

# Il lago delle oche selvatiche di Diao Yanan

Farah Polato

In un intervento dedicato all'edizione 2019 del Festival di Cannes, il critico Clarence Tsui introduce *Il lago delle oche selvatiche* di Diao Yanan come «il miglior neo-noir mai realizzato da un esponente della Sesta Generazione di registi cinesi»<sup>1</sup>, sottolineando contestualmente che si tratta dell'unico film di lingua cinese in competizione. La definizione e la constatazione (fugace accenno alle policies di selezione dei festival occidentali?<sup>2</sup>) permettono di inquadrare sinteticamente il posizionamento del regista nel crocevia tra ricezione nazionale e internazionale. A qualche anno dall'imprimatur ricevuto con l'assegnazione, nel 2014, dell'Orso d'oro a *Fuochi d'artificio in pieno giorno* (*Báirì yànhuǒ*), in seguito divenuto titolo emblematico di rassegne stilisticamente e geograficamente connotate<sup>3</sup>, Diao vede infatti consolidata la propria rappresentatività nel filone del neo-noir<sup>4</sup>. Usata per designare una vena emergente nel panorama cinese, l'etichetta è divenuta in breve formula passe-partout che, oltre a una qualificazione testuale, intercetta tanto esigenze realizzativo-distributive quanto assetti della critica e attese spettatoriali, particolarmente suscettibili nel contesto dei rapporti

---

<sup>1</sup> C. Tsui, *Cannes 2019: The Wild Goose Lake film review – China's underbelly exposed in film noir by Diao Yanan*, in "South China Morning Post", 23/12/2022, <https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3010885/cannes-2019-wild-goose-lake-film-review-diao-yanans>. Quando non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

<sup>2</sup> Al riguardo, cfr. M. Dalla Gassa, *Far East: cinematografie, generi autori*, in *Il cinema del nuovo millennio*, a cura di A. Cervini, Carocci, Roma 2020, pp. 215-232.

<sup>3</sup> Cfr. la selezione curata da Meng Xie per il *New Noir Chinese Crime Film*, sezione *Cultural Exchange* del *Creative China Festival 2017* promosso dalla bcac-Beijing Contemporary Art Foundation, <https://bcac.org.cn/Film-New-Noir-Chinese-Crime-Films>.

<sup>4</sup> Sulla scivolosità della categoria, ivi compreso il riconoscimento di uno statuto di genere/sottogenere che ha alimentato un ampio dibattito, cfr. S. Short, *Darkness Calls. A Critical Investigation of Neo-Noir*, Birkbeck University of London, London 2019.

‘ovest-est’. Ad attestarlo, il vivace dibattito sulla mobilità delle forme di rappresentazione e le correlate dinamiche di attribuzione, appropriazione, modellazione, negoziazione<sup>5</sup>. Nello specifico, Harry H. Kuoshu attribuisce proprio alla fortuna festivaliera di *Fuochi d’artificio* (definito «thriller») la funzione di impulso per il diffondersi del concetto di *heise dianying* (film noir) nel vocabolario della ricezione interna<sup>6</sup> mentre Diao Yanan ricorre nel panorama internazionale quale «capofila del nascente cinema di genere cinese»<sup>7</sup> capace di far coesistere popolarità e impronta autoriale, figura rappresentativa di una nuova fase delle policies istituzionali, più sensibile ai risvolti economici che agli imperativi ideologici. Diao, dal canto suo, conferma il ruolo positivo assolto dall’iscrizione nel neo-noir nell’apertura del mercato interno e nei rapporti con la censura, nonché nelle prospettive produttive e distributive internazionali. La riconoscibilità di genere, alimentata da affiliazioni e rinvii più o meno espliciti al cinema occidentale, agisce infatti come piano di mediazione e interlocuzione.

