

Orienti/Occidenti

Dal rilancio internazionale alla globalizzazione

Il *wuxia* cinematografico dalla fine degli anni Ottanta all'alba del Terzo millennio

Un genere "protetto"

Con l'approssimarsi della fine degli anni Ottanta, l'industria cinematografica di Hong Kong si scopre profondamente cambiata rispetto all'inizio del decennio. La definitiva affermazione del cantonese come lingua franca del cinema (assecondando un processo di emancipazione dal mandarino della *mainland* iniziato già negli anni Settanta) ha agevolato la creazione di una specificità industriale e produttiva autoctona ben più radicale di quella dei decenni precedenti. Da ciò è scaturita l'organizzazione ancora più capillare di uno *studio system* dalla morfologia immediatamente riconoscibile e l'istituzione di un *genre system* complesso e articolato, più simile al sincretismo di Bollywood che non alla ferrea parcellizzazione di Hollywood. Come risultato di tutto ciò, si assiste a un rinnovato e incrementato tasso di esportabilità dei film hongkonghesi all'estero (dopo un primo approccio tentato negli anni Settanta specialmente con i film di arti marziali, sulla scorta del successo di Bruce Lee), soprattutto nei mercati anglosassoni e in Francia, fenomeno agevolato, da un lato, dalla capillare diffusione dei sistemi *home video* e, dall'altro, dalla curiosità nei confronti di alcuni generi peculiari dell'industria locale, dalla *gongfu comedy* all'*heroic bloodshed*, ciascuno con i suoi divi, le sue icone e i suoi registi di riferimento.

Da una tale congerie di tensioni centrifughe rimane in larga misura estraneo il *wuxia*, che in quegli anni rappresenta ancora la specificità antropologicamente più pura del cinema di lingua cantonese. Genere endogeno per eccellenza, esso continua a essere percepito all'estero come l'indice di una persistenza culturale pressoché incontaminata all'interno del sistema di codici e strutture che governano il cinema di Hong Kong (laddove quasi tutti gli altri generi prendono a configurarsi, sempre in quegli anni, come il frutto di osmosi spontanee o di calcolate operazioni di *mash-up* con il cinema occidentale, ampiamente diffuso e conosciuto nell'allora protettorato britannico), o al massimo come una curiosità locale, una *chinoiserie* per palati raffinati. Apprezzato dai cinefili più edotti in materia di cinema orientale, fatica a uscire dal proprio ambito di riferimento: non produce icone da cartellone pubblicitario come Chow Yun-fat, né solletica l'ispirazione di cineasti occidentali al punto da ispirarne il lavoro. Ciò consente al *wuxia* di continuare a crescere e a sviluppare le proprie

specificità al riparo da quell'inevitabile secolarizzazione che invece investe i generi più famosi di Hong Kong negli anni successivi, a partire dal già citato *heroic bloodshed*. Si pensi, ad esempio, che appena sei anni (e sei film) dopo l'uscita di *A Better Tomorrow* (*Ying hung boon sik*, 1986), John Woo è già negli Stati Uniti per il suo primo film hollywoodiano, *Senza tregua* (*Hard Target*, 1993), un *action* con Jean-Claude Van Damme.

Sostanzialmente protetto, dunque, dalle tentazioni del mercato globale, il *wuxia* è libero di sperimentare su se stesso. Diviene il porto franco di registi e produttori che cominciano a mietere i primi consensi su scala mondiale, e che nel *wuxia* riversano il *côté* più ardito e sperimentale del proprio mestiere. Inoltre, si alimenta di una mitografia sostenuta con estrema generosità dalla televisione: soprattutto la TVB, di cui Run Run Shaw diviene *chairman* proprio all'inizio del decennio, dà il via negli anni Ottanta a una produzione seriale numericamente cospicua e dall'ampio riscontro presso il pubblico locale (ma anche nel resto del Sud-Est Asiatico), contribuendo a fissare nell'immaginario collettivo di Hong Kong un'iconografia ormai istituzionalizzata e immediatamente riconoscibile anche dal pubblico generalista. Serie come *Demi-Gods and Semi-Devils* (*Tian Long Ba Bu*, 1982) o *The Legend of the Condor Heroes* (*Sai Dui Ying Hung Chuan*, 1983), oltre a lanciare gli unici divi in grado di proporsi come icone del genere (a partire dal protagonista dei due titoli succitati, Felix Wong), costituiscono un terrapieno di segni e tracce di un immaginario sufficientemente ampio e credibile da giustificare la sostanziale diminuzione, nel medesimo periodo, di *wuxiapian* pensati e realizzati per il grande schermo; fenomeno che all'epoca viene letto come una crisi del genere, mentre è soltanto la certificazione di una trasformazione in essere, durante la quale il pubblico si "parcheggia" momentaneamente davanti alla TV.

