

I L CINEMA DI HONG KONG E IL 1997: RITORNO AL FUTURO

Il cinema occupa per vari motivi un posto importante nella cultura, nella storia e anche nell'economia di Hong Kong.

Innanzitutto, in termini di produzione globale l'industria cinematografica della colonia britannica è una delle più prolifiche del mondo, e anche se il costo medio di produzione di un film è infinitesimale rispetto alle mega-produzioni hollywoodiane il dato in sé rimane comunque significativo in quanto il prodotto cinematografico di Hong Kong viene esportato in tutti i Paesi del Sud-est asiatico.¹ A questo riguardo, è necessario tuttavia segnalare che negli ultimi anni anche ad Hong Kong la diffusione di video-cassette e *laser discs* ha fatto diminuire l'affluenza di pubblico nelle sale cinematografiche, dove peraltro i film importati da Hollywood esercitano una concorrenza spietata ai danni delle produzioni locali. Per contro, fino ad alcuni anni fa qualunque pellicola interpretata da una star locale riscuoteva grande successo commerciale anche se prodotta con povertà di mezzi (famosi erano i cosiddetti "miracoli dei sette giorni", film girati in una settimana praticamente senza alcuna sceneggiatura); la prosperità dell'industria cinematografica era tale che suscitò l'interesse della mafia locale, la cui infiltrazione nel mondo del cinema crebbe progressivamente fino a raggiungere livelli intollerabili – alcuni anni fa, cineasti, produttori e attori dovettero organizzare dimostrazioni di piazza per protestare contro l'influenza della mafia che minaccia e arriva persino a rapire gli attori che rifiutano di lavorare nei film prodotti con finanziamenti palesemente illeciti. Il coinvolgimento della mafia nella produzione cinematografica ha determinato inoltre un progressivo declino qualitativo dei film commerciali, che ormai non possono più reggere il confronto con le produzioni molto più professionali importate dagli Stati Uniti.

In secondo luogo, quella cinematografica è l'unica attività culturale per la quale Hong Kong è conosciuta nel mondo. Si potrebbe addirittura affermare che sia stato proprio il cinema a divulgare nel mondo occidentale l'esistenza di Hong Kong, originariamente tramite film americani quali *L'amore è una cosa meravigliosa* (Henry King, 1955) ed *Il mondo di Suzie Wong* (Richard Quine, 1960) – che contribuirono peraltro con i loro stereotipi di stampo coloniale a creare il mito di una città esotica, libertina e violenta – e in seguito tramite Bruce Lee e i film di *kung-fu* che, diventando un fenomeno di culto internazionale dopo un iniziale atteggiamento di sufficienza da parte della critica estera, legittimarono l'esistenza di Hong Kong come universo culturale autonomo. Bruce Lee interpretò soltanto quattro film prima della sua morte, tuttavia la sua fama è ancora enorme tra gli appassionati di film di arti marziali; il suo successore sugli schermi, Jacky Chan, è diventato anch'egli una star internazionale, amato per la destrezza acrobatica

di Maria Barbieri

80



e per il coraggio che dimostra non utilizzando mai controfigure, neanche nelle scene più pericolose. Il suo film più recente, *Rumble in the Bronx* (1996), che è stato girato negli Stati Uniti ed utilizza in modo ironico gli stereotipi di incomprensione razziale più comuni, ha avuto un grande successo sia a Hong Kong che in America e sta per essere distribuito anche in Italia. Tuttavia, a mio parere la funzione più importante che il cinema di Hong Kong ha svolto nel corso del tempo è stata quella di rappresentare e mediare il rapporto dialettico, spesso anzi egemonico, tra la Cina della tradizione e l'identità culturale *in fieri* di Hong Kong. La produzione cinematografica locale ha espresso e costruito la crisi d'identità di una società in cerca delle proprie radici ma allo stesso tempo, soprattutto negli ultimi anni di storia coloniale, distante da una madrepatria con la quale ancora non ha stabilito un rapporto paritario. Questa mediazione è di carattere non solo culturale ma anche politico (e non è un caso che la legge sulla censura cinematografica includesse fino ad un anno fa una clausola che prevedeva la censura dei

