

Orienti/Occidenti

Muscolosi spadaccini e cavalieri erranti

Il *wuxiapian* hongkonghese degli anni Sessanta

La svolta “mandarina”

Fino agli anni Sessanta, il cinema di Hong Kong è stato prevalentemente in lingua cantonese. La popolazione dell'ex colonia britannica, infatti, proviene per oltre il novanta per cento dal Sud della Cina, dove il cantonese è l'idioma principale. Negli anni Sessanta, però, il cinema hongkonghese subisce una sorta di “mandarinizzazione”, di cui è artefice Run Run Shaw. Forte dell'esperienza dei fratelli maggiori a capo del Tianyi Studio di Shanghai negli anni Venti, Shaw ristruttura la casa di produzione South Sea Film (che aveva fondato negli anni Trenta con il fratello Runme), trasformandola nello studio “mandarino” Shaw Brothers. Sebbene Shaw Brothers non sia la prima casa di produzione hongkonghese a realizzare film in mandarino (c'era già stata la Yonghua, per esempio, fondata nel 1947¹), è l'unica che riesce a predominare sul mercato interno, e in quello di tutto il Sudest asiatico. I primi successi della Shaw Brothers, come *Mantieni l'odio per la tua vendetta* (*Dubei dao*, 1967), umiliano al botteghino i film cantonesi, con incassi che raggiungono quelli dei blockbuster hollywoodiani.

Il grande successo della casa di produzione è dovuto soprattutto alle grandi capacità imprenditoriali di Run Run Shaw, che sa ben inserirsi nel periodo di fermento economico e modernizzazione che Hong Kong sta attraversando in quegli anni. Shaw fa costruire dei moderni studios (la cosiddetta Movietown) che impiegano un personale di più di 1700 unità, e impone un rigido sistema fordista di organizzazione del lavoro. Inoltre, è il primo produttore cinematografico di Hong Kong a capire l'importanza del marketing, istituendo un ufficio preposto. Run Run Shaw diviene un magnate di successo, tanto da venir successivamente insignito del titolo di Sir e da arrivare a co-produrre negli anni seguenti film del calibro di *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

Shaw Brothers è attiva in molti generi cinematografici, ma passa alla storia per i suoi *wuxia*. Nel 1965, infatti, la casa di produzione lancia in pompa magna una nuova ondata di film di spadaccini, richiamandosi alla tradizione in cui era specializzata la sua casa progenitrice, la Tianyi, ma proclamando allo stesso tempo – con un editoriale sulla sua rivista interna *Southern Screen* – un nuovo stile di *wuxia* di carattere più realistico. Shaw Brothers vuole quindi rompere con la consuetudine del *shenguai wuxia*, la declinazione fantasy del genere, caratterizzata da un ampio ricorso alla magia, con raggi disegnati sulla pellicola

che scaturiscono dai palmi di una mano e spadaccini volanti. Forte dell'uso del technicolor e del formato anamorfico – pacchianamente ribattezzato Shawscope –, la casa di produzione sforna una gran quantità di film spettacolari. Tra i tanti registi che lavorano nella casa di produzione, emergono soprattutto Chang Cheh e King Hu: il primo si inserisce perfettamente nel nuovo stile di *wuxia*, seguendone e perfezionandone i dettami, il secondo persegue invece una poetica più personale, entrando in contrasto con lo standard industriale dello studio.

Realismo e mascolinità: il cinema di Chang Cheh

Chang Cheh può vantare una carriera che si snoda per una quarantina d'anni con quasi un centinaio di film realizzati. La sua concezione del *wuxia* risente fortemente degli influssi dei film giapponesi di samurai e, in generale, dei rapporti con la cultura nipponica. I cineasti di Hong Kong, infatti, conoscevano bene il *jidaigeki* giapponese. Shaw Brothers importava e distribuiva localmente la serie di Zatoichi, e inoltre mandava i propri tecnici a fare apprendistato in Giappone, assumendo “a nolo” operatori nipponici. Gli sceneggiatori della casa di produzione non facevano mistero di voler emulare i finali di film di Kurosawa come *La sfida del samurai* (*Yojimbo*, 1961) e *Sanjuro* (1962). C'è da aggiungere, inoltre, che lo stesso termine *wuxia* è stato coniato da uno scrittore giapponese di epoca Meiji, Oshikawa Shunro – come unione delle parole cinesi *wu*, che indica le capacità militari o marziali, e *xia*, che esprime valori cavallereschi come la galanteria –, per descrivere una serie di romanzi a carattere avventuroso eroico (in giapponese il neologismo è *bukyo*). In seguito, la definizione è stata adottata anche in Cina, alla fine dell'epoca Qing, dove ha rimpiazzato la parola *xiayi* per indicare il genere letterario che poi è stato trasferito al cinema. I legami e le influenze reciproche tra le due culture, nel merito, sono dunque molteplici.