Da Storie di fantasmi cinesi a The Blade

Nel 1987, le prime avvisaglie del prossimo stadio evolutivo del *wuxia* cinematografico prendono corpo in *Storia di fantasmi cinesi* (*Sien nui yau wan*, Ching Siu-tung, 1987), paradossalmente non un *wuxia* in senso stretto. Prodotto da Tsui Hark e diretto da un giovane – trentaquattro anni all'epoca – ma già esperto *martial arts director* alla terza regia e con alle spalle alcune lontane esperienze d'attore, il film può essere considerato l'epitome di quella vocazione all'ibridazione fra generi tipica dell'industria cinematografica hongkonghese cui si accennava in precedenza. La peculiarità, questa volta, risiede nel fatto che per la prima volta un film accolto trionfalmente dal pubblico vede coinvolti, nella composizione della sua elaborata – e a tratti contraddittoria – morfologia, alcuni codici fondanti del racconto cavalleresco, sia sul piano narrativo che a livello iconico: l'ambientazione storica¹, la figura

dell'eroe romantico che combatte per il riscatto e/o l'onore ma soprattutto per l'amore di una donna, il "mestiere delle armi" come elemento centrale della sua affermazione. Nel mezzo, elementi mutuati dal fantasy e soprattutto dall'horror, spezzati da bruschi cambi di registro che sterzano improvvisamente dal dramma alla commedia (con alcuni momenti tipicamente *slapstick*); il tutto orchestrato come un interminabile balletto, grazie alle mirabili coreografie delle sequenze di combattimento (opera dello stesso regista) e a una messa in scena ugualmente barocca e ipertrofica, in cui non mancano degli elementi puramente *camp* e qualche accenno al *gore*, tra i principali agenti del successo della pellicola presso il pubblico più giovane.

Da questo momento, le inquadrature sghembe e il montaggio ipercinetico, uniti ad ariosi e complessi movimenti di macchina, determinano il look della maggior parte dei *wuxia* prodotti negli anni successivi. Lo stesso Ching Siu-tung va via via perfezionando il proprio stile, divenendo uno dei registi di riferimento del genere, e quasi a sottolineare un ideale passaggio del testimone viene chiamato – assieme ad altri registi, tra i quali Ann Hui – dal produttore Tsui Hark a completare le riprese di *The Swordsman* (*Siu ngou gong wu*, 1990), progetto incompiuto di King Hu (rimasto comunque l'unico regista accreditato). Negli anni immediatamente successivi – per la precisione dal 1990 al 1993 –, per sfruttare il rinnovato trend, Ching trasforma sia *Storia di fantasmi cinesi* che *The Swordsman* in due trilogie, nelle quali non manca di omaggiare nuovamente King Hu: *Swordsman II* (*Xiao ao jiang hu zhi: Dong-fang Bu Bai*, Ching Siu-tung, Stanley Tong, 1992), ad esempio, è di fatto un remake apocrifo di *Dragon Gate Inn* (*Lóng Mén Kè Zhàn*, King Hu, 1967). Complessivamente, i sei film costituiscono un *corpus* già in grado, da solo, di stabilire le coordinate e orientare vettorialmente la fisionomia del genere, ma in ossequio all'inalienabile vocazione all'ipertrofia produttiva tipica di Hong Kong, il nome di Ching compare nei credits di molti altri *wuxia* del periodo come *martial arts director* – si pensi al seminale *Butterfly Sword* (*San lau sing woo dip gim*, Michael Mak, 1993), apologia dell'eroismo cavalleresco al femminile, dominato dalla carismatica presenza di Michelle Yeoh –, forgiando un vero e proprio brand e divenendo nell'ambito delle coreografie dei combattimenti all'arma bianca ciò che Yuen Woo-ping è stato sin dagli anni Settanta per il kung fu.

