

Orienti/Occidenti

Guerra è pace

Appunti per uno studio sul *wuxiapian* cinese degli anni Duemila

Fino a pochi anni fa, il *wuxiapian*, il film di cavalieri erranti, era oggetto di rigidi divieti e forti resistenze nella Repubblica Popolare Cinese. Per tutta la stagione del Maoismo era considerato un esempio di cultura controrivoluzionaria¹ e anche dopo la svolta imposta da Deng Xiaoping in direzione di un' "economia socialista di mercato", ha trascorso lunghi anni in una sorta di limbo rappresentativo² prima che si creassero le condizioni di un suo ritorno in auge. È stata necessaria un'accelerazione del processo di trasformazione capitalistica del paese – maggiore libertà di impresa, spazi all'iniziativa privata, corsa all'arricchimento personale, ingresso di capitali e insediamenti industriali stranieri – per spingere le autorità a promuovere, anche attraverso la loro rappresentazione filmica, quelle manifestazioni culturali capaci di cementificare l'identità del Paese, temperare gli aspetti "radicali" del nuovo corso e legittimare, in qualche modo, l'*establishment* ancora in carica³. In un tale quadro, il *wushu*, l'insieme delle arti marziali cinesi torna a essere un veicolo per affermare stili di vita e virtù omologanti e conservative dello *status quo* quali l'autocontrollo, l'equilibrio, la benevolenza, la compassione⁴. Con l'*handover*, ovvero il passaggio amministrativo di Hong Kong dalla Gran Bretagna alla Cina, si sono infine determinati i presupposti pratici, oltre che culturali, per una rinascita del genere: grazie a canali privilegiati di interscambio commerciale⁵, l'industria continentale ha potuto sfruttare il *know-how* maturato nell'isola nella sua quasi cinquantennale storia di *wuxiapian*, attraendo maestranze e cineasti e concedendo loro capitali per realizzare nuovi film. La situazione odierna è, quindi, profondamente cambiata. Dai successi di Ang Lee con *La tigre e il dragone* (*Wo hu cang long*, 2000) e di Zhang Yimou con *Hero* e *La foresta dei pugnali volanti* (*Shi mian mai fu*, 2004) in avanti, un fiume di film in costume⁶, etichettabili pur con qualche necessaria precisazione come *wuxiapian*⁷, ha invaso le sale cinematografiche del paese, quelle dell'Estremo Oriente e talvolta anche quelle occidentali. Sono film che mettono in scena avvenimenti (più o meno inventati) occorsi durante i duemila e più anni di storia del Celeste Impero. Sono girati in patria, recitati in mandarino, bollati con il visto-censura di Pechino, distribuiti su tutto il territorio nazionale, talvolta premiati dalle istituzioni statali. Proprio per queste ragioni, anche quando si avvalgono di investimenti o professionalità transnazionali, è bene considerarli a tutti gli effetti prodotti "Made in China"⁸. Proprio perché in geometrica espansione⁹, ci vuole poco a capire che il fenomeno è tra i più cospicui e cogenti di questo nuovo "secolo giallo"; chissà,

forse addirittura l'avanguardia di una futura egemonia del marchio cinese anche nel settore del cinema e dell'entertainment internazionale. Essendo ancora un territorio di studio sottoposto a forti movimenti tellurici è necessario analizzarlo con una certa prudenza. E, insieme, però, con una certa urgenza, quantomeno per iniziare a stabilire quali sono i modi di rappresentazione su cui si fonda. Il testo qui licenziato ha proprio quest'obiettivo: riflettere su un fenomeno di punta dell'industria audiovisiva cinese proponendosi in forma "pasoliniana" come un insieme di "appunti per uno studio sul *wuxiapian* cinese" ancora tutto da svolgere. Le righe che seguono sono in sostanza delle annotazioni per preparare il campo a un più lucido ed esteso sguardo analitico che oggi ancora manca sia nella letteratura di provenienza anglosassone, sia, a maggior ragione, in quella di origine italiana¹⁰.

Discontinuità con il passato e nuove congruità di genere

Basterebbe un'analisi superficiale per accorgersi che sussistono marcate discontinuità tra il *wuxiapian* cinese e quello che si praticava a Hong Kong, ad esempio negli studi della Shaw Brothers. Proprio perché evidenti, provo a elencarle per singole e spero non troppo assiomatiche attestazioni:

- *Fonti*. Se nell'ex colonia britannica i principali repertori di riferimento sono letterari, riconducibili o ai corpus di certi narratori cinesi negli anni Dieci e Venti (Huangzhu Louzhu, Zhao Huanting, Wang Dulu) o ad altri che operano a Hong Kong nel secondo dopoguerra (i "giovani turchi" Jin Yong, Liang Yusheng, Gu Long)¹¹, nella Cina postmaoista si assiste a una maggiore libertà ed eterogeneità dei prelievi. Convivono, senza grossi attriti, nel medesimo filone, trasposizioni di testi classici della letteratura cinese¹², di pièce teatrali o di poemi lirici¹³, adattamenti di opere di narrativa straniera¹⁴, *biopic*¹⁵, film da sceneggiature originali¹⁶, remake o rifacimenti di pellicole del passato¹⁷.
- *Ambientazioni storiche*. La ricchezza delle fonti allarga il ventaglio dei periodi storici in cui sono situati i racconti. A differenza di quanto succedeva con lo *swordplay* hongkonghese, fedele a poche, codificate e, spesso, fantastiche ambientazioni (con predilezione per storie ambientate sotto le dinastie Ming e Qing), oggi quasi ogni fase della storia imperiale trova rappresentazione. Esiste tuttavia una certa propensione nel mettere in scena episodi avvenuti o agli albori del Celeste Impero, ad esempio durante il periodo degli Stati Combattenti quando il paese non era unificato, oppure – come nel caso del periodo dei Tre Regni o della fine della dinastia Qing – in passaggi in cui l'unità del territorio era minacciata da guerre civili, invasioni, lotte intestine di potere¹⁸.
- *Narrazioni e messa in scena*. Proprio dalla prossimità che si stabilisce con i repertori letterari tradizionali o con alcune note vicende del passato, si ricorre meno al registro del fantastico, ponendo viceversa più accuratezza nei confronti