Non a caso, nei due film incentrati su uno spadaccino monco, *Mantieni l'odio per la tua vendetta* e *La mano sinistra della violenza* (*Xin du bi dao*, 1971), e in *Crippled Avengers* (*Can que*, 1978), Chang Cheh riprende lo stereotipo del samurai fisicamente menomato e allo stesso tempo invincibile, che va da Tange Sazen, guercio e senza un braccio, a Zatoichi, cieco. E allo stesso tempo si rifà al prototipo di eroe disabile, centrale nell'opera letteraria di Jing Yong, scrittore di *wuxia* hongkonghese negli anni Cinquanta-Sessanta. Nel cinema di Chang Cheh manca però quel conflitto tra *giri* e *ninjo*, dovere e sentimento, su cui è imperniata la drammaturgia dei samurai. Tale conflitto è solo abbozzato in *Mantieni l'odio per la tua vendetta*, dove viene risolto senza troppa esitazione nell'indiscutibile supremazia del *giri*, incarnato dall'assoluta lealtà verso il proprio *shifu*, il maestro di arti marziali, nonostante il rancore per la figlia, colpevole di avergli amputato il braccio per futili motivi. I concetti nipponici di *bushido* (la via del samurai), *giri* e *ninjo* sono sostituiti da quelli confuciani di *yi*

(rettitudine), *xin* (fiducia), *gong* (meritorietà del servizio), *jie* (ordine) e *rang* (tolleranza): i principi etici dello *xia*, il cavaliere errante.

Il cinema di Chang Cheh è popolato da muscolosi spadaccini, nerboruti combattenti a torso nudo che esibiscono bicipiti e pettorali. Questo cinema risponde infatti a quella che viene definita l'estetica *yang gang*, legata alla mascolinità: un mondo machista, virile. Come si vedrà, questo elemento rappresenta una delle principali differenze con l'universo di King Hu. È evidente inoltre una visione omoerotica²: il compiacimento con cui filma sensuali corpi maschili nudi fa infatti del suo cinema una sorta di "beefcake" sotto le mentite spoglie del *wuxia*. Ma non solo. All'interno di un genere per definizione incentrato sul *grand guignol*, Chang indugia sulla violazione dei corpi, che vengono squarciati e feriti da spade e frecce, in un'esaltazione della penetrazione e della lacerazione della carne che arriva anche all'eviscerazione. È un'estetica perfettamente rispondente all'iconografia di San Sebastiano, nella valenza che le ha accordato la cultura omosessuale. Un'icona fatta propria anche dallo scrittore Mishima Yukio, che l'ha legata all'esaltazione della pratica del *seppuku*, il suicidio rituale dei samurai per motivi d'onore, compiuto conficcandosi una piccola spada nell'addome. Nel cinema di Chang Cheh, tra l'altro, troviamo scene che ricordano questa pratica, che però viene privata di tutta la sua ritualità. In *Rondine d'oro* (*Da zui xia*, 1968), per esempio, un bambino ingiustamente accusato di furto si conficca un pugnale nella pancia per protestare la sua innocenza. In *The Assassin* (*Da ci ke*, 1967), il protagonista, per non cadere in mano ai nemici dopo aver compiuto la sua missione, si pratica un rudimentale *seppuku*, con tanto di fuoriuscita di budella.