Malgrado il nome di Diao non abbia conosciuto in Italia la stessa noto-

---

<sup>5</sup> Sulle valenze discorsive del genere, si vedano, tra altri, i seguenti contributi che rilanciano su un piano transnazionale una questione ampiamente articolata: *Renegotiating Film Genres in East Asian Cinemas and Beyond*, a cura di L. Feng, J. Aston, Palgrave Macmillan, London 2020; sul neo-noir in ambito asiatico e cinese *East Asian Film Noirs: Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*, a cura di C.-Y. Shin, M. Gallagher, Mark, I. B. Tauris & Co, London 2015; H.H Kuoshu, *Craziness and carnival in neo-noir Chinese cinema*, Palgrave Macmillan, London 2021; K-M E.E. Chan, *Hong Kong Dark Cinema. Film Noir, Re-conceptions, and Reflexivity*, Palgrave Macmillan, London 2019; P. Lovatt, *Life is Cheap: Chinese Neo-Noir and the Aesthetics of Disenchantment*, in *Renegotiating Film Genres in East Asian Cinemas and Beyond*, cit., pp. 179-196; L. Zeng, *So Close to Paradise (1999) and The Missing Gun (2002): Hollywood Models and the Production of Film Noir in Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, in “The Journal of American-East Asian Relations”, vol. 20, n. 1 (2013), pp. 48-67, dove si rinvia quale evento di riferimento per una cronologia interna alla rassegna sui classici noir americani del Shanghai International Film Festival 2011.

<sup>6</sup> Tra i contributi che intervengono sulle prassi di referenzialità esercitata dalla critica occidentale (ad esempio, gli accostamenti ricorrenti con Orson Welles), Kuoshu cita Zou Ping, *Lun dianying bairi yanhuo de heise xing he xin tansuo* («On the Darkness and New Orientations in the Film *Black Coal, Thin Ice*»), pubblicato nel numero 17 del 2015 di “Zhongguo dianying pinglun” (tr. ingl. «Chinese Movie Review», pp. 24–26); di converso, per la centralità conferita ai modi di «re-incarnazione» di un genere ‘occidentale’ in terra cinese, si richiama il contributo di Meng Fanxuan, *Bairi yanhuo: zhongguo heise dianying tansuo daolu deshuguang* («*Black Coal, Thin Ice: The Dawn of China’s Research of Film Noir*»), apparso nel numero 299 del 2014 di “Jin Tian” (tr. ingl., «Golden Field», p. 123). Citazioni e traduzioni inglesi in H. H Kuoshu, *Craziness and carnival in neo-noir Chinese cinema*, cit., rispettivamente nota 6 di p. 33 e p. 15.

<sup>7</sup> Cfr. E. Sacchi, X. Yao, *Black Coal, Thin Ice, intervista al regista Diao Yanan*, in “Mymovieslive”, 30/01/2015, <https://www.mymovies.it/film/2014/blackcoalthinice/news/intervista-alregistaynandiao/>.

rietà di altri autori e opere – dallo Wang Xiao-shuai di *Biciclette di Pechino* (2001), Premio della giuria a Venezia, allo Jia Zhangke di *Still Life* (*Sānxiá hǎorén*), Leone d’Oro nel 2006 – collocandosi piuttosto nei circuiti dedicati (il *Far-Est*), entrambi i suoi ultimi film hanno trovato distribuzione, tra sale d’essai e home-video. Nato nel 1969, Diao si diploma nel 1992 all’Accademia Centrale di Arte Drammatica di Pechino, confluendo nella ‘nidiata’<sup>8</sup> della Sesta Generazione di filmmakers cinesi; muove i primi passi da sceneggiatore nell’ambiente della produzione indipendente, firmando opere considerate apripista per uno sfondamento del mercato nazionale<sup>9</sup>. La frequentazione risulterà utile quando, nel 2003 con *Uniform* (*Zhifu*), affiancherà alla scrittura l’esercizio della regia, avviando una consuetudine realizzativa. Rapida è l’immissione nel girone dei festival internazionali, che vede il film di esordio in selezione a Rotterdam e, a Vancouver, aggiudicarsi il *Dragons and Tigers*; il successivo *Night Train* (*Yè chē*, 2007) approda, tra le diverse vetrine, nella sezione *Un certain regard* del Festival di Cannes.