di scenografie, costumi, cerimonie, allestimenti, ricostruzioni militari, vicende biografiche. Assegnare a questi aspetti un più alto valore semantico significa, di sponda, assicurare rilievo alle sequenze diegeticamente esplicative (quindi intrighi di corte, ribellioni, resistenze, alleanze, ecc...) rispetto a quelle più attrazionali (scontri, duelli, salti temporali, colpi di scena, ecc...), con conseguenti inediti doveri di “resistenza” narrativa per i personaggi (più battute, caratterizzazione più approfondita, più spazio ai rapporti interpersonali).

- *Ruolo dello xia e delle masse.* Cambiano le funzioni e i compiti assegnati allo *swordsmen*. Come vedremo più avanti, i poteri sovrumani scemano almeno in parte, sostituiti da quelli – più plausibili – da spendere sul campo di battaglia: forza, intelligenza strategica, gestione dei movimenti del proprio corpo. Sul piano figurativo non è raro che l’eroe venga assorbito dentro una densità di corpi e armature da cui non sempre riesce a uscire vincente. Parallelamente, infatti, viene offerta una più ampia responsabilità semantica alle masse, agli eserciti, alle popolazioni: non è un caso che si moltiplichino gli assedi alle città, i movimenti complessi delle unità militari, le migrazioni di interi popoli, l’esplosione di fenomeni atmosferici che travolgono, senza distinzioni di sorta, tanto il singolo quanto la moltitudine. Lo *xia* deve insomma negoziare la propria presenza dentro il perimetro del quadro con blocchi di potere spesso anonimi o senza possibilità di parola.
- *Location naturali.* Per le stesse ragioni sopra riportate (fedeltà alle storie, maggiore verosimiglianza, più alto gradiente narrativo), anche gli ambienti naturali acquistano maggiore “credibilità”. Le sequenze in esterni non sono più ricostruite in studio, ma vengono girate in *location* di stupefacente incanto paesaggistico. L’accesso a luoghi vergini e incontaminati, di cui la Cina è ancora provvista nonostante l’imperante modernizzazione, ha una doppia ricaduta semasiologica: da una parte preserva quel carattere di inviolabilità che avvicina il genere alla dimensione epica del mito¹⁹; dall’altra riconduce il leggendario e il fantastico a toponomastiche concrete e riconoscibili²⁰, su cui eventualmente si può agire, se necessario, con le manipolazioni della *computer graphic*²¹.
- *Modalità espressive.* È difficile individuare scelte morfologiche unidirezionali in un gruppo di pellicole così ampio. Come principi tendenziali, ma parziali, si possono ricordare forme di convergenza verso l’uso mimetico del *wire work* e del digitale, l’applicazione del *découpage* classico associato a un montaggio a pezzi brevissimi e a continui movimenti di macchina, la pratica che Laurent Jullier chiama del “film concerto”, ovvero dell’immersione della visione in un bagno di suoni e rumori che provengono dal continuo scontrarsi di spade e corpi, dallo scoccare delle frecce, dalle urla di battaglia.

Così elencate, le categorie proposte ci parlano di un genere che nel breve tragitto da Hong Kong al continente subisce un processo di profonda alterazione genetica. È vero, ci sono ancora le spade, talvolta i cavalieri volano, altre volte si

limitano a grandi performance, c'è ancora un immaginario idealizzato del passato, forse ancora più elegante e ritualizzato di prima. Eppure, allo stesso tempo, l'identità del *wuxiapian* subisce modificazioni sia nei lineamenti epidermici, sia nella sua organicità più profonda. Da una parte, anche grazie alla dimensione transnazionale di questi prodotti e quindi alla predisposizione per una fruizione "glocal", si realizzano permeabilità e ibridismi con altri generi, si costruiscono interfacce con altri media, si stratificano i registri linguistici, si serializzano i consumi, ennesima conferma di una cinematografia matura non solo per numero di pellicole realizzate (la Cina è la terza industria cinematografica al mondo dopo India e Stati Uniti), ma anche per la capacità di assecondare e fare da volano ai fenomeni intermediali più recenti. Ci sono inoltre sempre più frequenti sconfinamenti, per quanto riguarda la tassonomia di genere, nel dramma teatrale, nel *warmovie* epico, nel film sentimentale e talvolta anche nel giallo. Dall'altra si sbriciola la materia che ne compone l'immaginario, sintetizzabile nel concetto vasto e un po' sfuggente di *jianghu*. Il *jianghu* è quella sorta di mondo-chimera inventato dagli *swordplay* di HK, con ambientazioni fisse e ricorrenti (la foresta di bambù, la taverna, il mercato, la casa contadina, ecc...), assiologie chiare, la promessa di un futuro di giustizia da realizzare. Non è/era altro che la proiezione di una Cina ideale ed "esotica" che, viceversa, oggi è venuta meno, sostituita da una Cina più dinamica, sorprendente, in continua trasformazione, interessata a mitizzare il proprio passato, ma anche a farlo assomigliare, almeno in parte, ad una nazione in costante e inarrestabile espansione (politica, geografica, economica).