Sebbene criticato per l'uso eccessivo dello zoom – che usa effettivamente in maniera massiccia a partire da *Blood Brothers* (*Chi Ma*, 1973) –, Chang Cheh è al contrario un regista stilisticamente molto raffinato. Lo dimostrano ad esempio i frequenti *surcadrage* (già presenti in *Golden Swallow*), ottenuti attraverso la ripresa di grate o cancelli, che frammentano l'inquadratura in diversi "quadrantini"; oppure le sequenze in un bianco e nero seppia in *Disciples of Shaolin* (*Hong Quan Xiao Zi*, 1975)³; o ancora la straordinaria immagine in *Golden Swallow* dell'uomo "immerso" nella sua calligrafia, immagine capace di manifestare un senso pittorico "zen" che alterna vuoto e pieno, bianco e nero. Inoltre, per filmare i combattimenti Chang ricorre a un montaggio "costruttivista"⁴, fondato sulla decostruzione dell'azione in diversi dettagli, che il pubblico deve assemblare mentalmente. Nonostante questa tecnica permetterebbe di evitare (o di ridurre al minimo) il ricorso a controfigure o ad attori istruiti nelle arti marziali, Chang è molto attento ad attestare la veridicità dei combattimenti, ricorrendo a *long take*, a panoramiche, e a vedute a volo d'uccello (tipica prospettiva della pittura cinese e giapponese) esaltate dal formato scope. Ad esempio, nella lunga scena finale de *Le sette anime del drago*

(*Shui hu zhuan*, 1972), si svolgono molti duelli contemporaneamente. Anziché mostrarli uno per volta con montaggio alternato, Chang passa continuamente dall'uno altro con dei *whip-pan*, a dimostrazione della reale simultaneità delle azioni. Queste modalità rappresentative hanno la finalità di magnificare la fisicità e carnalità dei duelli, e manifestano una probabile derivazione dall'enfasi acrobatica dell'Opera di Pechino, con cui il cinema *wuxia* è strettamente imparentato. Ed è proprio l'attenzione per la veridicità e il realismo delle coreografie che spinge Chang a utilizzare in modo molto limitato tutto quel repertorio di trucchetti tipici degli *shenguai wuxia* o dei *wuxia* più fantasiosi pre-Shaw Brothers, come la *reverse motion*, i trampolini occultati, e il *wire work*.

Buddismo e leggiadria: il cinema di King Hu

In trent'anni di carriera, King Hu ha girato meno di una ventina di opere, in cui ha cercato di perseguire un cinema personale, spesso in opposizione ai produttori. A differenza di Chang, Hu si è presto affrancato dal sistema della Shaw Brothers, emigrando a Taiwan dopo la realizzazione di *Le implacabili lame di rondine d'oro* (*Da zui xia*, 1966) per la casa di produzione mandarina, per tornare poi in patria dopo la fondazione della Golden Harvest di Raymond Chow. Il cinema di Hu non è dominato da eroi maschili, come quello di Chang Cheh, ma al contrario è incentrato sulla figura della *xia nü*, la donna cavaliere errante, radiosa e di grande vitalità, tipica della letteratura *wuxia*, ma anche del muto e del cinema cantonese degli anni Cinquanta, il cui archetipo può essere fatto risalire al personaggio di Shisanmei, la tredicesima sorella del romanzo di tarda epoca Qing *Un racconto di amanti eroici* di Wen Kang, che salva la vita a un gruppo di girovaghi.

I film di Hu si collocano prevalentemente nell'epoca Ming, che il regista intende rievocare in quanto culla delle grandi filosofie cinesi: Confucianesimo, Buddismo e Taoismo, che nel suo cinema vengono spesso messe a confronto. Il suo capolavoro, *A Touch of Zen – La fanciulla cavaliere errante* (*Xia Nu*, 1971) è tratto da un racconto dello scrittore di fine Seicento Songling Pu, specializzato in storie sovrannaturali. Ma Hu non può calcare la mano in questa direzione, perché contrapposta alle direttive del Partito Nazionalista Cinese al governo di Taiwan, ed è costretto a far presto svaporare gli elementi da *ghost story* presenti nel racconto. Per esempio, una casa infestata da fantasmi è "trasformata" con ironia in un tunnel degli orrori da luna park, mentre in un'altra sequenza gli spiriti si rivelano essere dei fantocci, ideati per spaventare i nemici. La stessa protagonista viene inizialmente scambiata, erroneamente, per un fantasma. Il film si mantiene dunque nei limiti del fantastico "strano", per usare una categoria di Tzvetan Todorov⁵, dal momento che gli eventi hanno una spiegazione razionale. Prevale in questo caso la concezione confuciana,

