

Dario Tomasi

Nell'ultimo libro di David Bordwell, *Perplexing Plots*¹, campeggia in copertina un'immagine di *Laura* (*Vertigine*, O. Preminger, 1944) che riproduce Gene Tierney con un fucile in mano². Si tratta, a suo modo, di un'immagine emblematica di tutto il lavoro di Bordwell, non solo del suo amore per il cinema americano ma, soprattutto, per ciò che ci riguarda, di quello per il cinema popolare e di genere (anche se nel caso si tratta, senza esitazione alcuna, di un film sì di genere, ma indubbiamente "alto").

Quella di una donna che imbraccia un'arma, pronta a passare all'azione, è un'immagine che potrebbe benissimo trovarsi sulla copertina di un qualsiasi libro dedicato al cinema di Hong Kong (un esempio possibile fra i tanti, tantissimi: Brigitte Lin, col suo trench, la parrucca bionda e gli occhiali scuri cerchiati di rosso che in *Chungking Express*, *Hong Kong Express*, Wong Kar-wai, 1994, punta la sua pistola contro un criminale, in un abbastanza evidente rimando alla Gena Rowlands di *Una notte d'estate – Gloria* (*Gloria*, J. Cassavetes, 1980).

Se si ripercorre il vasto insieme delle opere scritte da Bordwell, l'approdo al cinema di Hong Kong è forse un po' meno sorprendente di quel che a prima vista potrebbe apparire. Da una parte, come appena indicato, c'è l'attenzione al cinema popolare e di genere, che emerge con evidenza nei diversi testi che lo studioso ha dedicato al cinema americano, dall'altra c'è quella manifestata verso il cinema dell'estremo oriente (anche se quello "alto") che, oltre ai diversi saggi pubblicati su riviste e volumi collettanei, passa, soprattutto, attraverso il libro dedicato a Ozu Yasujirō, *Ozu and the Poetics of Cinema*³, e all'ampio spazio attribuito a Mizoguchi Kenji, più di cinquanta pagine, in *Figures Traced in Light*⁴.

*Planet Hong Kong. Popular cinema and the Art of Entertainment*⁵ ripercorre la storia del cinema dell'ex colonia britannica, a partire degli anni Settanta, quelli che videro l'affermazione planetaria di quell'icona del cinema globale che fu, ed è, Bruce Lee. A questa prima edizione, se ne è poi aggiunta, nel 2011, una seconda⁶, che, oltre ad alcune correzioni relative alla parte già edita e la riproduzione questa volta a colori dei fotogrammi, aggiorna il lavoro,

1 D. Bordwell, *Perplexing Plots. Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, Columbia University Press, New York 2023.

2 Si tratta di una foto di scena. Nel film la protagonista Laura (Gene Tierney) non imbraccia mai un'arma.

3 D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1988.

4 Id., *Figures Traced in Light*, University of California Press, Berkeley 2005.

5 Id., *Planet Hong Kong. Popular cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 2000.

6 Id., *Planet Hong Kong. Popular cinema and the Art of Entertainment*, Second Edition, Irvington Way Institute Press, Madison (Wisconsin) 2011.

con due nuovi capitoli, alla fine del primo decennio del nuovo millennio, e di conseguenza agli sviluppi del destino del cinema di Hong Kong dopo l'*handover* del 1° luglio 1997 e il ritorno della ormai ex colonia inglese alla Repubblica Popolare Cinese.