Multi-sala cinematografica nella Pacific Place di Wanchai.

film che compromettessero i rapporti di buon vicinato con la Cina Popolare)² ed economico, e coinvolge peraltro anche il terzo polo cinese (è necessario considerare che attualmente circa la metà dei film prodotti a Hong Kong sono finanziati da società taiwanesi, e che il mercato di questi film si sta progressivamente spostando verso la distribuzione nel continente). È soprattutto nella definizione del concetto di “patria” e del significato di “essere cinese” che il problema esistenziale di Hong Kong traspare anche nella cinematografia locale: la ricerca perenne di una “cinesità” resa impossibile dallo stampo indelebile dell’imbastardimento coloniale.³

In generale, si può dire che il cinema di Hong Kong faccia parte della famiglia del cinema cinese, o meglio della cosiddetta “Cina culturale”.⁴ Della tradizione del cinema della Cina continentale i film di Hong Kong mantengono alcune caratteristiche strutturali e alcuni presupposti ideologico-filosofici, quali l’identificazione dei “buoni” sia nella narrativa del film sia nel pubblico a cui essi si rivolgono, pur rispecchiando una società in continua evoluzione. Infatti dalla produzione di film di stampo patriottico degli anni della guerra, Hong Kong passò a quelli “neo-realisti” degli anni ’50 che, trattando delle difficoltà della vita degli immigrati dal continente nella colonia britannica, dipingevano con tratti nostalgici la Cina che gli esuli si erano lasciati alle spalle; per finire ai film più recenti che raccontano storie urbane e che rispecchiano una società che ormai rinosce in Hong Kong il proprio luogo di appartenenza anche culturale.

È chiaro comunque che la storia coloniale di Hong Kong ha influenzato in vari modi lo sviluppo della produzione cinematografica locale. In primo luogo, il cinema come mezzo di comunicazione è arrivato a Hong Kong durante l’epoca coloniale. Inoltre, è importante sottolineare che i cineasti locali che lo hanno utilizzato nel modo più intelligente per interrogarsi sull’identità culturale propria e della loro città sono quelli che, grazie al regime coloniale, hanno potuto studiare all’estero – spesso in Gran Bretagna – acquisendo una capacità critica e di analisi che ha fatto sì che diventassero, al ritorno ad Hong Kong, una sorta di coscienza critica della comunità locale.

L’industria cinematografica di Hong Kong, nata all’inizio del secolo (il primo film prodotto ad Hong Kong – peraltro da una società di proprietà americana – è del 1909) e sviluppatasi poi pienamente a partire dagli anni ’30, è stata caratterizzata sempre da un rapporto di dipendenza/ribellione nei confronti della cinematografia della Cina continentale: questo rapporto ambiguo si è manifestato sia nella competizione ricorrente tra i film in *putonghua* (la lingua nazionale cinese spesso designata col termine di “cinese mandarino”) prodotti localmente da società di provenienza continentale e quelli in dialetto cantonese – che esercitavano un’attrazione maggiore sul pubblico locale ma avevano minor valore commerciale in quanto meno esportabili nei Paesi del Sud-Est asiatico dove le comunità cinesi parlano principalmente *putonghua* –, sia nel rapporto conflittuale con i grandi cineasti che dalla Cina continentale si trasferirono a Hong Kong durante le due principali ondate d’emigrazione (negli anni ’30, durante la guerra sino-giapponese e poi nel 1949, a ridosso della proclamazione della Repubblica Popolare). I cineasti che emigrarono a Hong Kong per produrre film che aiutassero la causa della guerra contro il Giappone e diffondessero

Father and son, diretto da Allen Fong, da Renditions. A Chinese-English Translation Magazine. N. 29 & 30, p. 307.