Nel menzionare la figura di Tsui Hark quale produttore dei lavori *wuxia* di Ching Siu-tung, però, non si restituisce che una parte infinitesimale del ruolo che questi ha rivestito nell'ambito dello sviluppo e dell'evoluzione del genere. Artigiano a tutto tondo, protagonista della New Wave cantonese già a partire dalla fine degli anni Settanta, produttore, sceneggiatore e regista, "eminenza grigia" dietro i successi del già citato *A Better Tomorrow* – che trasformerà a sua volta in una trilogia, della quale dirigerà il terzo episodio nel 1989 – e di

Peking Opera Blues (Do ma daan, 1986), negli anni Novanta Tsui vara un *franchise* cinematografico che costituisce il principale fattore di palingenesi del *wuxiapian* su scala internazionale. Con *Once Upon a Time in China (Wong Fei-hung, 1991)* e i suoi cinque seguiti – tutti scritti, prodotti e diretti da Tsui, con l’eccezione di *Once Upon a Time in China IV (Wong Fei-hung ji sei: Wong je ji fung, Yuen Bun, 1993)*² e del conclusivo *Once Upon a Time in China and America (Wong Fei-hung: Chi sai wik hung see, Sammo Hung, 1997)* – il *wuxia* torna a presentarsi in una veste “seria” e persino solenne, ibridandosi con il romanzo storico di ampio respiro. Ambientati verso la fine della Dinastia Qing (fine Ottocento-primo Novecento), i film utilizzano come testimonial l’eroe popolare cinese Wong Fei-hung, medico e maestro di arti marziali che rivoluzionò le tecniche di combattimento nel corso dei primi anni del XX secolo, ponendolo come fiero antagonista della colonizzazione politica e culturale posta in essere, anche con l’ausilio della forza, dai paesi occidentali. Per paradosso, le pellicole (soprattutto il prototipo), nonostante facciano leva su sentimenti di identità, se non propriamente “nazionale”, quantomeno di natura storico-antropologica, attirano anche l’attenzione del pubblico occidentale, malgrado la rappresentazione deteriorata e caricaturale con cui nel film vengono messi in scena i “bianchi”.

Nel 1995 Tsui realizza *The Blade (Dao, 1995)*, per il quale “tradisce” momentaneamente la casa di produzione da lui fondata nel 1984, la Film Workshop, sotto la cui egida aveva realizzato praticamente tutti i suoi lavori, per ricongiungersi occasionalmente alla Golden Harvest del suo vecchio mentore Raymond Chow, intenzionato a realizzare il remake di uno dei più grandi successi della Shaw Brothers, *One-Armed Swordsman (Dubei Dao, Chang Cheh, 1967)*. Ma Tsui, evidentemente abituato a seguire delle direttive di produzione del tutto peculiari alla sua *factory*, interpreta le regole di ingaggio in maniera estremamente libera e finisce con il distanziarsi molto dal prototipo. Malgrado un iniziale insuccesso di pubblico, *The Blade* diviene nel giro di pochi anni un’autentica pietra miliare del genere *wuxia*, merito soprattutto di una messa in scena elaborata ben oltre i confini del barocco, sorta di iperfetazione di quello stesso registro espressivo, complesso e tonitruante, che aveva fatto le fortune di *Storia di fantasmi cinesi*.