Il titolo del primo capitolo del libro è già di per sé indicativo di ciò che del cinema di Hong Kong interessa a Bordwell: «Troppo stravagante, troppo gratuitamente selvaggio» («All Too Extravagant, Too Gratuitously Wild»), ovvero il suo carattere estremo, che si traduce in una pratica stilistica, su cui si avrà modo di tornare, in cui si fondono il gusto dell'intrattenimento (anche con soluzioni eticamente più che discutibili) e quello della sperimentazione discorsiva. Suddiviso in nove capitoli (undici nella seconda edizione), che prendono in esame i diversi aspetti del cinema di Hong Kong (dal contesto storico/produttivo/distributivo ai diversi generi, dalle dinamiche narrative agli aspetti stilistici), il libro testimonia alcune delle caratteristiche proprie alla scrittura bordwelliana: l'attenzione all'analisi del film (con la puntigliosa dissezione di molte scene e sequenze, nonché di singole inquadrature, sorrette dalla riproduzione di innumerevoli fotogrammi); l'insistenza su dati oggettivi che, in una quasi matematica del cinema, notano, ad esempio, come in *Infernal Affairs* (Andrew Lau, Alan Mak, 2002), a testimonianza del carattere più drammatico che d'azione del film, il primo colpo di pistola si senta dopo trenta minuti, la prima vera e propria scena violenta avvenga dopo un'ora, e come nel loro insieme le sequenze di sparatoria occupino non più di quattro minuti dell'intera durata del film⁷; il tono non accademico che, senza mai venir meno al rigore e alla scientificità degli assunti, si lascia andare, ad esempio, a suggestive descrizioni di ambiente⁸. A questi diversi aspetti, si può anche aggiungere una certa attenzione, in sintonia con *la politique des auteurs*, alla poetica e alla stilistica di alcuni dei più importanti filmmaker hongkongesi, come testimonia il fatto che quasi ogni capitolo comprende una seconda parte dedicata ad uno o a più di uno di essi (da Bruce Lee a Jackie Chan, da John Woo a Tsui Hark, da Wong Jing a Chang Cheh, da Lau Kar-leung a King Hu, da Wong Kar-wai a Johnnie To), quelli che meglio rappresentano l'ambito, il genere o la tendenza presa in esame.

Soprattutto ad emergere è l'amore di Bordwell per il cinema o, meglio, per quello che si potrebbe chiamare il CINEMA-CINEMA. Senza farsi prendere la mano da quelle tendenze accademiche di moda, seguite da molti suoi colleghi, che subordinano il discorso sul cinema ad altre prospettive, correndo a volte il rischio di "parlare soprattutto d'altro" (cosa in sé più che legittima ma, per così dire, meno attenta al cinema in sé e per sé), Bordwell tiene strettamente ancorato il suo discorso a una prospettiva squisitamente cinematografica, il cui baricentro è costituito dall'oggetto film in quanto costruito audiovisivo, forma significativa e, aggiungerei, espressiva, che si fonda sulla poetica e la stilistica, l'analisi del testo e la teoria del cinema. Come scrive Gary Bettinson: «La poetica di Bordwell opera

7 Cfr. *ivi*, p. 204.

8 Si veda ad esempio la descrizione degli uffici della Film Workshop di Tsui Hark che hanno sede «in un complesso di cemento che odora di frittura e fumo di sigarette» («In a cement-block complex smelling of deepfrying and cigarette smoke»). D. Bordwell, *Planet Hong Kong. Popular cinema and the Art of Entertainment*, cit. p. 135.

induttivamente dal basso verso l'alto [...]. Non parte da una teoria generale della cultura, ma dalle particolarità del film»⁹.

Si è già accennato al fatto che l'interesse di Bordwell per il cinema di Hong Kong sia dovuto al modo in cui esso coniuga intrattenimento e sperimentazione, che è, anche se solo in parte, qualcosa di simile a ciò che determinava l'amore dello stesso Bordwell per il cinema giapponese. Un cinema di cui, a proposito degli anni Trenta, scriveva che «non è una pratica significativa radicale, né un diretto prodotto delle tradizioni locali. È un cinema classico, sebbene forse del più variegato, vivido e vivace classicismo che noi abbiamo mai conosciuto»¹⁰. E sono proprio simili variegature, vividezze e vivacità, all'interno di un contesto che egli ritiene strutturato su modelli classici, ad attrarre Bordwell verso il cinema di Hong Kong, spingendolo a volte anche a farsi prendere le mani dall'entusiasmo – cosa che succede quando è la passione a guidarci – come nel passaggio in cui analizza meticolosamente una sequenza di *A Chinese Ghost Story* (Ching Siu-tung, 1987) arrivando a concludere che

Non credo che nessun regista hollywoodiano, né nel 1987 né oggi, sia in grado di montare il movimento con questo grado di esattezza ritmica. I registi americani non hanno mai imparato il tipo di disciplina imposta dai film di arti marziali di Hong Kong, che ha trasformato il modo in cui i registi locali concepiscono l'azione cinematografica¹¹.