C'è da dire che il viraggio che sbianca e solfura la congruità del *wuxia* non è fine a se stesso ma serve a immergere il genere dentro il sistema produttivo *mainlander*. Ricordo, infatti, che la venatura sociale e quella nazionalista innervavano il cinema cinese già nella sua "epoca d'oro", ovvero nella Shanghai degli anni Trenta, per poi confluire, pur con altre parole d'ordine e altri radicalismi, nel cinema maoista postbellico. Dobbiamo sorprenderci di ritrovare, ancora oggi, tali registri, anche nei nuovi film marziali? O di riconoscervi un'ipotassi dei significanti rispetto ai significati, delle morfologie rispetto ai "messaggi", secondo una concezione didattica dell'oggetto-film da sempre abbracciata dall'industria culturale del paese? O, ancora, di constatare che la concezione di "realismo" che essi affermano – ovvero una costruzione codificata e monitorata di un immaginario coeso e "ufficiale" – sia simile a quella che informava la stagione del "realismo socialista", dei "film della cicatrice"²² o dei più recenti *leitmotiv films*²³?

Tale è certamente il primo caravanserraglio in cui sostare in una prossima spedizione nel *wuxia* cinese. Se, infatti, per il film di arti marziali hongkonghese Stephen Teo parlava di "nazionalismo astratto", in virtù del fatto che le pellicole

prodotte dall'allora colonia inglese difendevano un patriottismo utopico, ipotetico, privo di un reale legame con la madrepatria²⁴, adesso è giunta l'ora di discutere di "nazionalismo concreto", sia perché l'impianto ideologico complessivo difende, in buona parte, l'interesse dell'autorità, sia perché i modi di rappresentazione passano attraverso un pragmatismo che il cinema isolano non coltivava con la medesima convinzione.

La discesa dell'eroe

Il secondo caravanserraglio, quello su cui maggiormente ci concentreremo in questa sede, non è altro che un'indagine di prossimità sugli *xia*, i cavalieri erranti, gli eroi cui affidare la responsabilità valoriale delle narrazioni e quella attrazionale dello spettacolo marziale²⁵. Intanto essi non sono più così "erranti" come in passato. Preferiscono rinunciare al romitaggio, una delle caratteristiche peculiari del loro profilo eroico²⁶, per accompagnarci per mano nelle storie e nella Storia. D'altronde, una volta svuotato il *jianghu* di certi caratteri utopici, anche lo spazio offerto allo spirituale, alla meditazione e a ogni minimo percorso di illuminazione si riduce, anzi viene inglobato nell'esperienza temporale, unica dimensione di verifica delle trasformazioni in atto, siano esse individuali o collettive. Così facendo, anche le motivazioni che guidano le loro azioni non possono che mutare radicalmente. Una volta era frequente incontrare *swordsmen* che combattevano per difendere il proprio onore, per vendicare la morte di un proprio caro, per riportare l'ordine in un contesto caotico, o persino solo per dimostrare la propria maestria. Viceversa, ora, l'azione s'ingenera per una ragione superiore all'ambito desiderante del singolo e riguarda la difesa dello stato-nazione o la protezione della comunità. Facciamo qualche esempio: Senza Nome, il protagonista di *Hero*, giunto finalmente innanzi al re di Qin, pronto per attuare un assassinio a lungo progettato, decide di risparmiare la vita all'unico sovrano in grado di unire "sotto lo stesso cielo"²⁷ la Nazione, rinunciando alla propria vendetta privata. Pang Qingyun, il generale che guida le truppe di *The Warlords* infrange il vincolo di fratellanza con Zhao Er-Hu pur di garantire cibo sufficiente alle proprie milizie. Il giudice Di Renjie di *Detective Dee*, già membro di un gruppo di rivoluzionari, ostacola le mire dissennate di un ex compagno per proteggere l'imperatrice reggente e con lei l'intera corte minacciata dalla caduta di un'enorme statua del Buddha. Qinglong, freddo assassino di *14 Blades*, preferisce non ottemperare all'obbligo impostogli da un eunuco pur di tenere in piedi un Impero vacillante. Il *Little Big Soldier* Jackie Chan salva la vita a un principe della Dinastia Wei rinunciando a un lauto compenso in cambio di una promessa di pace. E così via. In tutti i casi evidenziati (e in molti altri) assistiamo a personaggi che privilegiano gli interessi dei rappresentanti del potere (imperatori o generali), antepoendo l'armonia dell'insieme ai desideri e ai propositi delle sue più piccole parti. E di

conseguenza contribuiscono a garantire un ordine sociale di stampo confuciano, ma anche un impianto istituzionale di eredità maoista.

