

ORIENTI OCCIDENTI **Identità ai margini. Il cinema di Hong Kong tra post-colonialismo e nazionalismo**

L'industria cinematografica di Hong Kong del nuovo millennio prosegue un percorso di riflessione identitaria che prende in esame lo statuto dell'ex colonia britannica e dei suoi abitanti nel mutato contesto geopolitico. Per mettere in luce la centralità del discorso sull'identità si passa da un esame teorico a uno specifico di tre recenti film: *Floating City* (浮城, Yim Ho, 2012), *Bends* (過界, Flora Lau, 2013) e *The Midnight After* (那夜凌晨，我坐上了旺角開往大馬路的紅Van, Fruit Chan, 2014).

La costruzione di una precaria identità locale

Hong Kong, divenuta una Regione ad Amministrazione Speciale secondo il sistema "una nazione, due sistemi"¹, si trova in uno stato fluttuante tra post-colonialismo e nazionalismo. Il cambiamento ha spinto la società, e il cinema, a interrogarsi in modo sempre più pressante sulla propria identità ibrida.

Fino a tutta la prima metà del Novecento la Cina è rimasta la principale fonte identitaria: per quanto Hong Kong fosse una colonia, non erano ancora in essere confini precisi, e la città-stato era parte di una rete che aveva il suo snodo commerciale e culturale nella zona del Pearl River Delta². Dagli anni Sessanta, gli abitanti di Hong Kong iniziano invece a percepire un senso di appartenenza locale, basato non tanto sul concetto di etnia o prossimità, quanto su uno stile di vita comune, sempre più distante sia dalla tradizione che dalla modernità cinese³. In questi anni si afferma la prima generazione nata e cresciuta a Hong Kong. Nonostante gli abitanti inizino a definirsi "hongkonghesi" e non più "cinesi", Cina e Inghilterra continuano a mantenere una visione della società di Hong Kong come composta da migranti, con una popolazione in continua transizione, frammentata e manchevole di una coscienza civile autonoma⁴. Il governo coloniale voleva evitare l'identificazione con la Cina da parte della popolazione locale, ma questo non significava che l'educazione fosse priva di richiami al sentire culturale cinese: la posizione dell'amministrazione coloniale era quindi caratterizzata da una cauta ambivalenza, piuttosto che da un completo insabbiamento della questione⁵. In questo modo è cresciuta l'idea di un'identità locale fluida, non priva di contraddizioni:

'Hongkongese' identity has largely consisted of a sense of pride in the local way of life, and the cosmopolitan sophistication of this 'international city', contrasted with the relative backwardness and poverty of the mainland. (...) A set of values that can be characterised as typically middle class and liberal reinforces a desire to maintain Hong Kong's separateness from the mainland (...). At the same time, however, many local people hold a 'primordialist' conception of their Chineseness (...). It is this consciousness of 'China' as a homogenous and unified cultural space, and of Hong Kong's eternal and immutable place within it, that the post-handover regime has assiduously sought to cultivate and reinforce⁶.

Un senso d'identità specifica era ormai maturato nella popolazione locale, accresciuto dalla consapevolezza dell'imminente 1997⁷. Il ritorno di Hong Kong alla Cina è stato in effetti un processo inedito: programmato con molti anni di anticipo, ha dato modo alla comunità locale di riflettere sul significato di tale transizione per la vita quotidiana. Questo ha focalizzato l'interesse su come gli abitanti di Hong Kong vivessero il ritorno alla "Madrepatria" e costruissero le proprie strategie di adattamento al cambiamento⁸. Come nota Eric Ma, la popolazione hongkonghese è andata incontro prima a una lenta "de-sinizzazione", culminata tra anni Sessanta e Novanta con l'emergere di un'identità hongkonghese ambigua e instabile, e poi, in conseguenza dell'*handover*, a una brusca "ri-sinizzazione": un processo in

ORIENTI OCIDENTALI

cui si sono inseriti i mezzi di comunicazione di massa, tra cui il cinema⁹. È stato il ritorno alla Cina, con le sue incognite, ad acuire la riflessione degli hongkonghesi:

The term *Heunggongyan* (Hong Kong people) signifies a distinctive identity of which the local commoners are proud. Yet the Chinese authorities only recognize this label in terms of a geographical containment of a local populace. (...) On the whole, the rise of Hong Kong identity can be seen as a process of dissociation from the economic, social, and political life of the mainland, as well as a formation of local culture vis-à-vis the colonial cultural domination. Yet before 1997 (...) Hong Kong people had no urgent need to put up strong defense for their identity¹⁰.