Più avanti, con altrettanta precisione, è la volta di una sequenza d'azione di *Righting Wrongs* (Corey Yuen, 1986), la cui analisi testimonia, secondo Bordwell, che

Concepire l'idea – una donna che sottomette quattro uomini con un solo paio di manette – e poi lavorarla con incisivi dettagli, richiede immaginazione, un modesto senso dell'assurdo e la consapevolezza dei meccanismi di una regia forte e leggibile indicati da Kuleshov, Pudovkin ed Eisenstein negli anni Venti¹².

Tali considerazioni che esaltano le modalità di rappresentazione del cinema di Hong Kong, il carattere variegato, vivido e vivace del suo classicismo, la tendenza alla sperimentazione, la ricerca di nuove e originali soluzioni espressive, sono ulteriormente evidenziate dallo stesso studioso nel noto blog da lui curato insieme alla compagna Kristin Thompson:

Da alcuni anni sostengo che il cinema di arti marziali dell'Asia orientale costituisce un contributo distintivo all'arte cinematografica al pari di “scuole e movimenti” più noti del cinema europeo, come il montaggio sovietico e il neorealismo italiano. I film d'azione di Giappone,

9 G. Bettinson, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai. Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2015, p. 19.

10 D. Bordwell, *A Cinema of Flourishes. Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era*, in A. Noletti, D. Desser (a cura di), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, p. 345.

11 Id., *Planet Hong Kong*, cit., p. 166.

12 Ivi, p. 243.

Hong Kong e Taiwan hanno rivelato nuove risorse di tecnica cinematografica e i registi hanno influenzato altre cinematografie nazionali. La forza di questa tradizione è particolarmente evidente nei film *wuxia* (film di cavalleria marziale), nei film di kung-fu e nei thriller d'azione urbana del cinema di Hong Kong, dagli anni '60 agli anni 2000¹³.

Una volta indicate alcune coordinate generali del libro di Bordwell, ci si può chiedere che posto esso occupi nell'insieme degli studi occidentali sul cinema di Hong Kong, sia prima che dopo la sua uscita in libreria. Nella bibliografia della prima edizione di *Planet Hong Kong*, il corpus più rilevante dei testi indicati è costituito dai diversi saggi editi in inglese dalle principali istituzioni cinematografiche dell'ex colonia britannica, come l'Hong Kong International Film Festival (HKIFF) e l'Hong Kong Film Archive (HKFA). Per ciò che riguarda la bibliografia occidentale, Bordwell cita diversi testi che definisce «guide per fan» e che considera ricchi di informazioni (avvertendo però il lettore a verificare la correttezza di date, titoli e nomi). Di là da questo insieme, perlopiù privo di una vera e propria autorevolezza scientifica, il volume di riferimento più autorevole è, fuor di ogni dubbio, quello di Stephen Teo, *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions*¹⁴, un libro che disegna una storia complessiva del cinema di Hong Kong e che Bordwell non esita a qualificare come «magistrale»¹⁵.