Meno estetizzante nella messa in scena rispetto al film di Ching Siu-tung, *The Blade* unisce una serie di interpunzioni linguistiche di natura prettamente “filologica” (i bruschi zoom a stringere sui personaggi, tanto per cominciare, sono un chiaro omaggio al cinema di Chang Cheh) a un *cutting* estremamente moderno, fatto di inquadrature brevissime, decostruzione del profilmico (con conseguente perdita di “centro” e di coordinate nella scena) e ricercate aritmie, quasi un’exasperazione obliqua e strabica delle tecniche adottate nelle sequenze

“di duello” del cinema di Sergio Leone. Inoltre, assimilando all’interno del tessuto del *wuxia* proprio la lezione del migliore spaghetti western, Tsui lavora anche sulla profondità di campo, sulle variazioni di fuoco e sul montaggio interno al *frame*, dotando la messa in scena di una raffinatezza che non si vedeva dai tempi del King Hu degli anni Settanta; regista, quest’ultimo, che viene campionato anche per quanto riguarda l’utilizzo espressionista del colore. Ma il film di Tsui Hark rappresenta un’eccezione anche a livello tematico per quanto riguarda il *wuxiapian*, in quanto alle celebrazioni superomistiche del genere sostituisce una dimensione più terrena e un carattere umanistico, in cui a dominare è un’etica della sconfitta, della rinuncia e del rimorso che poco hanno a che fare con l’esaltazione del sacrificio come gesto eroico tipico delle – non infrequenti – derive narcisiste di tante pellicole affini.

Probabilmente è stato questo il motivo principale dell’insuccesso del film all’epoca della sua uscita nelle sale hongkonghesi: il pubblico del *wuxia*, affamato di eroi, è stato spiazzato da una narrazione in cui il basso profilo dei personaggi finiva con il collidere violentemente contro la pletorica ipertrofia della messa in scena. Al contrario, all’estero il film è letteralmente deflagrato, anche grazie a una nutrita batteria di sponsor celebri: amatissimo soprattutto negli Stati Uniti, *The Blade* è stato menzionato tra le migliori opere cinematografiche degli anni Novanta da registi come Martin Scorsese e dall’allora *parvenu* Quentin Tarantino, fresco di Palma d’Oro per *Pulp Fiction* (1994), divenendo un *trendsetter* della nuova cinefilia espansa che spazia dall’home video alternativo ai festival specializzati, dalla TV satellitare fino – poco più avanti – al primo rudimentale *file sharing*. Nel 1999, i fratelli Andy e Larry Wachowski utilizzano il film come fonte di ispirazione – in mezzo a decine di altre – per i combattimenti del loro *Matrix* (*The Matrix*, Andy e Larry Wachowski, 1999), peraltro irrobustiti da *wire work* e digitale (in *The Blade*, invece, è tutto “fatto a mano”, in linea con la tradizione del genere, e anche l’utilizzo dei cavi è estremamente parco).

Da As Tears Go By all’handover

The Blade è dunque la catapulta che ricolloca il *wuxiapian* al centro dell’interesse della comunità cinematografica internazionale dopo circa due decenni: uno sdoganamento in piena regola, si direbbe, che ha come effetto la rapida diffusione di altre opere afferenti al medesimo genere al di fuori di Hong Kong, di alcune regioni della Cina e dei pochi paesi “importatori” dell’area del Sud-Est Asiatico. È però paradossale che tale inversione di tendenza sia riuscita a un film fondamentalmente eretico, la cui vocazione principale sembra essere l’infrazione sistematica delle regole più canonizzate del genere. Tuttavia, quello di Tsui Hark non è il *wuxiapian* più sperimentale ed estremista del periodo. Nel

1994, infatti, il trentaseienne Wong Kar-wai, già sceneggiatore per la televisione e autore per il grande schermo di un paio di riusciti melodrammi imbevuti di noir – *As Tears Go By* (*Wong gok ka moon*, 1988) e *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991) –, licenzia nelle sale di Hong Kong il suo terzo lavoro, intitolato *Ashes of Time* (*Dung che sai duk*).