Il dibattito sulla peculiarità di Hong Kong si è riaperto quando gli abitanti hanno sentito minacciata la loro autonomia. Il cinema ha avuto modo di riflettere su questa data di scadenza prima e dopo l'*handover*. È possibile leggere l'iper frenesia produttiva di anni Ottanta e primi Novanta come una rielaborazione dei timori sull'*handover*. Il cinema di Hong Kong ha trovato il proprio soggetto in Hong Kong proprio quando Hong Kong come soggetto era già scomparso, secondo la nota lettura del "déjà disparu" di Ackbar Abbas: "The feeling that what is new and unique about the situation is always already gone, and we are left holding a handful of clichés, or a cluster of memories of what has never been. It is as if speed of current events is producing a radical desynchronization"¹¹. In questo senso il cinema hongkonghese del periodo è stato letto come "nostalgico", nel senso che ha messo in scena le peculiarità hongkonghesi con il timore/consapevolezza fossero un qualcosa di già finito¹².

L'*handover* e il periodo immediatamente successivo non sono stati così traumatici come temuto, i problemi sono venuti da altri fronti¹³. Il cinema di Hong Kong, precipitato in una crisi produttiva che perdura anche oggi¹⁴, ha iniziato a riflettere sull'identità hongkonghese da una prospettiva nuova. Hong Kong è oggi una realtà post-coloniale atipica, ciò che John Nguyet Erni chiama "post-colonialismo liminale", perché la fine del colonialismo non è coincisa con l'autodeterminazione, ma con l'accorpamento al nazionalismo cinese¹⁵. Una situazione di incertezza che ha alimentato riflessioni su più fronti, spronate anche da eventi interni di carattere politico, sociale e culturale¹⁶. In questo contesto il cinema – in particolare un inedito movimento indipendente – è tornato a elaborare l'unicità di Hong Kong senza più l'ansia nostalgica: la mentalità da crisi permanente, sempre presente, è molto più estesa rispetto ai soli eventi dell'*handover* o della crisi finanziaria e ha stimolato il bisogno di definire un immaginario critico condiviso¹⁷. Il cinema post-coloniale del post-*handover* si è così trasformato in un "cinema minore" che ha un'attitudine "post-nostalgica"¹⁸. Il problema non è l'assenza di una identità, ma la contemporanea presenza di diverse identità, che devono potersi formare liberamente. Come nota Yau Ka-fai, "the minor Hong Kong cinema constantly revitalizes identity as a strategy of resisting prevalent identity imposition"¹⁹. Vivian Lee amplia il concetto: "What is needed (...) is a new subjectivity that can resist the temptation of 'identity' as an innocent given, be it superimposed or oppositional"²⁰. Molto cinema del nuovo millennio ha così uno scarto rispetto al passato:

The post-nostalgic is invoked to investigate the critical revisitation of the nostalgic in the local cinema stripped of fin-de-siècle splendour, when the 'will have been' has become passé, when the 'culture and politics of disappearance' has to be re-negotiated in the materialized present at a time when the territory is under a new set of rules governing its social, economic, and political well-being. (...) [I]n Hong Kong cinema the problematic of the local remains central to a wide spectrum of films and filmmakers. This is partly due to the as yet unanswered quest for identity – a local identity constituted not by some authentic essence but impurities and ambivalence (...) ²¹.

