

L'Oriente al Lido.

La mediazione culturale di Venezia tra legittimazione autoriale e sfera pubblica

Lorenzo Di Ficcio*

Università di Torino (Italy)

Ricevuto: 26 maggio 2026 – Pubblicato: 30 luglio 2026

I festival cinematografici hanno sempre svolto un ruolo cruciale nella diffusione del cinema dell'Estremo Oriente, veicolando agli spettatori occidentali un immaginario specifico legato a determinate aree geografico-culturali. La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, in particolare, può rivendicare il merito storico di aver introdotto queste cinematografie nel panorama occidentale: la vittoria del Leone d'oro nel 1950 di *Rashōmon* di Akira Kurosawa rappresenta lo spartiacque che segna l'inizio della penetrazione del cinema asiatico nella cultura europea.

Molti autori fondamentali hanno trovato a Venezia la loro consacrazione: Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Takeshi Kitano, Zhang Yimou, Jia Zhangke e, più recentemente, Lav Diaz ne sono esempi lampanti. Tuttavia, questa diffusione non è mai stata un semplice passaggio in rassegna; infatti, considerando quanto più volte espresso da Cindy Hing-Yuk Wong riguardo alla natura dei festival del cinema, essi si strutturano intorno a delle "sfere pubbliche" di riferimento. Per quanto riguarda i festival di classe A, secondo la studiosa, essi evocano un qualcosa di estremamente vicino alla classica "sfera pubblica borghese". Questa particolare sfera pubblica, in cui la platea di partecipanti si incontra e discute dei temi e degli immaginari veicolati dalla manifestazione, implica un forte lavoro di mediazione tra la selezione del festival e il pubblico, in gran parte generalista, per cui il festival è pensato; per i festival generalisti, perciò, si è sempre trattato di un delicato bilanciamento tra la scoperta di nuove estetiche, la celebrazione autoriale e il rischio costante di cadere in facili orientismi.

Anche durante la sua 82ª edizione, la Mostra si è confrontata con diverse opere provenienti dall'Estremo Oriente. Un'analisi del loro posizionamento nelle diverse sezioni permette di comprendere come Venezia guardi a Oriente e come aiuti i suoi spettatori a interpretarlo e quali discorsi è in grado di suscitare nella sua sfera pubblica di riferimento.

Nel Concorso principale, la rappresentanza asiatica ha interessato la Corea del Sud, Taiwan e la Cina. Tutti e tre i film presentano, come garanzia di accesso, una forte presenza autoriale, da individuare dietro la macchina da presa, e una riproposizione di temi e stilemi ritenuti ricorsivi. Su tutti, *No Other Choice* di Park Chan-wook esemplifica al meglio l'idea della forte presenza autoriale come garanzia d'accesso. Il suo regista è infatti uno dei principali nomi che, dall'inizio degli anni Duemila, ha imposto l'attenzione su un cinema coreano

* ✉ lorenzo.dificcio@unito.it

caratterizzato da specifici elementi ricorrenti, come una violenza stilizzata percepita come “estrema” o una *pastiche* di generi cinematografici tipicamente postmoderno, attraverso titoli come *Oldboy*, *Mr. Vendetta* o *Joint Security Area*. Il film rispetta le aspettative del pubblico verso il cinema coreano: alta qualità della messa in scena, violenza stilizzata e un forte commento sociale — tematica spesso presente nel cinema del paese e che, dopo il successo di *Parasite*, è diventata un’attesa obbligata occidentale.

Anche *A Girl (Nǚhái)*, esordio alla regia della diva taiwanese Shu Qi, si muove su questa direttrice. Il film è un racconto di formazione sull’emancipazione femminile che sfrutta la notorietà della sua autrice. Se in Asia Shu Qi è una star assoluta del mondo dello spettacolo, in Occidente è ricordata dai cinefili come volto dell’ultima fase di Hou Hsiao-hsien, regista che forse più di ogni altro è associato al concetto di cinema asiatico d’autore. La scelta della Mostra di ammettere in concorso l’esordio di una diva amata dal pubblico asiatico è significativa: l’opera, pur con le incertezze stilistiche tipiche di un debutto, riesce così a catalizzare l’attenzione di una critica ancora memore delle sue interpretazioni nel cinema d’autore taiwanese.