Fra il 1997, l'anno dell'uscita del libro di Teo, e il 2000, quando è pubblicato quello di Bordwell, si può notare, rispetto agli anni precedenti, una certa crescita d'interesse editoriale verso il cinema dell'ex colonia da parte di accademici e autorevoli critici, come confermano i libri di Bérénice Reynaud, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*¹⁶, che dedica al cinema di Hong Kong 120 pagine, di Alberto Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong. Stili, caratteri, autori*¹⁷, e quello curato da Po-shek Fu e David Desser, *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*¹⁸, il primo, insieme a quello di Bordwell, edito da una University Press. Si tratta di una crescita d'attenzione, di cui il libro dello studioso statunitense è parte, dovuta, soprattutto, al fatto che l'*handover* di Hong Kong (1° luglio 1997), cioè il passaggio della colonia britannica alla Repubblica Popolare Cinese, oltre a essere politicamente all'ordine del giorno e a suscitare un'attenzione internazionale, avrebbe probabilmente messo fine a quello che era stato il cinema di Hong Kong, almeno nei suoi caratteri precipui, che poteva così considerarsi presumibilmente come un'esperienza compiuta, e quindi osservabile nella sua interezza.

13 Id., *Lau Kar-leung: The Dragon Still Dances*, <https://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-king-hu/>, ultima visita 17 settembre 2023).

14 S. Teo, *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions*, British Film Institute, London 1997.

15 D. Bordwell, *Planet Hong Kong*, cit., p. 292. Nella seconda edizione di *Planet Hong Kong*, il nome di Teo è citato da Bordwell in 35 casi, 9 nel testo e 26 nelle note.

16 B. Reynaud, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Cahiers du cinéma, Paris 1999.

17 A. Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong. Stili, caratteri, autori*, Baldini&Castoldi, Milano 1999. Il libro di Pezzotta non è citato nella prima edizione del volume di Bordwell, «lacuna» però colmata nella seconda.

18 P.S. Fu, D. Desser (a cura di), *The Cinema of Hong Kong History. Arts, Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2000. Fra gli autori dei saggi contenuti nel libro, c'è anche lo stesso Bordwell, col suo: *Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse*.

Questa crescita di interesse accademico nei confronti del cinema di Hong Kong è confermata, anche in conseguenza della legittimazione di Bordwell, nei primi due decenni del XXI secolo, quando i libri dedicati al cinema di Hong Kong, prima e dopo l'*handover*, da parte della University Press o di editori di indubbio peso, sono notevolmente aumentati, come testimoniano la ventina e più di volumi pubblicati dalle edizioni universitarie di Cambridge, di Oxford, del Minnesota, di Duke, di Edinburgo, dell'Illinois, del Southern Illinois, di Hong Kong, e di istituzioni o editori di prestigio come il British Film Institute, Routledge e Palgrave Macmillan¹⁹. Cui è doveroso aggiungere i volumi di tre accademici italiani come Silvio Alovio, su Wong Kar-wai, Marco Dalla Gassa, sul cinema dell'estremo oriente con un'ampia sezione dedicata a Hong Kong, e Stefano Locati (in collaborazione con Emanuele Sacchi) sul cinema dell'ex colonia britannica dopo l'*handover*²⁰.

La gran parte di questi studi non si esime dal riferirsi al lavoro di Bordwell, ai suoi diversi saggi e, soprattutto, a *Planet Hong Kong*, facendo così di quest'ultimo un testo di riferimento obbligato, sia quando, nella maggior parte dei casi, lo si cita in positivo, sia quando se ne muovono delle riserve. Tra le questioni poste dallo studioso americano che più ritornano nella bibliografia in lingua occidentale sul cinema di Hong Kong c'è quella inerente il rapporto che passa fra la produzione dell'ex-colonia britannica e quella hollywoodiana, in una logica comparatista, transculturale e che concerne le relazioni tra il locale e il globale.