ORIENTI OCCIDENTI

Specialmente dall'entrata in vigore degli accordi CEPA²², il cinema di Hong Kong media queste impurità e ambivalenze scavando uno spazio di autonomia per la discussione della propria posizione all'interno della cultura cinese: "As 'Chinese cinema' gives way to 'Chinese cinemas', Hong Kong cinema aptly reflects this plurality, since it has always been at the intersection of contesting sociopolitical and economic forces"²³. Si tratta di una pratica dagli esiti ancora incerti, che si dibatte tra un sistema "quasi-nazionale" in grado di mantenere una certa autonomia, e l'impossibilità di trasformare il motto "una nazione, due sistemi" in "una nazione, due culture"²⁴. Nel nuovo millennio il cinema sta trasformando queste ambiguità in forza propulsiva, tanto che mai come in questi momenti sembra sia in atto un percorso autoriflessivo, quasi un'ossessione alla ricerca di sé²⁵.

La marginalità come strategia di rappresentazione identitaria

Per testare la lettura proposta, si analizzano tre film di registi appartenenti a generazioni diverse. Yim Ho è uno degli autori emersi con la New Wave hongkonghese di fine anni Settanta-inizio anni Ottanta²⁶. All'opposto, Flora Lau è qui al suo esordio nel lungometraggio, dopo il corto *Dry Rain* (*id.*, 2009)²⁷. Fruit Chan è attivo dagli anni Ottanta, ha esordito alla regia nei primi anni Novanta, ma è un autore riconosciuto solo dal 1997 per *Made in Hong Kong* (香港製造)²⁸; da allora è considerato il rappresentante più in vista della scena indipendente hongkonghese²⁹. *Floating City*, *Bends* e *The Midnight After* hanno approcci narrativi diversi – mélo storico, dramma sociale e fanta-apocalittico – ma condividono una acuta riflessione sulla posizione di Hong Kong nel nuovo contesto post-1997 e post-CEPA, in quella frattura che di volta in volta si pone in opposizione, competizione o compenetrazione con la Cina e lo scenario globale. I tre film sono stati presentati a festival internazionali³⁰, confermando di non essere chiusi in una prospettiva locale. Inoltre i registi hanno dimostrato, nei loro lavori precedenti, una particolare sensibilità per la specificità di Hong Kong. Yim Ho è sempre stato attento al confronto tra immaginario hongkonghese e cinese, come esprime su tutti *Homecoming* (似水流年, 1984)³¹. Flora Lau, pur all'inizio della carriera da cineasta, in *Dry Rain* ha mostrato attenzione per la quotidianità e le identità della sua città, raccontando dell'improbabile incontro tra una domestica delle Filippine e un giovane hongkonghese. Fruit Chan, infine, ha esaminato sia il portato dell'*handover* sugli abitanti di Hong Kong che il rapporto con la Cina, in particolare in *Little Cheung* (細路祥, 2000) e *Durian Durian* (榴 飄飄, 2000)³².

Floating City segue la storia di Bo Wah-chuen, orfano sino-caucasico che nella Hong Kong del secondo dopoguerra viene adottato da una famiglia *tanka* (蛋家, noti anche come "Boat Dwellers")³³. La madre adottiva ha avuto un aborto spontaneo durante una tempesta in mare e vede nell'adozione l'unico modo per garantirsi un aiuto nella pesca. Il neonato porta però fortuna, e la famiglia diventa assai numerosa, tanto che in seguito la donna è costretta a dare in affidamento alcuni figli. Bo intanto riesce a frequentare la scuola, fatto che lo spinge a entrare nella prestigiosa Imperial East India Company.

Raccontato in una serie di flashback, *Floating City* è ispirato a storie reali³⁴ e presenta i cambiamenti sociali nell'arco di cinquant'anni, fino al fatidico 1997. Il punto interessante è il parallelo proposto da Yim Ho tra la storia di Bo e quella di Hong Kong. Bo vive un'esistenza ai margini: orfano e bastardo³⁵, è preso in giro per il suo aspetto dagli altri bambini. Persino la sua cuginetta gli domanda, senza malizia, ma con curiosità: "Perché sei tanto diverso? Sei stato cresciuto in acqua salata?". L'asincronia con la società circostante prosegue sia a scuola, dove Bo è preso in giro perché scalzo e ormai cresciuto rispetto agli altri studenti, sia nella Imperial East India, dove uno dei dirigenti lo chiama spregiativamente "Half Breed".