Lontanamente ispirato a una serie di quattro romanzi scritti negli anni Quaranta da Jin Yong, stimato intellettuale hongkonghese e al tempo stesso celebre autore di racconti popolari, *Ashes of Time* è un *wuxia* avanguardistico e sperimentale sia sotto l'aspetto della narrazione – la cui *fabula* è completamente decostruita e riassemblelata assecondando il verboso e spesso incongruente *stream of consciousness* dei personaggi – che sul piano della messa in scena. Il *plot*, già ingarbugliato di suo, si sottrae a ogni linearità, pur rimanendo ancorato a una logica *consecutio* – sempre che si abbia la pazienza di ricostruire il puzzle pezzo per pezzo nel *maelström* di prolessi, analessi, cambi di punti di vista e di voce narrante di cui è disseminato. Mentre l'impianto visivo è l'esaltazione dell'apostasia: in sostanza, Wong gira un autentico anti-*wuxia*, contraddicendo ogni regola basilare del genere. In *Ashes of Time* le scene d'azione e di combattimento sono rapidissime e ai limiti dell'illeggibilità, mentre ampio spazio viene accordato a sequenze di estenuato lirismo, cariche di simboli e immagini idilliache, tese a riprodurre la complessa interiorità dei personaggi. Opera "intellettuale", dal curioso *mood* proustiano (i personaggi, anziché glorificare le proprie azioni eroiche, che pure esistono, preferiscono struggersi nella contemplazione di un passato perduto per sempre e nel rimpianto di amori recisi troppo presto), viene ben presto adottata dalla critica più intransigente – complici una fugace apparizione alla LI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e l'Osella d'Oro per il miglior contributo tecnico attribuita al direttore della fotografia, l'australiano Christopher Doyle – come esempio di una deriva *arty* in grado di collocare il *wuxia* su un livello di percezione radicalmente diverso rispetto a quello che occupa abitualmente. In questo modo, *Ashes of Time* è divenuto, nell'immaginario collettivo, il controtipo cerebrale e accademico della voluttuosa muscolarità del cinema prodotto e/o diretto da Tsui Hark. Ad aumentare la sua popolarità, poi, ha contribuito la nomea, pienamente meritata, di "film maledetto", fra riprese funestate da incidenti, ripetute interruzioni per motivi di budget³, una men che tiepida accoglienza da parte del pubblico e infine il parziale deterioramento di un negativo incredibilmente mai restaurato né telecinemato, che ha costretto lo stesso Wong, a distanza di quasi quindici anni, a rimettere le mani sul suo film, realizzando una versione *redux* con una *color correction* più centrata e qualche inquadratura o sequenza mancanti a causa delle cattive condizioni del *master*. Tale versione è stata poi presentata nel 2008 al LXI Festival di Cannes.

Se *The Blade* assume la centralità di opera seminale nell'ambito del *wuxia* cinematografico nella Hong Kong immediatamente pre-*handover*, *Ashes of Time* ricopre nello stesso periodo un ruolo "riassuntivo". Giocando ancora una volta sul filo del paradosso, nonostante il film sia tutt'altro che un *wuxiapian* ortodosso, Wong Kar-wai riesce a coinvolgere nella sua lavorazione alcune delle professionalità più eminenti del genere, attingendo al passato più o meno recente: il *martial arts director* è Sammo Hung, il montatore è quel Patrick Tam, già mentore e collaboratore di Wong nei suoi film precedenti⁴, mentre il già citato Christopher Doyle di lì a pochi anni si troverà a collaborare con Zhang Yimou per il successo internazionale *Hero* (*Ying xiong*, Zhang Yimou, 2002). Inoltre, il cast è composto da una serie di divi importanti, alcuni dei quali al debutto nel *wuxiapian*, che con la loro presenza sembrano quasi voler attestare la rinnovata "nobiltà" del genere. È dunque sul filo della dicotomia fra intrattenimento e ricerca che il *wuxiapian* si allinea al resto del cinema di Hong Kong nell'affacciarsi sull'orlo dell'attesa, da molti temuta, riannessione alla Repubblica Popolare Cinese.

Sono anni, quelli a cavallo del 1 luglio 1997, in cui tutta l'industria cinematografica si assesta su posizioni prudentemente attendiste. Il timore maggiore, ovviamente, è costituito dall'ombra della censura, malgrado ampie rassicurazioni arrivino circa il mantenimento di Hong Kong a regione a statuto speciale, sia a livello amministrativo che sul piano legislativo. Sta di fatto che sono pochi i registi che provano a ragionare in maniera schierata e militante sulle conseguenze – reali o immaginate poco importa – dell'*handover*, e chi lo fa si "accontenta" di mettere in scena elegiache rappresentazioni del *nostos* e della perdita d'identità, o astrazioni simboliche tanto forzate quanto didascaliche (si pensi ad esempio al gioco quasi borgesiano di *The Island Tales*, *You shi tiaowu*, Stanley Kwan, 2000). Alcuni si rifugiano addirittura all'estero – è il caso proprio di Wong Kar-wai, che nel 1997 gira a Buenos Aires il suo sesto lungometraggio, *Happy Together* (*Chun gwong cha sit*) –, quasi a negare un *engagement* diretto su un argomento del quale si ignorano le conseguenze a medio termine.