Se *Fuochi d’artificio* concorre a precisare una connotazione di genere, disposizioni in tal senso sono presenti sin dalle prime opere i cui universi narrativi sono spartiti tra Legge e Fuori-legge<sup>10</sup>, sfere riscontrabili nel focus alternato delle figure ‘dannate’ del poliziotto e del gangster dei due ultimi lavori. Vi scorre una concezione di noir come ‘umore’ che impregna, con modalità sfaccettate, il cinema cinese recente<sup>11</sup>, snodandosi ora nella riconoscibilità di stilemi ora nel darsi di un certo mood. Ad alimentarla, la

---

<sup>8</sup> Si prende a prestito la convincente espressione da Marco Dalla Gassa, cfr. *Far East: cinematografie, generi autori*, cit. Oltre a un orientativo riferimento anagrafico (diplomate/ti negli anni novanta) e a un contesto formativo che vede un polo preponderante – ma non esclusivo – nell’Accademia cinematografica di Pechino, la definizione di Sesta Generazione evoca forme produttive tendenzialmente indipendenti (*Uniform* è girato in digitale e con budget ridotto; *Night Train* è prodotto dallo stesso cineasta con l’apporto di finanziamenti francesi), posizionamenti stilistici, ricorsività di temi e ambientazioni, frequentazioni generative di mutue collaborazioni e professionalità condivise; al riguardo, si ricordano il supporto di Yu Lik-wai e Jia Zhangke nella fase di esordio di Diao, l’ingaggio del montatore Chow Keung, il nome del produttore Li Kit Ming, le occasionali prestazioni di Diao in veste di attore nelle opere di colleghi, come per Zhangke in *I figli del Fiume Giallo* (*Jiānghú érniǔ*, 2018).

<sup>9</sup> Si veda la collaborazione alla sceneggiatura di *Spicy Love Soup* di Zhang Yang (*Àiqíng málàtàng*, 1997) e al successivo, altrettanto felice, *Shower* (*Xǐzǎo*, 1999); giunto in competizione al Tokyo International Film Festival del 1998, *Spicy Love Soup* è annoverato tra i primi film indipendenti a imporsi con successo al box office nazionale.

<sup>10</sup> Motore narrativo della black-comedy *Uniform* è lo statuto conferito dall’indossare una uniforme da poliziotto che il protagonista indossa abusivamente; *Night Train* incrocia le esistenze di una guardia carceraria, addetta alla preparazione delle donne condannate a morte, con il vedovo di una di esse.

<sup>11</sup> Cfr. H.H. Kuoshu, *Craziness and Carnival in Neo-noir Chinese cinema*, cit.

disposizione del noir ad accogliere il dispiegamento di una critica sociale filtrata da moduli di messa in scena e da tessiture narrative che avvolgono i personaggi<sup>12</sup>. Di qui, l'esercizio di quello sguardo non acquiescente sui cambiamenti attraversati dalla Cina alle soglie del millennio proprio di molto "cinema del reale" della Sesta Generazione nella sua interazione tra vena documentaristica e fiction. Le ambientazioni diventano allora coordinate sensibili, debitamente rilevate<sup>13</sup>, dove paesaggi sociali sono percorsi dal rapporto, problematico, tra il presente e una temporalità pregressa, talora un "passato prossimo", incombente. In questa direttrice, l'accostamento tra il film del 2014 e *Il lago delle oche selvatiche* risulta particolarmente indicativo della centralità acquisita dalla dimensione temporale in funzione di dispositivo.

In *Fuochi d'artificio* l'indagine dell'ispettore Zhang Zili (Liao Fan, Orso d'argento a Berlino e primo attore cinese a ricevere il riconoscimento) si snoda in blocchi temporali successivi, esplicitamente identificati da didascalie che trasportano dal 1999 al 2004 quando Zili riannoda i fili della serie di omicidi introdotti nell'antefatto. Facendosi strada nel groviglio dell'intreccio, il protagonista – rappresentativo della nutrita schiera di personaggi anti-eroici ed esistenzialmente segnati che costella il noir – approda all'arresto di Wu Zhizhen (Kwai Lun-mei; a suo modo, una femme fatale) e allo scioglimento dell'enigma della scia di sangue.