Nelle scene iniziali, Bo partecipa a una festa: per niente contagiato dall'euforia circostante, l'uomo si guarda in uno specchio e si chiede "Who Am I?". È questo quesito a innescare la riemersione del passato, in forma di flashback: la stessa domanda ritorna più volte. Un espediente non molto sottile, ma che chiarisce l'urgenza della ricerca. Come Hong Kong, Bo è in prossimità di diverse identità, ma ne

ORIENTI OCCIDENTI

è al contempo sempre respinto: non è un *tanka*, nonostante sia allevato amorevolmente dalla famiglia adottiva, non è completamente accettato dai cinesi, che lo vedono come colluso ai poteri forti della compagnia, né dagli inglesi, per cui resta comunque un cinese, dunque inferiore. Dai margini, Bo è però in grado di emergere, facendosi strada. È una parabola simile a quella di Hong Kong, non completamente cinese, né inglese, eppure emersa come metropoli cosmopolita, snodo del capitalismo avanzato in Asia.



Fig. 1 | Floating City

La domanda sull'identità non si cristallizza in una risposta definitiva: Bo rimane un "estraneo", un "Alien", come indica la fila che deve seguire per il controllo passaporti in aeroporto, in quanto non è un cittadino inglese, pur avendo documento britannico. "È come se fossi entrato in una società segreta", spiega a un certo punto, parlando della necessità di imparare l'inglese e adattarsi a usanze lontane. Nel fluttuare delle identità, in questo distacco dalle radici, sta dunque la fragilità, ma insieme anche la forza, di Bo e di Hong Kong, che si consegnano al 1997 con la consapevolezza della strada intrapresa.

Bends è un film meno ambizioso nella struttura, ma altrettanto significativo. Il film presenta due personaggi principali: Fai è un cinese con residenza hongkonghese che fa la spola tra Shenzhen e Hong Kong per lavoro; è l'autista personale della signora Li, hongkonghese, una *tai tai* (太太), la moglie di un ricco uomo d'affari che non ha bisogno di lavorare, residente nel lussuoso quartiere di Victoria Peak. Fai sta cercando un modo per far partorire a Hong Kong il secondo figlio, con la moglie che vive nascosta in casa nel minuscolo appartamento di Shenzhen, per sfuggire alle norme cinesi sul figlio unico.³⁶ Il marito della signora Li è invece in una grave crisi finanziaria e la abbandona, bloccando le carte di credito e mettendo in vendita la loro casa senza neanche avvertirla. Mentre Fai contatta una ex che lavora come infermiera in un ospedale di Hong Kong,³⁷ la donna tenta di mantenere le apparenze, ma deve scendere a patti con la realtà e inizia a rivendere vasi e quadri di valore.

ORIENTI OCCIDENTI



Fig. 2 | Bends

Il film si apre con un'inquadratura fissa del confine tra Hong Kong e Shenzhen: i confini e il loro attraversamento, reale o metaforico, sono il tema dominante dell'intera opera, come indica il titolo originale (letteralmente "Attraverso il confine"). Se in *Floating City* il baricentro narrativo era nella ricerca d'identità di un singolo, qui lo snodo è l'interscambio tra i due protagonisti, in una situazione di continuo sconfinamento. In apertura ruoli e identità sono definiti: Fai è un proletario cinese con la fortuna di lavorare nella prosperosa Hong Kong, la signora Li una ricca residente la cui unica preoccupazione sono gli eventi mondani. Le rispettive crisi portano però a ridefinire rapporti e appartenenze. In una rilettura della parabola di Hong Kong, la signora Li si risveglia nel presente spogliata dei suoi privilegi, costretta a confrontarsi con l'intraprendenza e la necessità di sviluppo della Cina continentale, rappresentata da Fai. L'uomo e la donna sono inizialmente prigionieri di gabbie, prossimi l'uno con l'altro, ma isolati dai loro problemi: la narrazione presenta un difficile percorso di riposizionamento, alla ricerca di nuovi equilibri. Scegliendo due personaggi ai margini, relegati nella quotidianità, Flora Lau propone il problematico confronto tra una Hong Kong post-coloniale ancora annebbiata e una Cina con pressanti necessità di espansione come un confronto aperto, in grado di modificare entrambe tramite una improbabile simbiosi (la moglie di Fai trasportata nel bagagliaio dell'auto all'insaputa della signora Li).