Father and Son

父子情

特別介紹・李羽田 陳昕 龔意 鄭裕柯 殷善美

主演・石磊 朱虹 容惠雯 盧大偉 程可為

導演・方育平



鳳凰影業公司出品

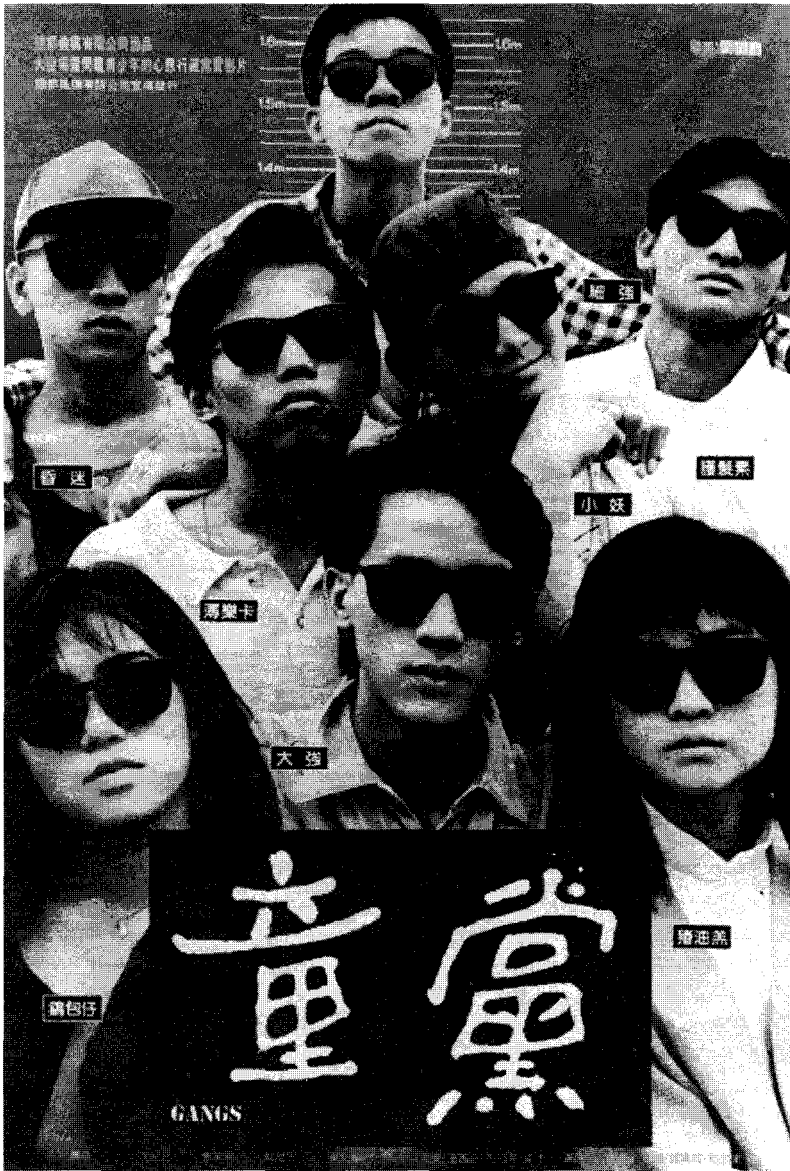
sentimenti patriottici nella popolazione locale portarono infatti con sé non solo il talento della già fiorente industria cinematografica di Shanghai ma anche i capitali necessari a sviluppare un'industria cinematografica locale. Artisti quali Cai Chusheng, che tornò ad Hong Kong una seconda volta nel 1948, diedero un contributo fondamentale allo sviluppo del cinema neo-realista degli anni '50, mantenendolo tuttavia in una situazione di subordinazione rispetto alla cinematografia già matura della Cina continentale. Quindi negli anni successivi alla seconda Guerra Mondiale il cinema di Hong Kong non si sviluppò in modo uniforme, sia a causa del summenzionato problema del dialetto, sia a causa della difficoltà per Hong Kong, colonia britannica, di sviluppare una propria cultura cinematografica all'in-

