato del Cinema Cinese*), 2020, pp. 43-45.
 26. Shou Qian, *Jie Du Dian Ying <Xue Guan Yin> De Fu Shi He Se Cai Mi Ma* (trad.it: *Interpretazione dei costumi e dei codici cromatici in Xue Guan Yin*), in *Mei Yu Shi Dai* (Xia), n. 08, 2019, pp. 118-120.
 27. Wang H.Y., *Nv Xing Dian Ying De Duo Wei Du Xu Shi Yan Jiu* (trad.it: *Studio sulla narrazione multidimensionale del cinema femminile*), in *Dian Ying Yi Shu* (trad.it: *Cinema Art*), 2020, 36(05), pp. 44-45.
 28. Wu Yi, *Ge Shui Ping Xiao Shuo Zhong De Nan Xing Zheng Jiu Mo Shi – Yi Han Shan He Shuai Bian Wei Li* (trad.it: *Il modello di salvezza maschile nei romanzi di Ge Shuiping: i casi di Han Shan e Shuai Bian*), in *Mu Dan* (trad.it: *La Peonia*), 2024, pp. 8-10.
 29. Wang Xiaocheng, *Zhong Guo Da lu Fan Zui Dian Ying Zhong De Nu Xing Xing Xiang Yan Jiu* (2011-2021) (trad.it: *Studio sulla rappresentazione delle figure femminili nei film criminali della Cina continentale (2011-2021)*), Shandong

- Shifan Daxue (trad.it: Università Normale di Shandong), 2022, pp.19-69.
30. Yu Jingjing, Li Xiaoxue, Liu Chun, *Zhong Guo Ji Quan Qiu 1990—2021 Nian Yi Yu Ji Bing Fu Dan Bian Hua Qu Shi* (trad.it: *Tendenze nell'onere della malattia della depressione in Cina e a livello globale dal 1990 al 2021*), in *2024 Quan Guo Ti Yu Ke Xue Ti Shi Neng Yu Jian Kang Xue Hui Lun Wen Ji Yao* (trad.it: *2024 National Sports Enhancement Physical Fitness and Health Conference Abstracts Collection*), *Zhong Yao Ti Yu He Jian Kang Shi Yan Shi* (trad.it: *Laboratorio chiave dell'esercizio fisico e della forma fisica e della salute*), Jiao Yu Bu (trad.it: *Ministero dell'Istruzione*), Bei Jing Ti Yu Da Xue (trad.it: *Università dello Sport di Pechino*).Feng Yuwen, *Xing Bie Zheng Zhi Yu Zhong Guo Fan Zui Dian Ying* (trad.it: *Gender Politics and Chinese Crime Films*), in *Zhong Guo Dian Ying Xue Bao* (trad.it: *Journal of Chinese Cinemas*), 2014, vol. 8, n. 1, pp. 64-65.
 31. Yan Jingyi, Yuan Zhizhong, *Ji Yu Lun Li Shi Jiao De Xiang Gang Fan Zui Dian Ying Shen Mei* (trad.it: *L'estetica del cinema crime di Hong Kong da una prospettiva etica*), *Dian Ying Wen Xue* (trad.it: *Cinema e Letteratura*), 2021, n. 05, pp. 49-52.
 32. Yin Xiaolin e Wen Gege, *Han Shan Zhong Nv Xing Zi Wo Yi Shi De Yan Jin Tan Xi* (trad.it: *Analisi sull'evoluzione della consapevolezza di sé dei personaggi femminili in Han Shan*), in *Ming Zuo Xin Shang* (trad.it: *Apprezzamento delle Opere Famose*), 2021, pp. 84-85.
 33. Yin Xiaolin e Wen Gege, *Han Shan Zhong Nv Xing Zi Wo Yi Shi De Yan Jin Tan Xi* (trad.it: *Analisi sull'evoluzione della consapevolezza di sé dei personaggi femminili in Han Shan*), in *Ming Zuo Xin Shang* (trad.it: *Apprezzamento delle Opere Famose*), 2021, pp. 84-85.
 34. Yuan Liying, Liu Yongning, *Guo Chan Fan Zui Pian Nv Xing She Hui Xing Bie Jue Se Lei Xing Hua Biao Zheng* (trad.it: *Rappresentazione tipizzata dei ruoli di genere femminili nei film criminali cinesi*), Jiangsu Shifan Daxue Chuanmei Yu Ying Shi Xueyuan (trad.it: *Facoltà di Media e Cinema, Università Normale di Jiangsu*), pp. 1-3.
 35. Zhang Xinqiang. *He Pai Da Chao Xia Xiang Gang Dian Ying Dui Nei Di Dian Ying De Ying Xiang* (trad.it: *L'influenza del cinema di Hong Kong sui film della Cina continentale nell'era delle coproduzioni*), in *Xian Dai Chuan* (trad.it: *Mei Modern Media*), 19 Maggio, 2011, pp. 69-70.