The Midnight After è tratto dal racconto *Lost on a Red Mini Bus to Taipo* (那夜凌晨，我坐上了旺角開往大石的紅Van), pubblicato online e in seguito in volume³⁸. Segue l'avventura di sedici passeggeri più autista di un minibus notturno da Mongkok a Taipo che, superato il tunnel di Lion Rock, si ritrovano in una città completamente vuota, disabitata. Gli sconosciuti sono costretti a convivere, alla ricerca di una soluzione al mistero. In apparenza il film di Fruit Chan sfrutta un meccanismo fantastico per raccontare la lotta di un gruppo nel risolvere un rompicapo. In realtà, dietro la patina fantascientifica, si nasconde una potente metafora su presente e futuro di Hong Kong. I dialoghi sono disseminati di riferimenti alla cultura popolare locale e i protagonisti stessi rappresentano enfatizzazioni degli abitanti medi della città, con le loro manie e idiosincrasie. Come scopriranno confusamente i protagonisti, sono saltati avanti nel tempo di sei anni, e si ritrovano nel 2018, un anno dopo il fatidico 2017, in cui dovrebbero svolgersi le elezioni a suffragio universale del Chief Executive³⁹.

ORIENTI OCCIDENTI



Fig. 3 | The Midnight After

Per una delle zone più densamente abitate del pianeta, muoversi per strade deserte è già di per sé uno shock. L'effetto è aumentato dal contesto: gli abitanti sono scomparsi, a simboleggiare l'identità perduta, rappresentazione fobica di un presente di trasformazione ricco di incognite, speso sotto la minaccia di venir inglobati nella società della Cina continentale. A sopravvivere è solo un gruppo di pittoreschi personaggi, propri delle strade, e del cinema, di Hong Kong. È tramite la messa in rilievo delle peculiarità culturali locali, un localismo di sussistenza, contro ogni minaccia di spossessamento, che viene affrontata la situazione di emergenza. In effetti le spiegazioni su quanto sta succedendo rimangono confuse, a interessare è il modo di affrontare la crisi dei singoli. E per forza di cose anche il finale è aperto, come aperto è il futuro di Hong Kong.

A unire i filoni narrativi è la canzone *Space Oddity* di David Bowie, chiave di uno degli enigmi: come il Major Tom della canzone, perso nello spazio, Hong Kong ha perso il contatto con il mondo, non può fare altro che fluttuare e guardare dalla distanza. Sedere nel precario pulmino in cui si rifugiano i protagonisti equivale al "sitting in a tin can" del testo di Bowie⁴⁰, una capsula alla deriva nel vuoto. D'altra parte Hong Kong non può più fare finta non sia cambiato nulla, come nei primi anni dopo il 1997: "Quando il nostro pulmino è passato sotto al tunnel di Lion Rock", spiega una delle protagoniste, "la città è cambiata irrevocabilmente. Tutte le leggi della società, le norme etiche, non si applicano più". La risposta al mutamento è fondare una nuova comunità: in un primo momento i diciassette personaggi si dividono, ma eventi e necessità li pongono di nuovo insieme, ed è solo insieme che riescono a partire verso l'ignoto del finale. A suggellare le ultime immagini, una ripresa dall'alto di una Hong Kong deserta, è una scritta che offre la chiave di lettura più tagliente: "As the city falls asleep under the dimming of lights, have we forgotten those glorious times, and know not what today has become".