terno della più ampia famiglia del cinema cinese. Negli anni '50 la cinematografia locale rappresentava quasi una ramificazione di quella di Shanghai pre-1949, e fu quindi dominata da professionisti che provenivano da lì e producevano film in *putonghua*, la cui popolarità aumentò ai danni di quelli in dialetto cantonese. A partire dagli anni '60, il rapporto tra l'industria cinematografica di Hong Kong e quella della Repubblica Popolare divenne più labile poiché la chiusura del mercato cinese a prodotti culturali d'importazione offriva minori opportunità commerciali e anche perché la Rivoluzione Culturale allargò il divario ideologico tra la Cina e la colonia britannica. Nel frattempo, la diffusione della televisione pubblica nella colonia a partire dal 1967 impose al cinema di diversificare la propria produzione per combattere la concorrenza del mezzo televisivo, che utilizzando molte delle *star* cinematografiche locali aveva conseguentemente conquistato anche il loro pubblico; quindi il cinema prese una direzione diversa, cominciando a produrre anche film non adatti al pubblico televisivo.

A partire da questo periodo, la cinematografia di Hong Kong sviluppò una maggiore autonomia anche espressiva, e negli anni '70 diede vita ai film di *kung-fu*, genere cinematografico autonomo che univa le acrobazie del film di arti marziali cinese con l'individualismo e l'abilità del film di "cappa e spada" giapponese, e con il quale – come già menzionato – la colonia britannica entrò nel panorama della cinematografia internazionale.

Gli altri generi presenti tradizionalmente nella cinematografia locale sono il poliziesco (che utilizza quasi sempre storie di mafia, e il cui esempio classico è il film *A Better Tomorrow* (1986) di John Woo), la commedia (Stephen Chiau e precedentemente Michael Hui sono i rappresentanti più famosi di questo genere), i film di fantasmi e dell'orrore (Tsui Hark è stato tra i pionieri di questo genere con il film *Zu: Warriors from the Magic Mountain*, 1983), il film erotico (ma i film di questo genere affrontano l'argomento per lo più in modo banale, ricorrendo spesso a storie di fantasmi oppure strumentalizzando tragici fatti di cronaca), e il film drammatico (questo genere comprende sia film commerciali quali il recente *C'est la Vie, Mon Chéri* (1993) di Derek Yee, sia film d'autore quali *Chunking Express* (1994) e *Fallen Angels* (1995) di Wong Kar-wai, *Summer Snow* (1995) di Ann Hui, *Rouge* (1988) e *Centre Stage* (1991) di Stanley Kwan). Con la cosiddetta *new wave* che a partire dalla fine degli anni '70 introdusse il concetto di cinema d'autore ed anche una nuova consapevolezza nella produzione cinematografica di Hong Kong, la differenza tra il cinema locale e quello della Cina Popolare divenne ancora maggiore in quanto i registi di questa generazione, nati ed educati ad Hong Kong o all'estero, affrontavano tematiche proprie ad Hong Kong e non alla Cina in generale. I loro film trattarono spesso il problema del conflitto generazionale e di quello tra tradizione e modernità (esemplificati in modo particolarmente esplicito e commovente nel film *Father and Son* di Allen Fong) da una posizione di "localizzazione", che si accompagnò a una rinnovata popolarità del dialetto cantonese come lingua di espressione della realtà locale.

A partire dall'accordo sino-britannico del 1984 sul futuro di Hong Kong, ovviamente il ritorno della sovranità cinese sul territorio nel 1997 è diventato uno dei temi dorminanti della produzione cinematografica locale; rappresentata in forma allegorica oppure esplicitamente, l'imminente integra-



Gangs, diretto da Lawrence Ah Mon (da Renditions. A Chinese-English Translation Magazine. N. 29 & 30, Research Centre for Translation The Chinese University of Hong Kong, Spring & autumn 1988, p. 308).