Kin-Yan Szeto, ad esempio, osserva come Bordwell «confronti e contrapponga il cinema di Hong Kong a quello di Hollywood a riguardo dello stile cinematografico e noti le differenze tecniche e narrative tra la drammaturgia più serrata di Hollywood e le strutture

19 E.C.M. Yau (a cura di), *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001; E.M.K. Cheung, Y.W. Chu (a cura di), *Between Home and World. A Reader in Hong Kong Cinema*, Oxford University Press, Oxford-Hong Kong 2004; K.C. Lo, *Chinese Face/Off. The Transnational Popular Culture of Hong Kong*, University of Illinois Press, Urbana 2005; M. Meaghan, L.L. Siu, C.K.S. Chan (a cura di), *Hong Kong Connections. Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press-Hong Kong University Press, Durham-London-Hong Kong 2005; S. Teo, *Wong Kar-wai*, British Film Institute, London 2005; G. Marchetti, T.S. Kam (a cura di), *Hong Kong Film Hollywood and New Global Cinema*, Routledge, London 2007; G. Marchetti, *Andrew Lau and Alan Mak's Infernal Affairs*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2007; S. Teo, *Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2007; Y.J. Zhang, X. Zhiwei, *Encyclopedia of Chinese Film*, Routledge, London 2002; J.H. Choi, M. Wada Marciano (a cura di), *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asia Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009; V.P.Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997. The Post-Nostalgic Imagination*, Palgrave Macmillan, New York 2009; S. Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009; L. Kam (a cura di), *Hong Kong Culture. Word and Image*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010; E.M.K. Cheung, G. Marchetti, T.S. Kam (a cura di), *Hong Kong Screenscapes. From the New Wave to the Digital Frontier*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2011; K.Y. Szeto, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora. Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood*, Southern Illinois Univ Press, Carbondale (Illinois) 2011; E.C.M. Yau, T. Williams (a cura di), *Hong Kong Neo-Noir*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017; K. Fang, *Arresting Cinema: Surveillance in Hong Kong Film*, Stanford University Press, Stanford 2017; K.M.E. Chan, *Hong Kong Dark Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2019; B. Hu, *Worldly Desire. Cosmopolitanism and Cinema in Hong Kong e Taiwan*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, L. White, *Legacies of the Drunken Master*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2020.

20 Cfr. Silvio Alovio, *Wong Kar-wai*, Il Castoro cinema, Milano 2010; Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il cinema dell'Estremo Oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan dagli anni Ottanta a oggi*, UTET UNIVERSITÀ, Torino 2010; Stefano Locati, Emanuele Sacchi, *Il nuovo cinema di Hong Kong. Voci e sguardi oltre l'handover*, Bietti Heterotopia, Milano 2014.

della trama più episodiche del cinema di Hong Kong»²¹. Analoghe osservazioni muove Gary Bettinson quando si sofferma sull'approccio transculturale di Bordwell, sulla natura comparativa del suo lavoro che «indaga tradizioni e pratiche cinematografiche pertinenti, alla ricerca di divergenze e convergenze, in una prospettiva transculturale che illumina norme di composizione e comprensione operanti attraverso le culture [...]». «I film cinesi, per dirla senza mezzi termini, sono cinesi, ma sono anche film...»²². Esprimendo qualche riserva e giocando maggiormente su ciò che Bordwell vede di diverso fra le due cinematografie, Elaine Chan scrive come questi «descrive le particolari qualità del cinema locale [di Hong Kong] in opposizione a quelle del cinema globale di Hollywood» aggiungendo poi di non condividere una tale «binaria opposizione tra il globale e il locale, o tra il nazionale e il locale»²³.

Alla questione della globalità fa riferimento anche Meaghan Morris che cita Bordwell quando questi sostiene che il cinema davvero globale è quello che occupa gli schermi dei paesi sviluppati o in via di sviluppo, e, stando così le cose, l'unico cinema davvero globale è indiscutibilmente quello americano: «“la Hollywood dell'Oriente è Hollywood” e il cinema di Hong Kong è, al confronto, una “industria artigianale”»²⁴. Artigianale sì, ma in grado di acquisire una dimensione internazionale, anche se nelle forme di una subcultura, grazie alla diffusione del cinema attraverso canali diversi da quelli delle sale cinematografiche (dall'*home video* agli *streaming*)²⁵.