I tre film discussi presentano visioni complementari di Hong Kong: *Floating City* affronta il passato coloniale, *Bends* un presente di convivenza ancora instabile con la Cina, *The Midnight After* ipotizza un

ORIENTI OCCIDENTI

vicino futuro irto di incognite. I film paventano inoltre risposte identitarie diverse di fronte ai cambiamenti: *Floating City* muove dai margini al centro, in un atteggiamento ottimista, *Bends* costruisce una progressiva compenetrazione della realtà cinese e hongkonghese, mantenendo un distacco garbato, mentre *The Midnight After* offre un elogio della marginalità, in cui le peculiarità distintive di Hong Kong sono in grado di sopravvivere all'apocalisse circostante, rifondandosi. Insieme, sono un esempio di come il cinema di Hong Kong continui una riflessione sull'identità della città e dei suoi abitanti, in termini nuovi rispetto al passato, conservando un punto di vista decentrato rispetto al cinema cinese⁴¹, in cui quotidiano e straordinario contribuiscono a presentare una realtà in costante rinegoziazione.

Stefano Locati

Note

1. Il principio (一國兩制) è stato sostenuto per facilitare il ritorno di Hong Kong, Macao e in prospettiva Taiwan alla Repubblica Popolare Cinese. Per un'analisi coeva, cfr. Byron S.J. Weng, "The Hong Kong Model of 'One Country, Two Systems': Promises and Problems", *Asian Affairs: An American Review*, vol. 14, n. 4 (1987), pp. 193-209.
2. cfr. Helen F. Siu, "Remade in Hong Kong: Weaving Into the Chinese Cultural Tapestry", in Liu Tao Tao, David Faure (a cura di), *Unity and Diversity. Local Cultures and Identities in China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 1996, pp. 177-96.
3. cfr. Matthew Turner, "60's/90's: Dissolving the People", in *Hong Kong's Cultural Identity*, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong 1995.
4. cfr. Edward Vickers, *In Search of an Identity*, Routledge, London-New York 2003, p. 50.
5. cfr. *Ivi*, p. 52.
6. *Ivi*, pp. 61-2.
7. Gli accordi per il ritorno di Hong Kong alla Cina sono stati firmati il 19 dicembre 1984, cfr. Chalmers Johnson, "The Mousetrapping of Hong Kong. A Game in Which Nobody Wins", *Asian Survey*, vol. 24, n. 9 (settembre 1984), pp. 887-909; Lawrence A. Castle, "The Reversion of Hong Kong to China: Legal and Practical Questions", *Willamette Law Review*, vol. 21, n. 2 (primavera 1985), pp. 327-48; Susan L. Karamanian, "Legal Aspects of the Sino-British Draft Agreement on the Future of Hong Kong", *Texas International Law Journal*, vol. 20, n. 1 (inverno 1985), pp. 167-88.
8. cfr. Janet W. Salaff, "Migration and Identities in Hong Kong's Transition", in Robert Ash, Peter Ferdinand, Brian Hook, Robin Porter (a cura di), *Hong Kong in Transition. The Handover Years*, Palgrave Macmillan, Hampshire-London 2000, p. 248.
9. cfr. Eric Kit-wai Ma, *Culture, Politics, and Television in Hong Kong*, Routledge, London-New York 1999.
10. Anthony Fung, "What Makes the Local? A Brief Consideration of the Rejuvenation of Hong Kong Identity", *Cultural Studies*, vol. 15, nn. 3-4 (2001), pp. 591-601, p. 595.
11. Ackbar Abbas, "The New Hong Kong Cinema and the Déjà Disparu", in Dimitris Eleftheriotis, Gary Needham (a cura di), *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, pp. 72-99, p. 80.
12. Cfr. Esther Yau, "Border Crossing: Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema", in Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (a cura di), *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 180-201.
13. Cfr. Stefano Locati, Emanuele Sacchi, *Il nuovo cinema di Hong Kong. Voci e sguardi oltre l'handover*, Bietti, Milano 2014, in particolare pp. 44-56.
14. Cfr. Pang Laikwan, "From BitTorrent Piracy to Creative Industries: Hong Kong Cinema Emptied Out", in Olivia Khoo, Sean Metzger (a cura di), *Futures of Chinese Cinema. Technologies and*