Come conseguenza di tale situazione, in questo periodo il *wuxia* diviene il grimaldello che spalanca una porta su una fuga *ad libitum* dalle contingenze di una realtà sociopolitica nel migliore dei casi nebulosa. Il suo essere "fuori dal tempo" – o quantomeno la possibilità concreta di darsi come tale – ne disinnescia in massima parte il potenziale metaforico e allegorico, relegandolo nuovamente al ruolo di puro cinema d'evasione. Sono gli anni in cui a "vincere" presso il grande pubblico sono prodotti anodini e palesemente ruffiani come *The Storm Riders* (*Fung wan: Hung ba tin ha*, Andrew Lau, 1998) e il suo seguito ufficiale *A Man Called Hero* (*Jung wa ying hong*, Andrew Lau, 1999), stolidamente ancorati a strutture diegetiche mutuata dai *mànhuà*, i fumetti

cinesi che imitano il *manga* giapponese e che subito dopo la riannessione di Hong Kong alla Cina iniziano a invadere anche il mercato dell'ormai ex-protettorato. Visti a posteriori, questi film denunciano una solenne tensione alla *captatio benevolentiae* nei confronti della *mainland*, probabilmente dettata dal timore di incappare in difficoltà distributive o in ostracismi di altro tipo, oltre all'adozione di una sorta di "stile internazionale" nelle sequenze di combattimento, pressoché consustanziale all'esplosione del fenomeno *Matrix*, dato dall'interazione fra il "vecchio" *wire work* e la "nuova" CG. Ma si tratta già di un'altra fase, annunciata in pompa magna all'inizio del nuovo millennio con l'uscita di *La tigre e il dragone* (*Wo hu cang long*, Ang Lee, 2000), esordio di una *major* americana – la Columbia Pictures – sul suolo cinese. La Columbia apre in loco un ricco di dipartimento, con lo scopo di sviluppare progetti autoctoni in grado di penetrare in profondità il mercato locale, che si preannuncia sin dalla fine degli anni Novanta come il più fertile e redditizio degli anni a venire. L'era del cinema "globalizzato" è alle porte, e il *wuxiapian* si appresta a rivestire all'interno di esso un ruolo di primissimo piano.

Sergio Di Lino

Note

¹ Il romanzo da cui trae origine il film – che già nel 1960 aveva dato luogo a una popolare trasposizione cinematografica, diretta da Li Han-hsiang e prodotta dagli Shaw Brothers – è opera di Pú Sōnglíng, celebre scrittore del primo periodo della Dinastia Qing, seconda metà del Diciassettesimo secolo circa.

² Per il quale, a causa di impegni sovrapposti, cede la regia a un esperto attore e *stuntman*, presenza pressoché fissa dei film di Sun Chung e Chor Yuen negli anni Settanta e Ottanta, qui all'esordio dietro la macchina da presa.

³ Al punto che fra una sessione di riprese e l'altra Wong riesce a produrne la parodia, intitolata *The Eagle Shooting Heroes* (*Se diu ying hung ji dung sing sai jau*, Jeffrey Lau, 1993) e diretta dal suo socio in affari nella casa di produzione Jet Tone Production (unico caso di *spoof* uscito prima del film che lo ha ispirato), e a completare il suo film successivo, quel *Hong Kong Express* (*Chung Hing sam lam*, 1994) che gli regalerà popolarità a livello mondiale.

⁴ E autore di *The Sword* (*Ming jian*, Patrick Tam, 1980), film di fatto inaugura l'ingresso del *wuxia* nella New Wave del cinema hongkonghese.