Più critico sul modo in cui Bordwell disegna il rapporto fra le due cinematografie è Tam-see Kam, che cita lo studioso americano quando questi afferma che «sin dall'inizio il cinema di Hong Kong è debitore di quello americano... Oggi Hollywood rimane il punto di riferimento [per il cinema di Hong Kong]». Un'affermazione che non tiene conto, sempre secondo Kam, di come lo stesso «cinema americano sia stato prodotto [...] dall'interazione di forze interne e esterne, filmiche, culturali, o di altro tipo». Di fatto, il cinema di Hong Kong e di Hollywood «convergono e divergono [...] sono allo stesso tempo simili e diversi, manifestando idiosincrasie e sovrapposizioni linguistiche». In conclusione, Kam sostiene che Bordwell ha finito col «subordinare il cinema di Hong Kong a un'ideologia universalista [...] aggirando le questioni relative alle differenze storiche e culturali della produzione e del consumo di film, così come i contesti coinvolti»²⁶.

Un altro aspetto di *Planet Hong Kong* che ha suscitato molta attenzione è quello menzionato per primo da Kwai-cheung Lo, che afferma come Bordwell, in maniera «convincente», sostenga che la concretezza e la potenza delle sequenze d'azione dei film di kung-fu «è per

21 K.Y. Szeto, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora*. Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood, cit., p. 17.

22 G. Bettinson, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai*. Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance, cit., p. 19.

23 E. Chan, *Hong Kong Dark Cinema*, cit., pp. 175, 177.

24 M. Meaghan, *Introduction*, in M. Meaghan, L.L. Siu, Ching-kyu S. Chan (a cura di), *Hong Kong Connections. Transnational Imagination in Action Cinema*, cit. p. 11.

25 Cfr. D. Bordwell, *Planet Hong Kong*, Second Edition, cit., p. 59. Qui Bordwell mette in relazione la dimensione subculturale dei film d'arti marziali, di kung-fu e d'azione di Hong Kong con le anime giapponesi, i melodrammi indiani, l'horror italiano, i film di wrestler messicani e il fantastico indonesiano.

26 T.S. Kam, *From South Pacific to Shanghai Blues. No Film Is an Island*, in G. Marchetti, T. S. Kam (a cura di), *Hong Kong Film Hollywood and New Global Cinema*, cit., pp. 15-17.

lo più manifestata con uno schema di pausa-scoppio pausa (pause-burst-pause) in cui i movimenti continui degli attori sono separati da pause intelligibili di stasi»²⁷. Il modello proposto da Bordwell è ripreso, sul piano dei rapporti tra film e spettatore da Karen Fang quando scrive come «lo staccato cinematografico, il ritmo pausa-scoppio-pausa, “ci blocchi” nella sua esagerata stilizzazione»²⁸. Ki Wong, dal canto suo, riprende il modello bordwelliano, che considera una delle caratteristiche «salienti» di *Planet Hong Kong*, approfondendolo e vedendone i legami con l'Opera di Pechino e la filosofia taoista, e, in particolare, col concepire da parte di questa «l'immobilità come la sorgente ultima di tutte le energie»²⁹. Sulle valenze culturali del modello bordwelliano, si sofferma anche Elaine Chan che, dopo aver notato come questo sia stato «ben recepito dall'accademia» e costituisca una forma propria della «cinematica cinese», fa proprie le parole dello stesso studioso americano, vedendo in tale paradigma l'esempio di «“come il cinema trasformi materiali che circolano nella cultura in significative esperienze per gli spettatori”»³⁰. Infine Kin-yan Szeto, citando anch'egli Bordwell, correla alla nozione di “corpo” le considerazioni sullo schema pausa-scoppio-pausa, cogliendo al suo interno l'importanza che possono assumervi le fantasie relative agli «sforzi del corpo umano di rompere i suoi legami terreni»³¹.