ORIENTI OCCIDENTI

- Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Intellect, Bristol-Chicago 2009, pp. 131-146.
15. Cfr. John Nguyet Erni, "Like a Postcolonial Culture: Hong Kong Re-Imagined", *Cultural Studies*, vol. 15, nn. 3-4 (2001), pp. 389-418.
16. Tra gli altri, la crisi finanziaria, la SARS, le manifestazioni contro il cambiamento dell'Art. 23 del Security Bill, la presa di coscienza dell'unicità urbana conseguente all'abbattimento dello Star Ferry di Central District; cfr. John M. Carroll, "Ten Years Later: 1997-2007 as History", in Kam Louie (a cura di), *Hong Kong Culture: Word and Image*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, pp. 9-24.
17. cfr. Nicole Kempton, "Performing the Margins: Locating Independent Cinema in Hong Kong", in Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti, Tan See-Kam (a cura di), *Hong Kong Screenscapes. From the New Wave to the Digital Frontier*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2011, pp. 95-110, p. 103.
18. Per le due definizioni, cfr. rispettivamente Yau Ka-fai (2001) "Cinema 3: Towards a 'Minor Hong Kong Cinema'", *Cultural Studies*, vol. 15 nn. 3-4 (2001), pp. 543-63, e Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997. The Post-Nostalgic Imagination*, Palgrave Macmillan, Hampshire-London 2009.
19. Yau Ka-fai, *op. cit.*, p. 549.
20. Vivian P.Y. Lee, *op. cit.*, p. 13
21. *Ivi*, p. 7.
22. Il Closer Economic Partnership Arrangement è stato firmato il 29 giugno 2003, con entrata in vigore dal 1° gennaio 2004. Cfr. "Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement (CEPA)", <http://www.tid.gov.hk/english/cepa/legaltext/cepa_legaltext.html> (ultimo accesso 6 gennaio 2015), Peter Y.W. Chiu, "CEPA: A Milestone in the Economic Integration Between Hong Kong and Mainland China", *Journal of Contemporary China*, vol. 15 n. 47 (2006), pp. 275-95 e Stephen Teo, "Promise and Perhaps Love: Pan-Asian Production and the Hong Kong-China Interrelationship", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 9 n. 3 (2008), pp. 341-58.
23. Vivian P.Y. Lee, *op. cit.*, p. 212.
24. Per le due definizioni cfr. Chu Yingchi, *Hong Kong Cinema. Coloniser, Motherland and Self*, Routledge, London-New York 2003, in particolare i capp. 6-7, pp. 91-133, e Chu Yiu-wai, "One Country Two Cultures? Post-1997 Hong Kong Cinema and Co-productions", in Kam Louie (a cura di), *op. cit.*, pp. 131-145.
25. Cfr. Yau Ching, "Where Do We Go from Here? Hong Kong Cinema After 1997", *Flash Art (International Edition)*, vol. 34, n. 223 (marzo/aprile 2002), pp. 87-9.
26. Cfr. Cheuk Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema: 1978-2000*, Intellect, Bristol-Chicago 2008, in particolare il cap. 6, pp. 147-162.
27. Cfr. Kate Wilson, "Interview with Flora Lau - Director of Bends", *Indiewire* (21 ottobre 2013), <<http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/lff-interview-with-flora-lau-director-of-bends>> e "Exclusive Interview with 'Bends' Director Flora Lau", *Hong Kong Hustle* (19 novembre 2013), <<http://www.hongkonghustle.com/movies/15776/bends-flora-lau-hong-kong-movie-hk-carina-chen-kun-christopher-doyle/>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).
28. Cfr. Michael Berry, "Fruit Chan: Hong Kong Independent", in *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 458-483.
29. Cfr. Wendy Gan, "Re-imagining Hong Kong-China from Sidelines: Fruit Chan's *Little Cheung* and *Durian Durian*", in Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti, Tan See-Kam (a cura di), *op. cit.*, pp. 111-126.
30. *Bends* è stato presentato nella sezione *Un Certain Regard* del Festival di Cannes 2013, *he Midnight After* nella sezione *Panorama* della Berlinale 2014. *Floating City* avrebbe dovuto essere presentato nella sezione *Winds of Asia-Middle East* del Tokyo International Film Festival 2012, ma la proiezione è stata cancellata (cfr. "Cancellation of 'Floating City' in the Winds of Asia-Middle East Section", <<http://2012.tiff-jp.net/news/en/?p=2724>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).
31. Cfr. Li Cheuk-to, "The Return of the Father. Hong Kong New Wave and its Chinese Context in