zione con una madrepatria ingombrante ha pervaso tutta la produzione culturale della colonia, specialmente dopo il trauma della tragedia di Tianan'men nel 1989. In generale, si può dire che attualmente i film prodotti ad Hong Kong che affrontano il problema del 1997 costruiscono la complessa dinamica e le strutture simboliche che caratterizzano la ricollocazione culturale di una popolazione la cui ambiguità nei confronti dell'amministrazione coloniale è accompagnata da sentimenti nazionalistici nei confronti della Cina ed al contempo da diffidenza verso una madrepatria concepita a tratti ancor più imperialistica del governo coloniale britannico. Due film emblematici della percezione contraddittoria della Cina tra la popolazione di Hong Kong uscirono entrambi già nel 1984, a ridosso del-

l'accordo sino-britannico. *Homecoming* di Yim Ho racconta l'esperienza di una giovane donna di Hong Kong che torna in Cina per visitare alcuni parenti nel suo villaggio natale, dove incontra anche due dei suoi amici d'infanzia. Nel suo rapporto con questa coppia di amici, i diversi valori delle due società sono messi a confronto, ed il film sembra suggerire che l'amore per le proprie origini e l'amicizia può far superare tutte le differenze. *Long Arm of the Law* di Johnny Mak racconta invece di un'organizzazione criminale di Hong Kong i cui membri sono reclutati tra gli immigrati dalla Cina Popolare. I due film uscirono contemporaneamente e rappresentarono uno l'atteggiamento dialettico, conciliatorio e nostalgico nel rapporto con la madrepatria, l'altro un rapporto invece di antagonismo culturale e politico. Altri film che in anni più recenti hanno esplorato il tema del rapporto storicamente complesso con la Cina sono, tra gli altri, *Song of the Exile* (1990) di Ann Hui, *Farewell China* (1990) di Clara Law e *Full Moon in New York* (1989) di Stanley Kwan.

Ovviamente, è difficile prevedere se e come dopo il 1997 i cineasti locali saranno in grado di commentare nei loro film il rapporto con la Cina o di criticare la nuova amministrazione. La legge sulla censura cinematografica – che è stata varata nel 1988 dopo che per oltre un trentennio il governo coloniale aveva censurato i film senza un chiaro presupposto legislativo e che ha istituito la categorizzazione dei film in tre livelli corrispondenti ad un pubblico di diverse fasce d'età, consentendo quindi la distribuzione di film 'per adulti' che precedentemente sarebbero stati censurati severamente o addirittura banditi – dovrebbe teoricamente rimanere invariata, nonostante essa attualmente comprenda la menzione dell'articolo 19 dell'ICCPR (*International Covenant on Civil and Political Rights*) sulla libertà d'espressione, e che la Cina Popolare non sia tra i firmatari di tale convenzione. Tuttavia, allo stesso modo in cui nel passato il cinema di Hong Kong ha dovuto adattare le proprie esigenze espressive alla convenienza politica e diplomatica del governo coloniale, imponendosi spesso delle misure di auto-censura o raffinando l'arte dell'allegoria per sfuggire al controllo delle autorità censoriali, è probabile che nel futuro considerazioni di opportunità non solo politica ma principalmente economica influenzino profondamente la scelta dei film che si produrranno nel territorio della SAR (la possibilità di distribuire sul mercato cinese film prodotti ad Hong Kong non sarà automatica, ma sarà certamente subordinata al potenziale destabilizzante dei singoli film). La censura quindi non sarà ideologica, ma piuttosto di mercato.

Alla fine degli anni '80 è emersa una nuova generazione di cineasti (tra i quali il più noto all'estero è Wong Kar-wai) che rappresentano la cultura post-moderna di Hong Kong, quella che viene generalmente definita "ibrida"; questi registi hanno mostrato un nuovo modo di affrontare soggetto e stile, e nelle loro opere definiscono il ruolo di Hong Kong nello sviluppo della Cina culturale in modo diverso da come fecero i cineasti della *new wave*. Essi hanno inaugurato il tema della nostalgia per una Hong Kong vissuta già come passato in attesa di un futuro incerto. Tra i film più conosciuti del genere figurano *The Days of Being Wild* (1990) di Wong Kar-wai e *I Have a Date with Spring* (1994) di Clifton Ko.