Il rigore stilistico e il trattamento lineare del tempo di *Fuochi d'artificio* cedono il passo in *Il lago delle oche selvatiche* a una pressione caleidoscopica agita sulla manciata di giorni coperti dall'arco degli avvenimenti, che si dispongono tra il 17 e il 18 luglio 2012 (ovvero – si osserva – subito prima dell'elezione di Xi Jinping a segretario generale del Partito Comunista Cinese, preludio alla carica di Presidente del 2013<sup>14</sup>). «Appuntamento alla stazione sud», come recita in traduzione il titolo originale, anticipa l'ambientazione e la situazione d'apertura del film, suggerendo al contempo una gravidanza cronotipica evocante la dimensione della fatalità tragica: bagnate dalle luci verdastre dell'illuminazione artificiale notturna e avvolte dallo scrosciare di una pioggia battente che pare non dover finire mai, le archi-

---

<sup>12</sup> Emblematica la presentazione della succitata rassegna *New Noir Chinese Crime Film / Creative China Festival 2017*.

<sup>13</sup> «A metà film abbiamo osservato la regione delle Tre Gole, proprio durante il suo cambiamento epocale, quando intere zone di Fengjie sono state abbattute», scrive ad esempio Giancarlo Usai nella recensione a *I figli del fiume giallo*, in "Onda Cinema", 09/05/2019, <https://www.ondacinema.it/film/recensione/i-figli-del-fiume-giallo.html>.

<sup>14</sup> Cfr. C. Tsui, *Cannes 2019: The Wild Goose Lake film review*, cit.

tetture di una stazione deserta contornano un uomo e una donna mentre si muovono circospetti, come in una danza d'ombre, prima di 'riconscersi' negli sconosciuti che sono l'uno per l'altra.

Lui, Zhou Zenong (Hu Ge), è un gangster in fuga, braccato dalle forze dell'ordine per l'omicidio di poliziotti e insidiato dai suoi stessi accoliti. Sta attendendo la moglie, che non vede da anni e che ha fatto convocare per il tramite di uno dei pochi uomini su cui ripone ancora fiducia. Al suo posto è stata inviata un'altra donna, Liu Aiai (Gwei Lun-mei), una prostituta che bazzica i bassifondi della malavita locale. Intorno a loro si dà il dispiegamento della caccia all'uomo, con ampia copertura dei mezzi di informazione. Nel frattempo, alla stazione – luogo dell'incontro disatteso – i due convocano il passato per attestare la propria identità, sincerare l'altro/l'altra, dare ragione della catena degli eventi che li ha condotti in quel luogo. È, questo, solo l'avvio di una serie di riavvolgimenti della linea temporale convogliati sullo scenario d'apertura. Se una partitura bipartita è ravvisabile anche nel *Lago delle oche selvatiche*, non si dà nella successione delle unità che scandiva il lavoro precedente. Più che dalla catena degli eventi richiamati dal passato, la seconda parte sembra ora scaturire dall'accumulo delle faglie temporali fatte confluire sullo spazio-contenitore della stazione. Allora si dissipa l'animazione sospesa che avvolge, come una membrana, la concitazione di quanto già accaduto: l'azione si riavvia e la caccia all'uomo entra nel vivo, tra depistaggi e scene madri, sino all'uccisione del fuggiasco da parte della polizia, portando così a compimento quanto prefigurato, nell'incipit, dai tratti quasi fantasmatici delle movenze del protagonista.

La profusione, esibita, dei marcatori temporali – datazioni esplicitate nei racconti, nelle informazioni televisive, nei resoconti d'indagine –, appare funzionale a rendere palese l'inermità di ogni sforzo di ordinamento, che si infrange nell'affastellarsi delle visualizzazioni: dai racconti dei personaggi, ai flashback, alle ricostruzioni giornalistiche, report e registrazioni offerte dai dispositivi di sorveglianza, di cui il territorio cinese è disseminato. A offrirsi sono piuttosto le forme del tempo: dalla distensione quasi tattile che incombe sulla stazione, gravida del passato recente come del futuro in agguato, sino al ritmo concitato della caccia finale o della sfida tra bande dell'innesco narrativo. Analoga configurazione è ravvisabile nell'enfasi cartografica espressa nella ricorrenza di mappe, toponimi e localizzazioni che riquadrano l'agire dei poliziotti e dei malviventi. Più che contornare una geografia del controllo, illumina una spazialità costantemente esuberante (si veda la parte, non mappata e irriducibile allo stato di diritto, dove si concentra la caccia) ed eccedente le volontà dei soggetti, il cui destino è segnato dal caso o da valutazioni erronee quali sono l'uccisione dei poliziotti da parte del protagonista e quella dell'affiliato nella sfida tra bande.