ORIENTI OCCIDENTI

the 1980s”, in Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (a cura di), *op. cit.*, pp. 160-179 e Tony Williams, “Song of the Exile. Border-crossing Melodrama”, *Jump Cut*, n. 42 (dicembre 1998), <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/SongExileWilliams.html>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

32. Cfr. Aida Yuen Wong, “Three Films about Food by Fruit Chan: Allegories of Hong Kong-China Relations after 1997”, *Asian Cinema*, vol. 16 n. 2 (settembre 2005), pp. 229-41 e Wimal Dissanayake, “The Class Imaginary in Fruit Chan’s Films”, *Jump Cut*, n. 49 (primavera 2007), <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/FruitChan-class/text.html>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

33. I sottotitoli inglesi del film traducono erroneamente “Egg People”, forse per una traduzione letterale del termine cinese (“casa a forma di uovo”).

34. Il regista ha dichiarato di aver riunito in un unico personaggio i racconti di due pescatori, cfr. Edmund Lee, “Yim Ho”, *Time Out Hong Kong* (9 maggio 2012), <<http://www.timeout.com.hk/film/features/50596/yim-ho.html>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

35. La sua nascita è frutto della violenza di un marinaio inglese sulla madre biologica.

36. Le norme sul figlio unico sono state allentate poco dopo l’uscita del film; cfr. “China Reforms: One-child Policy to Be Relaxed”, *BBC* (15 novembre 2013), <<http://www.bbc.com/news/world-asia-china-24957303>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

37. Nel 2003 erano state rese meno stringenti le norme per il parto di donne cinesi negli ospedali locali. Visto che per la Basic Law i bambini nati nella città avevano tutti diritto di cittadinanza, la norma ha accentuato una sorta di “turismo delle nascite” che ha provocato il caos nelle strutture ospedaliere. Le norme sono allora state riviste successivamente; cfr. Nancy Ling Sze Leung, “The Low-fertility Problem in Hong Kong: Do Mainlanders’ Births Help to Rejuvenate Low-fertility Problem?”, *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*, vol. 5 n. 5 (maggio 2011), pp. 789-95 e “Hong Kong to Limit Mainland China Maternity Services”, *BBC* (25 aprile 2012), <<http://www.bbc.com/news/world-asia-china-17838280>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

38. La pubblicazione è iniziata il 14 febbraio 2012 sul forum hkgolden.com da un utente di nome Mr. Pizza, cfr. <http://archive.hkgolden.com/view.aspx?message=3553361&page=1&highlight_id=0>. Dal 2 marzo 2012 è iniziata la serializzazione anche su Facebook, <<https://www.facebook.com/lostonaredminibus>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015). Il 18 luglio 2012 è uscita la versione cartacea, rivista e ampliata.

39. Le elezioni del 2017 sono al centro delle proteste dei movimenti pro-democrazia confluiti in Occupy Central. Il dibattito ruota intorno alle regole di implementazione del suffragio universale, cfr. The Hong Kong Special Administrative Region Government, “Methods for Selecting the Chief Executive in 2017 and for Forming the Legislative Council in 2016” (dicembre 2013), <<http://www.legco.gov.hk/yr13-14/english/panels/ca/papers/ca1209-cdoc20131204-e.pdf>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

40. La strofa recita: “For here am I, sitting in a tin can, far above the world, planet Earth is blue, and there’s nothing I can do”.

41. Cfr. Sebastian Veg, “Anatomy of the Ordinary: New Perspectives in Hong Kong Independent Cinema”, *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 8 n. 1 (2014), pp. 73-92.