È forse in nome di tale nostalgia che con l'approssimarsi del 1997 si è già



Scena da Rouge, da Chinese Cinema, ed. by Ch. Berry, London, 1991, p. 160.

creata una sorta di “cinema della diaspora”: ironicamente, mentre ad Hong Kong il cinema commerciale sta raggiungendo i livelli più bassi, il pubblico americano ha cominciato a riconoscere il talento di alcuni cineasti della colonia, che si sono trasferiti ad Hollywood per entrare in un circuito più internazionale (il caso più famoso è quello di John Woo, che recentemente ha diretto John Travolta nel film *Broken Arrow*). Da questa posizione di marginalità riescono ad affrontare con più distacco ma anche con nostalgia il tema dell’identità culturale di Hong Kong, ancora in via di definizione e tuttavia già minacciata dalla prossima riunificazione con una madrepatria scomoda. Allo stesso tempo guardano alla Cina del futuro (l’attore Chow Yun Fat, trasferitosi da poco a Los Angeles, in una recente intervista ha detto di sperare che, dopo aver lavorato in una produzione americana, possa recitare in film diretti da registi cinesi quali Zhang Yimou e Chen Kaige), anche perché il successo che essi riscuotono attualmente in America è determinato non solo dal loro talento ma anche da una più banale ansia di esotismo che il cinema americano crea e sfrutta per rivitalizzare un’industria in recessione mondiale, e che potrebbe finire appena nascerà una nuova moda.

Il mercato cinematografico della Cina invece non potrà che crescere, alimentato da un miliardo di consumatori d’immagini che sono stati privati per decenni di prodotti commerciali di qualità (a questo proposito è necessario ricordare che la fama internazionale di cui godono i registi cinesi della cosiddetta Quinta Generazione e quelli successivi non corrisponde in patria a un successo commerciale in quanto i loro film sono per un pubblico ancora d’*élite* ed in ogni caso sono spesso messi al bando dalla censura governativa), e le cui esigenze d’intrattenimento aumentano di pari passo con lo sviluppo econo-

mico del Paese. È quindi inevitabile che l'industria cinematografica di Hong Kong trasferisca il proprio interesse economico dai Paesi delle comunità cinesi d'oltremare alla Cina Popolare. Già dalla fine degli anni '80 molte produzioni cinematografiche di Hong Kong hanno utilizzato paesaggi della Cina continentale per film girati in co-produzione con studi cinematografici cinesi (il sistema di co-produzione più comune è quello in cui la società di produzione di Hong Kong contribuisce con capitali e *troupe* artistica, mentre lo studio cinematografico locale mette a disposizione i luoghi per le riprese ed il personale tecnico). Ultimamente, inoltre, sono aumentati i casi di film di registi della Cina Popolare finanziati da Hong Kong per girare sia film spettacolari (tra i più recenti, *Sun Valley* (1996) di He Ping, *A Mongolian Tale* (1995) di Xie Fei e *Foreign Moon* (1996) di Chen Kaige) sia film a basso costo quali *Red Beads* (1993) e *Postman* (1995) di He Yi ed altri che, pur avendo riscosso grande successo da parte della critica internazionale, sono stati messi al bando in Cina per motivi politici; quindi probabilmente il finanziamento di film del genere da parte di Hong Kong dopo il 1997 sarà più difficile.

