

Orienti/Occidenti

Dalla Cina con furore (e ritorno) Il cinema di arti marziali di Hong Kong

a cura di Laura Sangalli e Federico Zecca

Introduzione

Codificato come genere a Shanghai durante gli anni Venti e importato a Hong Kong alla fine degli anni Trenta¹, nei decenni successivi il film di arti marziali ha trovato nell'ex colonia britannica il suo principale terreno d'“elezione”, tanto da rappresentare – secondo molti studiosi – il fondamento della sua industria cinematografica². Basta, infatti, ripercorrerne (seppure a grandi linee) lo sviluppo per accorgersi di quanto il genere arti marziali abbia “informato” la storia del cinema hongkonghese, determinando (o catalizzando) alcune delle sue principali trasformazioni (sia sul versante industriale che su quello estetico). Conclusa la lunga occupazione giapponese (1941-1949) – che aveva determinato il blocco della produzione per quasi un decennio –, durante gli anni Cinquanta sono proprio dei film di arti marziali (quelli dedicati alla figura di Wong Fei-hung, poi ripresa da Tsui Hark negli anni Novanta) a fornire all'industria di Hong Kong una prima (specifica) identità filmica (trascendente cioè il semplice dialetto cantonese)³. Queste pellicole formalizzano infatti un nuovo (sotto)genere di film di arti marziali (il cosiddetto *gongfupian*), caratterizzati dai combattimenti a mani nude, e da un (relativo) ancoraggio alla realtà storica. E cominciano in questo modo a differenziare la produzione hongkonghese da quella di Shanghai, ancora fondata (per ciò che concerne il genere) sul più classico e fantastico *wuxiapian* (letteralmente “film di cavalieri erranti”, spesso infarciti di elementi magici, e di ampie dosi di *swordplay*).

Da questo momento, il film di arti marziali acquista un ruolo ancor più centrale nel cinema di Hong Kong, contrassegnando la sua evoluzione industriale (e linguistica) nel corso degli anni Sessanta e Settanta. È infatti soprattutto grazie ai suoi acclamati “new-style *wuxia*” in mandarino – contraddistinti da elevati valori produttivi, e dalla commistione con elementi *gongfupian* – che la Shaw Brothers di Run Run Shaw si attesta a metà degli anni Sessanta come principale studio hongkonghese (e del Sud-est asiatico)⁴. Ed è attraverso i suoi nuovi *gongfupian* “nazionalisti”⁵ – pensiamo a *Dalla Cina con furore* (*Jing wu men*, Lo Wei, 1972), per esempio – che, nei primi anni Settanta, la neonata Golden Harvest di Raymond Chow riesce a intaccare lo strapotere industriale della stessa Shaw Brothers, e a penetrare contestualmente anche nei circuiti distributivi d'Occidente dove il film di kung fu diviene rapidamente un “must” delle nostrane sale di periferia così come, altrove, in quelle delle sub-culture

metropolitane (basti pensare all’impatto del fenomeno sulla cultura afro-americana negli Stati Uniti, che dà vita a un intero autonomo filone di produzioni, vero e proprio “spin-off” del genere⁶). In entrambi i casi, il genere arti marziali svolge una doppia funzione. Da un lato, si pone come una “piattaforma industriale”, declinando un nuovo standard produttivo (a partire dal cinemascope e dalla pellicola a colori, introdotti nei *wuxia* della Shaw Brothers) o nuove personalità artistiche (a partire da Bruce Lee, protagonista assoluto dei *gongfupian* della Golden Harvest⁷). Dall’altro, si pone come un “dispositivo linguistico”, permettendo ai suoi registi migliori (Chang Cheh e King Hu, su tutti) di sviluppare innovative soluzioni espressive, come la frammentazione “costruttivista” dei combattimenti⁸ (che troverà ulteriore sviluppo nei *wuxiapian* anni Ottanta-Novanta di Yuen Woo-ping, Ching Siu-tung, Tsui Hark, tra gli altri, ma anche nei *gangster movie* di John Woo) o la magnificazione della performance coreografica (che troverà ulteriore sviluppo, tra l’altro, nella *kung fu comedy* anni Ottanta di Michael Hui, Jackie Chan o Sammo Hung, ma anche nei cupi noir anni Novanta-Duemila di Johnnie To). Queste modalità espressive (e rappresentative) incideranno profondamente sull’evoluzione stilistica del successivo cinema hongkonghese (non solo di arti marziali). “L’ininterrotto ritmo indiavolato” e “le turbinanti sequenze d’azione”⁹ che – almeno agli occhi dello spettatore occidentale – contraddistinguono (in toto) la cinematografia di Hong Kong hanno origine infatti proprio in questo frangente.