ideologia dei nazionalisti, e il suo distacco verso gli spiriti, contro quella taoista. In una battuta del film viene proprio detto “Confucio dice che non esistono i fantasmi”. In opere successive, come *Legend in the Mountain (Shan zhong zhuan qi, 1979)* e l’altro adattamento da Songling Pu, *Painted Skin (Hua pi zhi Yin yang fa wang, 1993)*, Hu darà libero sfogo agli elementi sovranaturali.

In *A Touch of Zen* l’obiettivo del regista è rendere al cinema il concetto buddista, inesplicabile e indefinibile, di *chan* (conosciuto in occidente con il termine giapponese *zen*), attraverso la mediazione del principio taoista *wuwei zheren*, la capacità di percepire intuitivamente la vera essenza delle cose. Nel finale del film l’atmosfera si pervade di misticismo, con scene dai colori virati, o con intensi raggi di luce che filtrano dalle fronde degli alberi. E l’ultima scena mostra un monaco seduto, la cui silhouette combacia con quella dell’iconografia classica del Buddha. È una trasfigurazione, il raggiungimento dello stato di *satori*, l’uomo che diventa un Buddha. Proprio per risolvere questa scena finale, Hu è stato fermo due anni. Il film rientra in quella parte delle opere del regista interamente, o quasi, girate in esterni, dove il lirismo e la contemplazione estatica della natura si accompagnano al trascendentalismo buddista.

Il regista sviluppa queste tematiche in due opere successive, *Pioggia opportuna sulla montagna vuota (Kong shan ling yu, 1979)* e *Legend in the Mountain*, dove gli elementi *wuxia* appaiono oramai residuali, limitati a qualche piroetta. Il primo è un film più “leggero”, una specie di *Caccia al ladro (To Catch a Thief, Alfred Hitchcock, 1955)* ambientato, come altri film del regista, in un eremo buddista in alta quota. Il secondo è un’opera metafisica, un’elegia buddista ancora ambientata in alta montagna, popolata di creature fantasmatiche, una dimensione in cui il mondo dei vivi e quello dei morti si incontrano. Il film manifesta ancora un tripudio di paesaggi ed elementi naturali, cascate, fiori di loto, carpe, insetti, libellule che si accoppiano formando una sagoma di cuore: è il ciclo della vita che si manifesta accompagnato da un sorta di “flauto di Pan”. E poi ancora, come sovente nel cinema di Hu, squarci di luce dalle nuvole o dalle fronde degli alberi, una luce abbagliante, e poi fumo e bruma, simboli della imprevedibilità della vita, della transitorietà e della caducità.

Esiste poi un altro corpus di opere di Hu che comprende *Le implacabili lame di rondine d’oro, Dragon Gate Inn (Long men kezhan, 1967)*, l’episodio *Anger (Nou)* del film collettivo *Four Moods (Hsi nou ai le, 1970)* e *The Fate of Lee Khan (Ying chun ge zhi Fengbo, 1973)*, dove gli spazi aperti sono sostituiti da un’ambientazione chiusa, l’interno di una taverna sperduta, tipicamente caratterizzata da un grande salone sormontato da balconate. La taverna è il corrispettivo del saloon nel western: un crocevia di viandanti, di cavalieri erranti, di personaggi solitari dal largo cappello, dove gli avventori passano il tempo bevendo e giocando a *mahjong*. Ma è anche un luogo dove si consumano intrighi e si servono bevande avvelenate (come in *Dragon Gate Inn*) o il ritrovamento di carbonari e spie, dove si scambiano o intercettano mappe o documenti segreti

(come in *The Fate of Lee Khan*). È un ambiente dotato di forza centripeta che risucchia i vari personaggi. La locanda cinese rappresenta lo *jianghu*, il punto focale dell'universo *wuxia*, un microcosmo anarchico, il luogo privilegiato in cui i cavalieri erranti esprimono le loro qualità, dove si manifestano i conflitti, si fronteggiano il Bene e il Male, si consumano le vendette. È la contrazione spazio-temporale dei grandi paesaggi del cinema di Hu, che prelude generalmente a un ritorno agli stessi.