Il terzo titolo, *The Sun Also Rises for All of Us (Rì guà zhōngtiān)*, conferma che i festival sono il miglior approdo per quegli autori cinesi apprezzati dalla critica ma poco riconosciuti in patria, soprattutto per quanto riguarda il pubblico delle sale. Il regista Cai Shangjun deve la sua affermazione critica proprio a Venezia, grazie al Leone d’Argento conquistato con *People Mountain People Sea* nel 2011, pur avendo, di contro, spesso affrontato problemi di censura e uno scarso successo commerciale in Cina. Il film è un tentativo del regista di fondere la tradizione del melodramma con elementi di realismo sociale, per raccontare le sfide quotidiane che i cittadini del suo paese si ritrovano ad affrontare in una realtà in cui è sempre più difficile sopravvivere. Per il nostro discorso è importante evidenziare come sia stata la selezione del film nel Concorso della Mostra, e la vittoria del premio come miglior attrice da parte di Xin Zhilei, nome in ascesa anche grazie alla serie *Blossoms Shanghai* (Wong Kar-wai, 2023), a giocare un doppio ruolo: oltre a consolidare la carriera in ascesa dell’attrice, ha certificato la qualità del film in madrepatria agli occhi della critica.

Questa prima ricognizione dimostra come i film dell’Estremo Oriente nei festival generalisti spesso non siano espressione diretta della complessità delle cinematografie d’origine, ma rientrino in riflessioni su temi cari al pubblico occidentale — problemi sociali, questioni di genere, censura — che trovano più accoglienza nei grandi festival generalisti che nelle sale locali, con l’eccezione del film di Park, il quale è riuscito a raggiungere dei risultati considerevoli anche al botteghino.

Nel Fuori Concorso troviamo due esempi opposti di come il sistema festivaliero restituisca uno sguardo sull’Asia. Da un lato, Tsai Ming-liang, la cui fortuna è legata a Venezia fin dalla vittoria del Leone d’oro con *Vive L’Amour* (1994). Con *Hui Jia*, Tsai conferma la sua ricerca verso una dimensione quasi installativa, lavorando sull’abbandono della storia e dei personaggi a favore di uno sguardo che si concentri esclusivamente sulla percezione del tempo filmato, quasi abolendo il concetto di narrativa. Per forza di cose, parliamo quindi di un cinema che trova collocazione naturale esclusivamente nel contesto festivaliero, rivolgendosi a un pubblico specializzato.

Al contrario, nella stessa sezione si colloca *Scarlet* di Mamoru Hosoda, un film d’animazione del genere d’avventura fantasy. Anche in questo caso, i fattori di riconoscibilità sono affidati alla solidità della firma dell’autore, ormai riconosciuto come uno dei principali volti dell’animazione giapponese contemporanea, e alla natura stessa del mezzo espressivo. L’anime, per quanto un prodotto fortemente radicato, costituisce un linguaggio che continua a intercettare un bacino di utenza internazionale vasto, capace di coinvolgere appassionati che non necessariamente rientrano nella cerchia dei cinefili tradizionali. Due lavori, quelli di Tsai e Hosoda, che pur muovendosi su direttrici estetiche opposte, evidenziano nuovamente questa dinamica tipica dei grandi festival: l’importanza di essere riconducibili a un’identità autoriale forte e a un’estetica dai tratti distintivi e consolidati.

Un discorso analogo vale per la sezione Orizzonti, con *Human Resource* di Nawapol Thamrongrattanarit. Il film è emblematico della tipologia di opere cercate dai selezionatori: adotta uno stile austero e tempi sospesi, tipici della tradizione autoriale europea, per affrontare il tema della gravidanza nel mondo moderno, nella metropoli di Bangkok. Tuttavia, Nawapol non è solito usare sempre questo approccio; lavori precedenti come *Fast and Feel Love* (2022) (che chi scrive ha avuto modo di vedere su Netflix) o *Heart Attack* (2015) mostrano una predilezione per la commedia romantica e il cinema popolare. Il paradosso critico è evidente: il festival

spesso sceglie di istituzionalizzare solo l'impronta sperimentale, lasciando in ombra le produzioni più connesse al gusto di massa, che pure appartengono al percorso dei medesimi registi e che talvolta trovano collocazione nei cataloghi delle piattaforme OTT.