L'oscillazione tra istanze di localizzazione e spinte deflagranti si riprende in una retorica del 'pretesto' in cui la cornice narrativa giustifica l'immissione ora di istanze documentaristiche (la successione di ambienti scandagliati nelle perlustrazioni della polizia e lo stesso dispositivo del controllo e della sorveglianza di massa ampiamente esibito nella ricerca del fuggitivo) ora di segmenti dalla finzionalità manifesta nel rinvio a situazioni e stilemi di genere, intra ed extra moenia (la sfida in moto delle bande, le scene di combattimenti di arti marziali), e negli eccessi stilistici<sup>15</sup> (gli schizzi di sangue come fioriture di rosso su un ombrello) passibili talora di farsi omaggio e citazione. Vi trovano ospitalità anche affreschi tratteggiati dalla coesistenza dei due movimenti, esemplare nella sequenza della consulta dei criminali che si vuole ispirata dal summit avvenuto a Wuhan nel 2012<sup>16</sup>.

L'orizzonte di approdo della duplice istanza – documentaristica e attrazionale – è leggibile come sviluppo di un motivo annunciato con *Fuochi d'artificio in pieno giorno*. Commentando la formulazione del titolo internazionale del film, Diao evidenziava come la versione inglese cogliesse la componente materica caratterizzante l'impianto scenografico dei due blocchi narrativi, saldamente ancorato ai contesti di ambientazione: il nero del carbone (*black coal*) che impregna la zona mineraria dell'antefatto e il bianco del ghiaccio che avvolge il paesaggio urbano della seconda parte, seppur non privo di metaforiche allusioni alla fragilità degli umani eventi (*thin ice*).

Al titolo originale – corrispondente alla versione italiana – attribuiva invece la funzione di fornire una chiave di attraversamento che sollecitava a cogliere la dimensione surreale della vicenda. La prospettiva suggerita trova materializzazione nel finale dove fuochi d'artificio in pieno giorno<sup>17</sup> sono effettivamente fatti piovere da un ubriaco dall'alto di un tetto del caseggiato in cui si è proceduto alla ricostruzione del delitto e all'arresto. La sequenza, dalla suggestione quasi epifanica, proietta una sensazione straniante sulla risoluzione della lunga indagine facendone baluginare il carattere irrisolto<sup>18</sup>,

---

<sup>15</sup> Sulla pratica dell'eccesso cfr. M. Dalla Gassa, *Far East: cinematografie, generi autori*, cit.

<sup>16</sup> Il riferimento di cronaca come elemento ispiratore è ampiamente messo in evidenza nelle interviste al regista.

<sup>17</sup> Oltre al richiamo della sequenza finale, *Fuochi d'artificio in pieno giorno* è anche il nome a un locale, nevralgico sia ai fini dell'avanzamento dell'indagine sia per le ripercussioni sul vissuto traumatico del protagonista.

<sup>18</sup> L'incapacità di confrontarsi con la complessità dei vissuti e con «una realtà che sfugge di mano e non riesce ad essere spiegata da chi la vive», secondo Manuel Uberti, FEFF16. *La rivoluzione di Diao Yinan*, in "China Files", 06/05/2014, <https://www.china-files.com/feff16-%E2%80%93-la-rivoluzione-di-diao-yinan/>.

meccanico, prontamente recepito dalla censura in patria. Il segmento, che si discosta dal tono generale del film, appare quasi una nota a piè di pagina, un commento apposto. Un corrispettivo è riscontrabile in *Il Lago* nell'episodio del baraccone da fiera dove l'ispettore si intrattiene con una strana creatura femminile. In entrambi, l'effetto prodotto poggia su situazioni anomale, ma possibili; nel secondo, tuttavia, l'inserito ammicca al versante cinematografico da cui l'eco avvertita al Welles della *Signora di Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1948). Rispetto alla modalità additiva del film precedente, *Il lago delle oche selvatiche* opta per un processo di sintesi: il portato surreale non consiste più in uno sguardo esterno o nel felice commiato audiovisivo che sugella il percorso narrativo; si cerca invece nella frizione – e talora coesistenza – di finzione e realtà all'interno della narrazione, configurandosi come una sorta di 'precipitato' per saturazione della materialità profilmica ad opera dell'artificio pirotecnico della messa in scena.