Il “doppio statuto” del genere arti marziali (piattaforma di sviluppo industriale-dispositivo di sperimentazione linguistica) giunge a piena maturazione nei decenni successivi, sulla scorta della New Wave (e post-New Wave)¹⁰ degli anni Ottanta e Novanta. Dopo la fondazione della Film Workshop (nel 1984), infatti, Tsui Hark, uno dei maggiori esponenti della New Wave – nonché “lo Steven Spielberg di Hong Kong”, secondo la vulgata occidentale¹¹ –, rilancia in grande stile il *wuxiapian*, aggiornandolo al gusto (e allo standard produttivo) postmoderno. Per esempio, pellicole come *Storia di fantasmi cinesi* (*Sien nui yau wan*, Ching Siu-tung, 1987) o *Once Upon a Time in China* (*Wong Fei-hung*, Tsui Hark, 1991) – per ricordare solo due dei maggiori successi dello studio, sorta di (proto)esemplari di blockbuster hongkonghese – si caratterizzano tanto per l’ibridazione del *wuxia* con elementi avventurosi, orrorifici o commedici, quanto per l’exasperazione (neo)barocca della sua dimensione espressiva, tutta grandangoli e *contre-plongée*. Dopo la riannessione di Hong Kong alla Cina nel 1997, infine, gli anni Duemila vedono il film di arti marziali – sempre più trasfigurato in senso “storico” – assumere (anche) un ruolo “diplomatico”, ponendosi come “genere franco” capace di convogliare gli interessi co-produttivi (e co-distributivi) di entrambe le industrie cinematografiche, e di (ri)fondare politicamente una (ideale) memoria condivisa.

A partire da questa abbozzata panoramica, i contributi che compongono la sezione si focalizzano ognuno su un passaggio centrale della storia del cinema di arti marziali hongkonghese: prendendo le mosse dalla fondazione della Shaw Brothers, Gianpiero Raganelli analizza i *wuxiapian* dei primi due incontrastati “maestri” del genere, Chang Cheh e King Hu; Laura Sangalli si concentra sul *gongfupian*, con particolare attenzione ai film di Bruce Lee, e alla successiva “svolta commedica” di Jackie Chan; Sergio Di Lino si sofferma invece sulla New Wave *wuxia* anni Ottanta-Novanta, con specifico riguardo alla produzione di Ching Siu-tung e Tsui Hark; infine, Marco Dalla Gassa si occupa del nuovo *wuxiapian* cinese (post-hongkonghese) anni Duemila, mettendone in luce le discontinuità formali (e politiche) con il passato.

Federico Zecca

Note

¹ Cfr. David Desser, “The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema’s First American Reception”, in Poshek Fu, David Desser (a cura di), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 31.

² Barbara Mennel, “City Film Industry: Hong Kong”, in Id., *Cities and Cinema*, New York, Routledge, 2008, p. 89.

³ D. Desser, *op. cit.*, p. 32.

⁴ Cfr. Law Kar, Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-cultural View*, Lanham, Scarecrow Press, 2004, pp. 168-169.

⁵ Cfr. Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London, British Film Institute, 1997, p. 113.

⁶ Vijay Prashad, *Everybody Was Kung Fu Fighting: Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*, Boston, Beacon Press, 2001.

⁷ Cfr. James Chapman, “Asiatic Cinemas”, in Id., *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*, Londra, Reaktion Books, 2003, p. 380.

⁸ Cfr. Cfr. David Bordwell, “Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse”, in Law Kar (a cura di), *Transcending the Times. King Hu and Eileen Chan*, Hong Kong, Urban Council/Hong Kong International Film Festival, 1998, p. 33.

⁹ David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 162.

¹⁰ Cfr. Pak Tong Cheuk, *Hong Kong New Wave Cinema (1978 - 2000)*, Bristol, Intellect, 2008.

¹¹ Cfr. Anne T. Ciecko, “Transnational Action: John Woo, Hong Kong, Hollywood”, in Sheldon Hsiao-peng Lu (a cura di), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 231.