36. Zeng Ying, *Tu Mi Hua Shi Liao—Jie Du Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian Zhong De Ren Wu Xing Xiang* (trad.it: *Quando le fioriture svaniscono: interpretazione delle figure nel film A Brighter Summer Day*). Dong Nan Chuan Bo (trad.it: *Comunicazione del Sud-Est*), 10(2006), pp. 93-94.
37. Zhang Yu, Zheng Quan, *Zhong Guo Nv Xing Ti Cai Dian Ying Zhong De Nv Xing Xing Xiang Yan Jiu(1980–1989)* (trad.it: *Uno studio sulle immagini femminili nei film a tema femminile in Cina(1980–1989)*), in *Film Contemporaneo*, 2021,(04), pp. 170-171.
38. Zhu Demeng, *Shi Lun Zhong Guo Nv Xing Ti Cai Dian Ying Zhong De Nv Xing Xing Xiang Yan Bian* (trad.it: *L'evoluzione delle figure femminili nel cinema cinese a tema femminile*), *Dang Dai Dian Yin* (trad.it: *Contemporary Cinema*), no. 3 (2022), pp. 94-95.
39. Zhang Xinqiang. *He Pai Da Chao Xia Xiang Gang Dian Ying Dui Nei Di Dian Ying De Ying Xiang* (trad.it: *L'influenza del cinema di Hong Kong sui film della Cina continentale nell'era delle coproduzioni*), *Modern Media*, 19 Maggio, 2011, pp. 69-70.
40. Zhi Jiang, *Dian Ying Xu Shi Xue Shi Jiao Xia De Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun* (trad.it: *Sotto la prospettiva della narratologia: Feng Zhong You Duo Yu Zuo De Yun*), in *Xi Ju Zhi Jia* (trad.it: *La Casa del Teatro*), 2023, pp. 149-151.
41. Zhao Liyan e Liu Caiwen, *Lun Han Shan Zhong De Xiang Cun Nv Xing Shen Ti Shu Xie* (trad.it: *Analisi della scrittura simbolica del corpo femminile rurale in Han Shan*), in *Jin Gu Wen Chuang* (trad.it: *Creazioni Letterarie Antiche e Moderne*), 2023, pp. 25-27.
42. Zhang Xin, *21 Shi Ji Zhong Guo Dian Ying “Bei De Zhi Nu” Xing Xiang Yan Jiu* (trad.it: *Studio sull'immagine della “figlia ribelle” nel cinema cinese del XXI secolo*), Shanghai Shifan Daxue (trad.it: *Università Normale di Shanghai*), 2023, pp. 6-40.

6. Ringraziamenti

Il tempo vola, e il mio percorso di studi in Italia sta per giungere alla sua conclusione. Ripensando a questo periodo di ricerca della conoscenza in terra straniera, il mio cuore è colmo di gratitudine.

Desidero esprimere la mia più profonda gratitudine alla mia stimatissima relatrice, la Professoressa Farah Polato, per la sua preziosa guida. Sono profondamente grata alla Professoressa per la sua generosa guida e per avermi indicato la direzione nel percorso della ricerca accademica. La sua rigorosa dedizione accademica e la sua vasta conoscenza, insieme ai suoi elevati standard accademici, hanno profondamente plasmato la mia formazione. Durante questi anni di studio, il suo appassionato perseguimento dell'eccellenza accademica e la sua professionalità mi hanno arricchito immensamente, lasciando un'impressione indelebile. I suoi insegnamenti non solo mi hanno permesso di progredire nel campo professionale, ma mi hanno anche insegnato come esplorare le verità accademiche con rigore.

Vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine ai miei genitori, la Signora Zhou e il Signor Yang. Pur essendo in Cina, hanno sempre sostenuto i miei studi all'estero con amore incondizionato. In ogni videochiamata, ho potuto sentire la loro preoccupazione e le loro speranze; ogni augurio festivo era pieno del loro profondo affetto. È grazie alla loro comprensione e al loro incoraggiamento che ho potuto attraversare montagne e mari per inseguire i miei sogni e crescere coraggiosamente in questa terra straniera.

Desidero esprimere un ringraziamento speciale a Chen Xi. Durante questi anni di studio all'estero, è stata lei a sostenermi costantemente con dolcezza e fermezza, impedendomi di sentirmi sola nei momenti più difficili. Sono grata per la sua comprensione e dedizione, per la sua fiducia e tolleranza. Quei momenti di ascolto e incoraggiamento attraverso i fusi orari, quelle gioie e quelle emozioni condivise, sono diventati la luce più calda della mia vita.

Voglio anche ringraziare i miei gatti e cani che sono in Cina: anche se non possiamo stare insieme fisicamente, vederli durante le videochiamate con la famiglia mi porta sempre calore e nostalgia. Le loro espressioni giocose e adorabili mi permettono sempre di dimenticare temporaneamente la pressione degli studi e di trovare un po' di conforto di casa in questa terra straniera.

Un ringraziamento speciale va ai miei amici in Italia, che mi hanno fatto sentire il

calore di casa in terra straniera. Nei momenti di difficoltà, mi hanno sempre teso generosamente una mano; durante le pause dallo studio, i momenti condivisi davanti a del buon cibo mi hanno sempre fatto sentire accolta. Nel corso di questo intenso percorso di studi, il sostegno reciproco e la lotta comune sono stati preziosi momenti che custodiamo.

In questi anni di studio, sono grata per ogni maestro incontrato e per ogni momento indimenticabile vissuto. Questa esperienza di studio attraverso i continenti, questi preziosi legami e comprensioni diventeranno il tesoro più prezioso della mia vita, per sempre custodito nel mio cuore.