I *wuxiapian* cinesi rispondono or dunque a una “ragione di stato”? Si presentano come strumenti di propaganda dell’attuale stagione politica, giacché, come ci rammenta Daniel A. Bell, la Cina non è più comunista, ma è tornata a essere confuciana, anzi neoconfuciana²⁸? In questa sede non è possibile avanzare una risposta definitiva agli interrogativi qui posti: non lo permette l’eterogeneità dei film sotto esame, né la stratificazione delle letture che le pellicole concedono all’analista (e che qui purtroppo siamo costretti a tralasciare), né una situazione sociale interna al paese ben lontana dal nostro immaginario monolitico²⁹. Nondimeno è innegabile la funzione strumentale che il genere sta assumendo nell’odierno quadro geo-politico nazionale e globale. Oggi la Cina, secondo un uso del proprio *soft power* sempre più raffinato, sta cercando di affermarsi come forza internazionale di pacificazione, regolatrice dei conflitti in atto, responsabile dello sviluppo armonico del mondo³⁰. Non può essere accidentale, allora, che nei film che esporta all’estero, in gran parte *wuxiapian*, siano numerose le situazioni e i dialoghi in cui si celebra il primato della riconciliazione tra i popoli. Non importa se la glorificazione di un mondo eufonico è declamata poco prima o poco dopo battaglie campali, esecuzioni o carneficine, assedi, duelli e quant’altro, come, di fatto, accade nelle nostre opere: i concetti di benevolenza e pace iscritti nei fondamenti del sistema di pensiero confuciano giustificano, qualora perseguano il bene comune, anche le peggiori efferatezze sui nemici o i “traditori”. In qualche misura la pragmatica sostituisce l’utopia, la progettualità l’improvvisazione, la strategia e il metodo la foga e la fuga dalle responsabilità. Ecco perché possiamo dire, giocando con Tolstoj, che per i nuovi *swordplay* continentali la “guerra è pace”; la Cina è (vorrebbe essere) pace (per salvaguardare la propria crescita economica interna e la parallela crescita della sua influenza internazionale).

Ancora una volta sono i cavalieri (non) erranti la cartina di tornasole del cambiamento. Quando personaggi come Ge Li di *Battle of Wits*, Spada Spezzata di *Hero*, Liu Bei o Zhuge Liang di *La battaglia dei tre regni*, Di Renjie di *Detective Dee* o l’ex guerriero Duan Lanquan de *L’imperatrice e gli assassini*, lo stesso generale Pang di *Warlords*, ed altri dichiarano di perseguire ideali di pace, non sono solo convinti di quanto affermano, ma sono come supportati da una sorta di visione più lucida delle cose, a più lungo raggio. Si assommano in loro una coscienza storica, un discernimento morale, un affinamento scopico secondo una triangolazione di attinenze dentro la quale ogni parte sorregge e rinforza le restanti. A parere di chi scrive, il vero “superpotere” dei nuovi *xia* è proprio il loro saper “guardare oltre”: oltre la successiva battaglia, oltre gli interessi del potente di turno e soprattutto oltre i confini della diegesi, per

focalizzarsi su un futuro roseo, su un cambiamento duraturo, non circoscritto all'immaginario di genere o alla singola stagione storica, ma decantato nella condizione di benessere di cui ora gode (godrebbe) il subcontinente. Detto in altro modo: nel momento in cui "discendono" dal *jianghu* per abitare un mondo di mortali, di storie che appartengono al "vero" passato del paese o alla sua tradizione letteraria più nobile, abbracciando l'ottica pragmatica di chi usa il potere per promettere (!) un domani di armonia e riconciliazione, gli eroi marziali si trasformano in veicoli che distendono letteralmente la Storia, in abbrivi *consapevoli* di una serie di accadimenti ambivalenti, tragici e talvolta persino moralmente biasimevoli (è il caso dei comportamenti di alcuni sovrani oppressivi), senza la quale tuttavia non sarebbe possibile l'affacciarsi diacronico dell'attuale protagonismo cinese. Un guardare e un parlare oltre che ha, beninteso, un unico interlocutore: lo spettatore in sala, il solo che può verificare, una volta accese le luci, se la promessa di benessere si è infine avverata.

Tragitti trafitti

Invero, questa sorta di potere "sovranaturale" e "sovrannarrativo" dell'eroe passa attraverso la sua messa al servizio del "messaggio" (e del suo enunciatore implicito). Allorché, infatti, Senza Nome, Little Big Soldier, il generale Pang, Di Renjie, Mulan, l'imperatrice Fe'ier e Duan Lanquan, Qinglong e così via, scelgono di privilegiare l'armonia della Nazione a quella personale, non lo fanno per ottenere una medaglia al valore o il premio "Cento Fiori", ma per riconoscere che esiste una ragione più grande, per farsi ragione di una ragione più grande. E per sublimarsi in essa. Lo confermano i dolorosi sacrifici cui sono sottoposti, o ancor più spesso la loro prematura morte. Lo conferma il modo con cui il supplizio si materializza: la maggior parte di loro non cade sul campo di battaglia per mano di un avversario più forte o per colpa di una spada più affilata e potente, ma spesso è trafitto da un improvviso e fatale provenir di frecce. A tutti verrà in mente il finale di *Hero*, film che resta in fondo il testo chiave per comprendere questa stagione cinematografica³¹, ma il suo eroe letteralmente senza nome è solo il primo di un ampio drappello di *xia* che subisce analoga sorte³². L'imporsi della freccia sulla spada come arma risolutiva rappresenta, per molti versi, un altro di quegli scarti epistemologici da cui non si può prescindere per comprendere l'evoluzione del film marziale. La freccia è arma scagliata da lontano, da mano anonima e spesso da un luogo imprecisato o incollocabile; è arma che trasforma lo spadaccino in fragile ed esposto bersaglio, in soggetto passivo della propria morte. È arma delle masse di eroi anonimi. È minaccia invisibile (o difficilmente individuabile a occhio nudo). È forza proiettiva, come il cinema, come l'immaginario, come l'identità. È improvvisa manifestazione del fuoricampo poiché è raro che in un'unica inquadratura si veda l'arciere che scocca la freccia, il dardo che vola e la vittima colpita (e