Sul piano formale, King Hu mette in scena i duelli con una grazia eterea e una leggiadria mai raggiunta in precedenza, riuscendo quasi a sospendere la legge di gravità. Le sequenze di combattimento si declinano infatti in un turbinio di immagini, risultato di quella che David Bordwell definisce l'estetica del *glimpse*⁶. Questa estetica è raggiunta attraverso un uso magistrale del montaggio costruttivista, in cui alcuni elementi della concatenazione causale sono omessi, spingendo lo spettatore a saturare i "buchi" aperti nella colonna visiva. Si arriva, in alcune sequenze degli ultimi film, al grado zero del *glimpse*, in cui l'intero combattimento viene sottinteso.

Come Chang, inoltre, anche Hu manifesta diversi debiti nei confronti dell'Opera di Pechino, da cui però non riprende la fisicità acrobatica, ma l'armonia e la spettacolarità delle coreografie. Attraverso il montaggio, infatti, Hu ripropone gli stilemi del teatro pechinese, importandoli al cinema. In più, molti suoi film contengono citazioni dirette o indirette all'Opera di Pechino. Per esempio, *Painted Skin* contiene una sequenza di "teatro filmato" e un fantasma di questo film è una cantante d'opera. E teatrali sono anche le cerimonie esoteriche, in stile musical, del Re Yin-Yang nello stesso film. *Le implacabili lame di rondine d'oro*, invece, è la trasposizione di una pièce teatrale: *Jiu gai* [Il mendicante ubriaco] di Huanzhu Louzhu. Questo film manifesta diversi elementi di chiara matrice teatrale: il personaggio efebico truccato di bianco, gli intermezzi dei bambini con la funzione di coro greco, le sottolineature musicali extradiegetiche di alcuni momenti salienti, come il ferimento della fanciulla. Da ricordare anche il flauto, diegetico, con il ruolo di segnale, usato per demarcare le sequenze di combattimento in *The Valiant Ones* (*Zhong lie tu*, 1975). Hu arriva anche a rappresentare il cinema in due scene di *Legend in the Mountain*, presenti solo nella versione lunga, dove mostra un teatrino con un piccolo schermo dove compaiono delle immagini, un momento tra il magico e l'onirico. Attraverso il meccanismo di concatenazione di azioni e reazioni, il montaggio costruttivista si presta anche a effetti *slapstick*: in *Come Drink with Me*, per esempio, lo scivolamento sulla buccia di un frutto lanciata all'improvviso acquista una connotazione burlesque. Segno di quella dose di ironia di cui è disseminato tutto il suo cinema.

La sublimazione della complessa poetica, ed estetica, del regista si ha in alcune magistrali scene di *Legend in the Mountain*: ormai del tutto svincolato dal genere *wuxia* il regista arriva a concepire combattimenti a suon di tamburelli che sprigionano magiche ondate di energia tellurica, duelli d'aria, eterei tra

antagonisti che nemmeno si toccano. La leggiadria, la coreografia, il misticismo e l'estetica del vuoto, taoista e zen, si incrociano affrancandosi dagli aspetti materici.

Giampiero Raganelli

Note

¹ Cfr. Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong. The Politics of Chinese Cinemas*, Palo Alto, Stanford University Press, 2003, pp. 143-146.

² Anche se Chang Cheh ne ridimensiona la portata nell'intervista rilasciata a Stanley Kwan nel documentario *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema* (1998), attribuendole una valenza inconscia, freudiana.

³ In questo film, il contrasto cromatico è utilizzato per mettere in scena la relazione manichea tra personaggi candidi, vestiti di bianco, e personaggi vestiti neri, con un'estetica simile al finale de *Il vagabondo di Tokyo* (*Tokyo nagaremono*, Suzuki Seijun, 1966).

⁴ Cfr. David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

⁵ Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

⁶ 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.