Alla fine, è sempre nella sezione Orizzonti e sempre legato alla Thailandia che si è potuto vedere l'esempio più virtuoso di un discorso che affronta l'immaginario dell'Estremo Oriente evitando, senza rischi ma con intelligenza, problematiche legate all'orientalismo e all'appropriazione superficiale. La particolarità del caso è che si tratta di un film di produzione europea, specificamente tedesca, diretto da Roderick Warich, al suo secondo lungometraggio.

Funeral Casino Blues è un melodramma noir ambientato nei bassifondi di Bangkok che rispetta in toto la tradizione dei generi di riferimento, sfociando infine in una storia di fantasmi. Man mano che il film prosegue, diventa evidente che l'intento sia riflettere sull'alienazione in un contesto di grande metropoli capitalistica in un paese del Sud-est asiatico, dove i rapporti si fanno sempre più fragili e le persone rischiano di scomparire nel nulla, come fossero fantasmi.

Nonostante sia alto il rischio di orientalismo nell'appropriarsi di un immaginario "altro" percepito come "decadente" per raccontare una storia di finzione, la soluzione per non cadere nella trappola del superficiale esotismo sta nella cifra stilistica con cui il regista rielabora quell'immaginario. Warich, infatti, oltre a rispettare fedelmente i generi di riferimento – noir, mélò sentimentale e ghost story – compone il film come un mosaico di stili provenienti da varie cinematografie orientali: dal noir hongkonghese degli anni Ottanta e Novanta (con evidenti riferimenti al cinema di Wong Kar-wai), al Nuovo Cinema taiwanese (la lezione di Hou Hsiao-hsien e Edward Yang), fino alle apparizioni fantasmatiche di Apichatpong Weerasethakul.

Tutte le varie influenze rintracciabili nel lungometraggio vanno a comporre un gioco cinefilo che, allo stesso tempo, si preoccupa di essere un'esperienza appassionante e riflessiva sull'immaginario affrontato, e non una serie di citazioni fine a sé stesse. La soluzione sta nel rispettare le tradizioni passate per immergerle in un discorso personale, evocato sia dalle riflessioni sui media digitali (è costante e narrativamente significativa la presenza dei social network e delle camere di sorveglianza), sia su cosa siano diventati quei luoghi – le metropoli asiatiche – nel tardo capitalismo.

Tale consapevolezza è stata ribadita dal regista stesso durante il Q&A di fine proiezione: esempio lampante è stata la citazione di titoli come *Peking Opera Blues* di Tsui Hark e alcuni episodi di *Cowboy Bebop* omaggiati già nel titolo del film. Tali richiami dimostrano la sua capacità di metabolizzare le proprie influenze, piegandole con lucidità critica a una visione narrativa del tutto personale. Warich non cade nell'orientalismo perché non tratta i suoi riferimenti come uno scenario esotico da contemplare, ma come un territorio cinematografico vivo con cui dialogare alla pari.

Tirando le somme sull'82^a edizione della Mostra, Venezia conferma il suo status di piattaforma essenziale per il cinema orientale, ma rivela anche in cosa consista la mediazione tra un festival di classe A e la sua sfera pubblica di riferimento. La presenza del cinema asiatico è soddisfacente e anche varia, ma la sua rappresentazione è spesso vincolata a un'idea di autorialità che rispecchia più i gusti e le sensibilità della critica europea che la realtà poliedrica delle produzioni asiatiche.

Dalle figure consolidate come Park Chan-wook ai profili più prettamente festivalieri come Tsai Ming-liang, fino alla metamorfosi estetica di Nawapol Thamrongrattanarit, il paradigma resta immutato: l'accesso alle principali sezioni sembra subordinato a una precisa "griglia di leggibilità", che predilige tratti distintivi legati a una precisa identità autoriale, a uno stile facilmente riconosciuto come "orientale", fino alla loro natura di prodotti "scomodi" nella madrepatria.

Tuttavia, l'esempio di *Funeral Casino Blues* apre una possibile alternativa. Il film dimostra che sia possibile mostrare l'Asia senza cadere nell'orientalismo o nella semplice citazione cinefila, attraverso una rielaborazione critica che trasforma l'omaggio in creazione nuova. Warich ci insegna che il segreto non sta nel negare le influenze o nel fingere un'autenticità impossibile, ma nel fare i conti con la propria posizione di sguardo e nel trasformare questa consapevolezza in forza creativa, per uscire dai classici dettami del cinema d'autore comunemente inteso.