quando ciò avviene il merito va ricondotto alla sofisticazione delle tecniche digitali, alla manipolazione dei pixel). È, in ultima analisi, la concretizzazione di quell'oltre narrativo e oltre diegetico che interviene e definisce lo svolgimento, anche fisico, della parabola dello *xia*. Un oltre che con una mano offre (coscienza storica, fedeltà confuciana e sguardo più profondo) e con l'altra, scoccando una freccia, sottrae (identità e immortalità).

Che poi quest'oltre sia identificabile pienamente e in maniera soddisfacente con l'attuale regime, non credo sia possibile e corretto attestarli. Ci limitiamo a rimarcare, a mo' di chiusa, che la morte del cavaliere (non) errante diventa spesso, in questi casi, una garanzia di pacificazione che si realizza nel momento in cui egli, esanime, ritorna a essere corpo tra altri corpi, massa tra altre masse. Come diceva Mao: "Dovunque c'è lotta, c'è sacrificio e la morte è un caso comune. Ma noi abbiamo a cuore gli interessi del popolo [...] e quindi morire per il popolo significa morire di una morte degna. Tuttavia dobbiamo fare il possibile per evitare inutili sacrifici"³³. Immolare un personaggio di celluloidi (o di pixel) per garantire la prosperità del popolo in carne e ossa è, in fin dei conti, decisione tollerabile, tutt'altro che inutile. Per lo *xia*, la "morte degna" significa conquistare lo status di eroe nazionale. Con o, meglio, Senza Nome.

Marco Dalla Gassa

Note

¹ Si pensava, infatti, che incoraggiasse un approccio individualista alla soluzione dei problemi, che alimentasse atteggiamenti retrivi di superstizione e scaramanzia, che propagandasse un'idea di società verticista, classista e feudale. Per la verità queste medesime convinzioni erano già alla base della prima legge di censura cinese che nel 1931 vietava la produzione di *wuxiapian* (e la pubblicazione della letteratura del medesimo genere) in tutta la Cina. Mao ha insomma conservato un codice già in vigore ai tempi di Chiang Kai-shek e del Guomintang. Cfr. Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*, Londra, Routledge, 2004, pp. 62-63; Zhen Zhang, "Bodies in the Air: Magic of Science and the Fate of the Early 'Martial Arts' Film in China", *Post Script*, n. 2-3, inverno/primavera 2001, pp. 43-60.

² Sui primi "timidi" tentativi di girare *wuxiapian* in Cina rimando a Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009, pp. 180-185.

³ È utile ricordare, a tal proposito, come sia stato proprio il cinema a fissare in immagine il nuovo giudizio politico su alcune figure fino a pochi anni fa rigettate dal maoismo. Penso a Shǐ Huáng Qīn, il primo imperatore che ha unito il territorio cinese (*Hero [Ying xiong, 2002]* di Zhang Yimou), a Sun Yat-sen, il primo presidente della Repubblica di Cina dopo la caduta della dinastia Qing (*Bodyguards and Assassins [Shi yue wei cheng, 2009]* di Teddy Chan), o ai nuovi profili assegnati a Confucio (*Confucius [Kong Zi, 2010]* di Hu Mei) e a Chiang Kai-shek (*The Founding of a Republic [Jian guo da ye, 2009]* di Han Sanping e Huang Jianxin).

⁴ Per un'introduzione sulla storia e la filosofia che sottende le arti marziali cinesi rimando a David Chow, Richard Spangler, *Kung Fu: History, Philosophy, and Technique*, Burbank,

Unique, 1982.

⁵ Il riferimento è al CEPA, il Closer Economic Partner Arrangement, un accordo economico-commerciale che consente a prodotti, compagnie e professionisti qualificati di HK un accesso preferenziale al mercato della Cina continentale. Negli ultimi anni l'accordo è stato sfruttato per favorire un maggiore interscambio tra le due industrie cinematografiche. Cfr. David Bordwell, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Madison, Irvington Way Institute Press, 2011, pp. 195-202.

⁶ Il numero è così elevato che ne diamo un provvisorio conto solo in nota, per evitare un lungo e tedioso elenco. Tra i film che entrano nel focus di questo saggio ci sono oltre ai già ricordati *La tigre e il dragone*, *Hero* e *La foresta dei pugnali volanti*, anche *La città proibita (Man cheng jin dai huang jin jia, 2006)* di Zhang Yimou, *La battaglia dei tre regni. Parte 1 (Chi bi, 2008)* e *Parte 2 (Chi bi xia: Jue zhan tian xia, 2009)* di John Woo, *Seven Swords (Qi jian, 2005)* e *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma (Di Renjie, 2010)* di Tsui Hark, *The Warlords - La battaglia dei tre guerrieri (Tau ming chong, 2007)* di Peter Chan e Raymond Wip, *The Promise (Wu ji, 2005)* e *Sacrifice (Zhao shi gu er, 2010)* di Chen Kaige, *The Banquet (Ye yan, 2006)* di Feng Xiaogang, *Battle of Wits (Mo Gong, 2006)* di Jacob Cheung, *L'imperatrice e i guerrieri (Jiang shan mei ren, 2008)* di Ching Siu-tung, *Ip Man (Yip Man, 2008)* e *Ip Man 2 (Yip Man 2, 2010)* di Wilson Yip, anch'essi *gongfupian* come *Shaolin Soccer (Siu lam yuk kau, 2000)* e *Kung Fusion (Kung Fu, 2004)* di Stephen Chow, ambientati però già in epoca repubblicana. Si tratta, invero, di un elenco assolutamente parziale. Altri film più recenti sono indicati nella nota n. 9, altri ancora saranno segnalati all'interno del testo.