Un'altra componente del cinema di Hong Kong che vale la pena menzionare per dare un quadro completo del panorama cinematografico attuale nella colonia è la mostra internazionale che vi si svolge annualmente dal 1976 e che è stata la vetrina tramite cui non solo i migliori film prodotti ad Hong Kong, ma anche i film d'autore della Repubblica Popolare sono stati scoperti dalla critica internazionale. L'*Hong Kong International Film Festival*, concorso non competitivo che si svolge sotto l'egida dell'*Urban Council*, gode di grande prestigio tra gli appassionati e gli studiosi dei vari cinema asiatici in quanto, grazie all'intraprendenza dei suoi programmatori, è riuscito sempre a presentare le migliori opere cinematografiche prodotte in Asia. Anche i registi cinesi della "quinta generazione" e quelli che li hanno seguiti – e che in patria sono trattati con grande severità dalla censura – hanno presentato le loro opere alla critica internazionale proprio al Festival di Hong Kong, nonostante le pressioni e le ritorsioni messe in atto dalle autorità cinematografiche della Repubblica Popolare nei confronti degli organizzatori della manifestazione cinematografica della colonia. La vitalità e libertà di scelta del Festival sarà quindi messa a dura prova dal ritorno alla sovranità cinese in quanto, dipendendo direttamente dal governo della SAR, i programmatori del festival saranno sottoposti a forti pressioni politiche. Inoltre, l'istituzione a Shanghai del primo festival cinematografico internazionale ed anche del primo mercato cinematografico della Repubblica Popolare aggiunge un'altra incognita al futuro del festival di Hong Kong in quanto nei prossimi anni tutte le società di produzione che vorranno presentare i propri film nella speranza che vengano acquistati per la distribuzione sul continente saranno incentivati a partecipare al festival di Shanghai piuttosto che a quello di Hong Kong, svuotando quindi quest'ultimo di contenuto.

In conclusione, è chiaro che in generale l'industria cinematografica di Hong Kong è dominata essenzialmente da considerazioni di ordine economico: allo stesso modo in cui sul finire dell'epoca coloniale l'endemica sensazione di precarietà ha determinato in tutti i settori produttivi e nella mentalità della popolazione l'ansia di arricchirsi in fretta (per quanto riguarda il

cinema in particolare, è noto il fatto che molti attori lavorano a ritmi frenetici in più film contemporaneamente), nel futuro post-coloniale – che alcuni preferirebbero definire neo-coloniale – le motivazioni economiche avranno un ruolo ancor più importante a causa dell'attrattiva esercitata dal mercato del continente.

È anche vero tuttavia che l'esperienza e la professionalità acquisita da cineasti e produttori di Hong Kong potrà offrire un contributo prezioso alla modernizzazione ed internazionalizzazione dell'industria cinematografica del continente – ripagando per il suo sostegno allo sviluppo del cinema di Hong Kong degli esordi – e potrà partecipare quindi al Rinascimento del cinema cinese che finora è stato limitato a casi isolati di cineasti o studi cinematografici ma che ha delle potenzialità enormi in termini sia quantitativi che di qualità di produzione artistica.

NOTE

- ¹ Secondo le statistiche che si riferiscono al 1993, il costo di un film prodotto a Hong Kong è mediamente di 780.000 dollari americani, mentre uno prodotto in USA attualmente ne costa una media di 26.000.000.
- ² Le disposizioni riguardanti la censura di film compromettenti i rapporti con altri Paesi sono esistite sin dal 1953 e sono state abolite soltanto nel 1994 su proposta del Partito Democratico. Fino ad allora, molti film erano stati censurati per problemi politici, sia film di propaganda comunista durante la Rivoluzione Culturale sia successivamente film anti-cinesi. Gli episodi più drammatici di censura politica si verificarono subito dopo la tragedia di Tian'anmen nel 1989, quando alcuni filmati contenenti interviste a studenti e dissidenti cinesi furono censurati, provocando grande indignazione nel pubblico locale.
- ³ Su questo argomento esiste una vasta letteratura. Un autore che ha offerto un contributo originale è Rey Chow, in particolare nel saggio "Between Colonizers: Hong Kong's Post-colonial Self-Writing in the 1990s", in *Diaspora*, Vol.2, No. 2, Fall 1992 (pp. 151-170).
- ⁴ Con il termine Cina culturale adotto la definizione coniata dallo studioso Tu Wei-Ming che identifica in tre universi simbolici componenti della Cina intesa come entità culturale: la Cina propriamente detta, le comunità cinesi della diaspora, e la comunità di studiosi che, indipendentemente dalla loro razza e nazionalità, partecipano alla ricerca ed al dibattito sull'identità culturale della Cina contemporanea.