Quello dell'importanza del corpo nei film d'azione di Hong Kong è un altro aspetto del discorso di Bordwell a cui molti studiosi hanno fatto riferimento nei loro lavori. Ancora Szeto, nota l'importanza attribuita da *Planet Hong Kong* alla fascinazione che, attraverso le sue spettacolari coreografie, il cinema di kung-fu manifesta nei confronti del corpo e delle sue situazioni estreme. E, dando una connotazione di classe al suo discorso, arriva ad affermare che questa «messa in primo piano del corpo dell'eroe/eroina» manifesta di frequente la volontà di «liberarsi e superare l'oppressione sociale e politica»³². L'importanza delle osservazioni dello studioso americano sulla centralità del corpo è commentata anche da Sai-shing Yung, che fa riferimento alle affermazioni dello stesso Bordwell secondo cui il cinema di arti marziali, prima, e quello poliziesco, poi, hanno posto al centro della loro messa in scena il «corpo aggraziato» dell'attore, secondo una prassi che costituisce «una continuazione e un'estensione dell'estetica teatrale cinese [...]». Ciò che Bordwell descrive come l'estetica del cinema d'azione di Hong Kong è applicabile anche all'arte operistica cinese, se non addirittura derivata e radicata in essa»³³. Infine, all'importanza del corpo nel cinema popolare e alle considerazioni di Bordwell, si rifà anche Luke White quando scrive:

27 K.C. Lo, *Transnationalization of the Local*, in E. Yau (a cura di), *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, cit., p. 264.

28 K. Fang, *Arresting Cinema. Surveillance in Hong Kong Film*, p. 157.

29 K. Wong, *Technoscience culture, embodiment and Wuda pian*, in M. Meaghan, L. L. Siu, S. Chan (a cura di), *Hong Kong Connection: Transnational Imagination in Action Cinema*, cit., pp. 278-279.

30 E. Chan, *Hong Kong Dark Cinema*, cit., pp. 175, 177.

31 K.Y. Szeto, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora*, cit., p. 7.

32 Ivi, p. 17,

33 S.S. Yung, *Moving Body. The Interactions Between Chinese Opera and Action Cinema*, in M. Meaghan, L.L. Siu, C.K.S. Chan (a cura di), *Hong Kong Connections. Transnational Imagination in Action Cinema*, cit., p. 29).

Bordwell nota la generale tendenza del cinema e della letteratura popolare ad allontanarsi dalle forme (borghesi) di unità narrativa e di sviluppo del personaggio [...]. Il cinema popolare tende, invece, a una costruzione episodica fatta di scene d'impatto, in cui l'immediatezza sensoriale, la *performance* e la pura spettacolarità sono in primo piano. Spesso mira a stimolare il maggior numero possibile di emozioni. È spesso "volgare", preferisce gli effetti forti alla sottigliezza e mette in primo piano il corpo, soprattutto le funzioni inferiori e quelle che Bordwell definisce le "costanti di base della vita umana"³⁴.

L'uso del corpo nel cinema di Hong Kong diventa, secondo lo studioso americano, uno degli aspetti fondamentali per trasmettere allo spettatore una particolare ed energica reazione, attraverso quel «sentire il colpo (*feel the blow*)», auspicato dal citato Yuen Woo-ping³⁵, e che fa sì, sempre secondo un Bordwell qui decisamente poco accademico, che:

Quando si esce dai migliori film d'azione di Hong Kong si è carichi, si ha la sensazione di poter fare qualsiasi cosa [...]. Questi film] contagiano anche i professori di cinema, appesantiti dalla mezza età e dalle controversie [accademiche]... con l'illusione di poter volteggiare, gravi e imperturbabili, sopra le auto parcheggiate fuori dal cinema³⁶.

34 L. White, *Legacies of the Drunken Master*, cit., p. 9.

35 Cfr. D. Bordwell, *Aesthetics in Action*, in E. Yau (a cura di), *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*, cit., p. 90. Yuen Woo-ping è uno dei maggiori cineasti di arti marziali di Hong Kong. In Occidente è noto per le sue collaborazioni in veste di coreografo delle scene di arti marziali per *Matrix* (*The Matrix*, A. e L. Wachowski, 1999) e *Kill Bill* (Q. Tarantino, 2003).

36 Ivi, pp. 73, 93.