⁷ Semplificando un po', consideriamo *wuxiapian* cinesi quei film ambientati nel passato imperiale cinese che contengono sequenze di scontri marziali e che sono stati prodotti con capitali del subcontinente. È vero che in tal modo convivono, un affianco all'altra, opere fantastiche e altre terrigne, lungometraggi con *swordsmen* dalle qualità sovranaturali e altri con miseri e inetti soldati semplici come protagonisti, pellicole firmate da registi di Hong Kong e altre da *mainlander*, titoli di mero intrattenimento e altri di propaganda, parodie e film epici, e così via. E tuttavia si è pensato che in qualità di prodotti finanziati e distribuiti nel Paese di Mezzo questi titoli dovessero pur rispondere a un criterio di fondo che forse Sorlin avrebbe definito *il visibile cinese*, ovvero quel *range* di immagini e immaginari accettabili e auspicabili per l'attuale corso politico e per l'attuale stagione storica e culturale cinese.

⁸ Un'altra possibile critica che proviamo a smontare in nota riguarda l'apporto determinante di capitali e maestranze di Hong Kong per la realizzazione di questi prodotti. Perché considerare "Made in China" e non "Made in HK" opere di registi che hanno segnato la storia di quella cinematografia come ad esempio John Woo, Tsui Hark o Ching Siu-Tung? La risposta la offre indirettamente David Bordwell quando nella nuova e recente edizione di *Planet Hong Kong* cerca di definire il cinema isolano *post-handover*: "Oggi il cinema di Hong Kong, spesso soggetto alle regole capitaliste, si sottopone egualmente all'esperimento cinese di un *crony capitalism* [un capitalismo che si regge sulle relazioni con il potere politico, Ndr] senza democrazia. Una volta il cinema di Hong Kong doveva soltanto essere redditizio. Oggi deve essere politicamente corretto", ovvero sapersi sintonizzare con le nuove lunghezze d'onda e i messaggi di fondo che la Repubblica Popolare vuole offrire ai propri cittadini ed esportare all'estero. Cfr. D. Bordwell, *op. cit.*, p. 214.

⁹ Solo nello scorso anno solare sono stati prodotti *The Sorcerer and the White Snake (Baishe Chuan shuo, 2011)* di Ching Siu-Tung, *The Lost Bladesman (Guan yun chang, 2011)* di Felix Chong e Alan Mak, *Wu Xia (2011)* di Peter Chan, *The Flying Swords Of Dragon Gate (Longmen Feijia, 2011)* di Tsui Hark (primo esempio di film d'azione cinese in 3D) e ancora *Legendary Amazons (Yang Men Nu Jiang Zhi, 2011)* di Frankie Chan, *Mural (Hua Bi, 2011)* di Gordon Chan, *My Own Swordsman (Wu Lin Wai Zhuan, 2011)* di Shang Jing, *White Vengeance (Hong Men Yan, 2011)* di Daniel Lee, *Shaolin (Xin shao lin si, 2011)* di Benny Chan, *The Warring*

States (Zhan Guo, 2010) di Jin Chen. E per la prima metà del 2012 ne sono annunciati più di una dozzina, di cui un buon numero verrà distribuito in sala durante il Capodanno Cinese.

¹⁰ Ad oggi vi è ancora poco di accademicamente rilevante sul *wuxiapian* cinese o su quello che Teo definisce *wuxiapian storicista*. A parte un capitolo del suo *Chinese Martial Arts Cinema* (S. Teo, *op. cit.*, pp. 172-195) e quanto già riportato su Bordwell, segnalo almeno Jie Lu, "Body, Masculinity, and Representation in Chinese Martial Arts Films", in D.S. Farrer, John Whalen-Bridge (a cura di), *Martial Arts As Embodied Knowledge: Asian Traditions in a Transnational World*, New York, State University of New York Press, Dicembre 2011, pp. 97-122.

¹¹ A tal proposito si veda John Christopher Hamm, "Local Heroes: Guangdong School Wuxia Fiction and Hong Kong's Imagining of China", *Twentieth-Century China History Journal*, vol. XXVII, n. 1, novembre 2001, pp. 71-96, e il più recente John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.

¹² Alcuni esempi: *La battaglia dei Tre Regni* di John Woo, ma anche *Three Kingdoms: Resurrection of the Dragon* (San guo zhi xian long xie jia, 2008) di Daniel Lee e *The Lost Bladesman* sono tratti da alcune pagine de *Il romanzo dei Tre Regni (Sanguo yanyi)* di Luo Guanzhong, risalente al XIV secolo. *The Monkey King (Da nao tian gong)* dato in uscita nel 2012, sarà invece tratto dall'altra grande epopea letteraria cinese, vale a dire *Viaggio in Occidente (Xiyou Ji)*, pubblicato verso la fine del 1500 e attribuito a Wu Cheng'en.

¹³ *Sacrifice* di Chen Kaige è ispirato all'opera tradizionale di Pechino *The Orphan of Zhao* di Ji Junxiang, *La foresta dei pugnali volanti* recupera invece temi delle poesie scritte da Li Yannian risalenti alla dinastia Tang.

¹⁴ *Battle of Wits* è tratto da un testo del giapponese Sakemi Ken'ichi, *Detective Dee* dagli scritti *mystery* di Robert Van Gulik; *The Banquet* addirittura dall'Amleto di Shakespeare.

¹⁵ Sono personaggi realmente esistiti il Di Renjie di *Detective Dee*, l'Ip Man dell'omonima saga, la Mulan di *Hua Mulan* (2009) così come l'educatore moista Ge Li di *Battle of Wits*.

¹⁶ Tre esempi per tutti: Zhang Yimou è autore dello script originale di *Hero* (pur ispirandosi all'episodio del tentativo di uccisione del re di Qin narrato da Sima Qian nel suo *Shi Ji*, la prima storia cinese, i cui 130 volumi sono stati redatti tra il 109 e il 91 a.C.), Chen Kaige è autore del soggetto e della sceneggiatura di *The Promise* mentre Daniel Lee di quelle di *14 Blades (Jin yi wei, 2010)*.

¹⁷ *Flying Swords of Dragon Gate* è una reinterpretazione di *Dragon Inn (Sun lung moon hak chan, 1992)* dello stesso Tsui Hark a sua volta ispirato al *Dragon Inn (Long men kezhan, 1967)* di King Hu; *The Warlords* di Peter Chan prende spunto invece dai temi e da certi schemi narrativi di *Blood Brothers (Chi Ma, 1973)* di Chang Cheh (in mandarino Zhang Che).

¹⁸ *Battle of Wits, The Warring States, Hero, Little Big Soldier* sono ambientati nel Periodo degli Stati Combattenti (453-221 a.C.), *The Myth – Il risveglio di un eroe (San wa, 2005)* di Stanley Tong sotto la Dinastia Qin (221-206 a.C.), *The Lost Bladesman, La battaglia dei tre regni, Three Kingdoms, Hua Mulan* nel Periodo dei Tre Regni (220-280 d.C.), *The Promise, Detective Dee, La foresta dei pugnali volanti* nel corso della Dinastia Tang (618-907), *L'imperatrice e i guerrieri, The Banquet* e *La città proibita* nel periodo burrascoso delle Cinque dinastie e Dieci Regni (907-960 d.C.), *Legendary Amazons* sotto la Dinastia dei Song Settentrionali (960-1127) e *The Sorcerer and the White Snake* sotto quella Meridionale (1127-1279), *Reign Of Assassins, 14 Blades, Flying Swords* durante la Dinastia Ming (1368-1644), mentre *The Warlords, Seven Swords (Qi jian, 2005)* di Tsui Hark, *La tigre e il dragone, Bodyguards and Assassins, Wu Xia* e *Mural* sono ambientati durante la lunga e conclusiva Dinastia Qing (1644-1912), l'ultima prima del passaggio alla stagione repubblicana.

¹⁹ A tal proposito si veda Mary Farquhar, "The Idea-Image: Conceptualizing Landscape in Recent Martial Arts Movies", in Sheldon H. Lu, Jiayan Mi (a cura di), *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, pp. 95-112.

²⁰ Sui paesaggi da “cartolina” dei nuovi *wuxia* si veda Gary G. Xu, *Sinascapae. Contemporary Chinese Cinema*, London-New York, Rowman & Littlefield, 2007, pp. 37-44.

²¹ Sull’uso degli effetti digitali nel *wuxia* cinese: Vivian Lee, “Virtual Bodies, Flying Objects: The Digital Imaginary in Contemporary Martial Arts Films”, *Journal of Chinese Cinemas*, n. 1, dicembre 2006, pp. 9-26.

²² Gli *shanghen dianying*, ovvero i cosiddetti “film della cicatrice”, sono una serie di film girati all’indomani della cattura della Banda dei Quattro (1976) e aderiscono alla nuova linea politica del partito, rivolgendo un feroce attacco contro le esacerbazioni della Rivoluzione culturale. Per impeto pedagogico e coesione espressiva il filone statuisce una evidente vicinanza con le pellicole del realismo socialista degli anni Cinquanta e Sessanta. Cfr. Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, London, Routledge, 2004, pp. 115-34

²³ I *Leitmotiv Films* o *Main Melody Films* (in pinyin *zhuxuanlu*) sono pellicole prodotte dallo Stato in occasione di celebrazioni rivoluzionarie. Narrano eventi storici relativi alla guerra Sino-giapponese o la Guerra Civile, ma possono anche riguardare le biografie dei padri (comunisti) della nazione.

²⁴ S. Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London, British Film Institute, 1997, pp. 111-112. La definizione riguardava più precisamente la figura e il cinema di Bruce Lee che negli anni Settanta affermavano un nazionalismo cinese di stampo reazionario pur in assenza di un congiungimento (non ancora in vista) con la madrepatria.

²⁵ Per un inquadramento sulla figura dello *xia* nella storia cinese e nella letteratura si veda: James J.Y. Liu, *The Chinese Knight Errant*, London, Routledge-Kegan Paul, 1967. Per quanto riguarda l’evoluzione di questa figura nel cinema di arti marziali cinese e hongkonghese rimando ancora a S. Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, cit., pp. 17-37 e poi a Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger*, London, Wallflower Press, 2003 e in italiano a Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il cinema dell’Estremo Oriente: Cina, Corea del Sud, Hong Kong, Taiwan dagli anni Ottanta a oggi*, Torino, UTET, 2010, pp. 341-361.

²⁶ Come è noto, il vagabondare solitario o il ritiro in un monastero per dedicarsi alla meditazione sono esperienze fondanti per il profilo marziale ed etico del cavaliere errante, almeno di colui che modella la propria condotta sui precetti buddhisti. Gli stessi maestri delle scuole Shaolin e Wudang, le principali del paese, professano al chiuso dei rispettivi monasteri ed è in quei luoghi remoti che i loro allievi desiderano ripararsi per ritrovare la pace dello spirito. Bene. Un tale dispositivo dicotomico tra misticismo e mondanità si celebra, a prima vista, anche nei *wuxia* degli anni Duemila: dal maestro Li Mu-bai de *La tigre e il dragone* al soldato semplice Jackie Chan, dalla giovane imperatrice Fei’er di Ching Siu-tung al Liu Bei di John Woo, dalla coppia di “commercianti” di *Reign of Assassins* al “contadino” Liu Jinxi di *Wu Xia*, non sono pochi i guerrieri che accarezzano la lusinga dell’esilio e dell’oblio, chi scegliendo un’identità celata, chi un’esistenza in un eden naturale, chi una fuga dalle violenze della guerra. E nondimeno, tale condizione di isolamento intenzionale non è solo provvisoria, come è d’uopo in un filone che prevede giocoforza la “discesa in campo” dell’eroe, ma diventa addirittura anacronistica, inopportuna, impraticabile, come confermano gli esiti tragici e spesso mortali delle vicende presenti nei film citati, su alcune delle quali torneremo nelle prossime righe.

²⁷ Cfr. Feng Lan, “Zhang Yimou’s Hero: Reclaiming the Martial Arts Film for ‘All under Heaven’”, *Modern Chinese Literature and Culture*, n. 1, primavera 2008, pp. 1-43.

²⁸ Daniel A. Bell, *China’s New Confucianism: Politics and Everyday Life in a Changing Society*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 1-56.

²⁹ Non a caso Stephen Teo, commentando un numero ristretto di *wuxia*, molto più ristretto del nostro, arriva ad affermare: “Se vogliamo considerare il *wuxia* come specchio di una nazione, esso allora mostra una Cina in perenne crisi, lacerata da conflitti interni, che mira a creare uno

stato unitario [che ancora non è]”. S. Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, cit., p. 191.

³⁰ Sul nuovo ruolo politico della Cina segnaliamo, tra i tanti testi possibili, almeno Sheng Ding, *The Dragon's Hidden Wings: How China Rises with Its Soft Power*, Lexington, Lexington Books, 2008.

³¹ Su *Hero* sono stati rilasciati fiumi di inchiostro negli ultimi anni. Oltre alle pagine da me dedicate in M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *op. cit.*, pp. 355-361, segnalo quelle di G. G. Xu, *op. cit.*, pp. 25-46, S. Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, cit., pp. 185-190, Chris Berry, Mary Ann Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 135-168, Jia-xuan Zhang, “Hero”, *Film Quarterly*, n. 4, 2005, pp. 47-52; Più di recente sono comparsi altri studi monografici: Zhang Hexin, “Chinese Perspectives of Heroism: Analysis of Zhang Yimou’s Movie *Hero*”, in Will Wright, Steven Kaplan (a cura di), *The Image of the Hero II*, Pueblo, Colorado State University-Pueblo, 2010, pp. 244-248; Wendy Larson, “Zhang Yimou’s *Hero*: Dismantling the Myth of Cultural Power”, *Journal of Chinese Cinemas*, n. 3, 2008, pp. 181-196; Vivian Lee, “In/Out of the Critical Divide: the Indeterminacy of *Hero*”, *Scope*, n. 9, ottobre 2007.

³² Muoiono o vengono gravemente feriti da frecce scagliate da mani sconosciute il piccolo soldato Jackie Chan, Mulan, Qinglong, il protagonista di *14 Blades* (si tratta invero di cinque lame lanciate da una sorta di balestra automatica), Duan Lanquan de *L'imperatrice e i suoi guerrieri*, Zhao Er-Hu di *The Warlords*, il generale Meng Yi di *The Myth*, Han De in *Three Kingdoms*. Le frecce acquistano centralità narrativa anche in *La battaglia dei Tre Regni* (quando Zhuge Liang recupera, con un artificio e aiutato dalla nebbia, migliaia di frecce del nemico, o quando Cao Cao viene sconfitto anche grazie ad una freccia lanciata dal sovrano Sun Quan), in *Battle of Wits* (quando Ge Li si avvicina alla fortezza di Liang e, quasi sulla soglia, una freccia si conficca ai suoi piedi), in *The Lost Bladesman* (quando Guan Yu riesce a difendersi dall'attacco di decine di soldati nemici armati di balestre) e così via.

³³ Mao Zedong, *Opere scelte III*, Pechino, Casa editrice in lingue estere, 1973, p. 182 (trascrizione e traduzione di un discorso di Mao intitolato *Al servizio del popolo* pronunciato l'8 settembre 1944).