



MASIATICA VENETIANA

Rivista del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale dell'Università Ca' Foscari di Venezia

VOLUME 10-11, 2009

Verbi attributivi come determinanti verbali o come complementi di grado in cinese moderno Magda ABBIATI	3
Literary Arts And Ways of Korean Kinyō Vincenza D'URSO	25
Adozione di termini vernacolari nella letteratura <i>hindī</i> contemporanea Gian Giuseppe FILIPPI	51
The Historiography of Harbin and the Imagery of Inter-Ethnic Contact Mark GAMSA	63
Nuovi modi di rappresentazione della Cina e dei Cinesi nel cinema e nella narrativa occidentali Federico GRESELIN.....	81
Rethinking Imperial Impact and Autonomous History in Modern China: a Historiographical Survey Michael HAWKINS.....	103
Hollywood/Hong Kong: zone di transito Corrado NERI.....	117
Il “caso di zia Gong Li”: la pubblicità sociale cinese in bilico tra finalità opposte Giovanna PUPPIN	137
Governi di partito e nomine di alti funzionari nel Giappone Taishō Andrea REVELANT.....	155



NUOVI MODI DI RAPPRESENTAZIONE DELLA CINA E DEI CINESI NEL CINEMA E NELLA NARRATIVA OCCIDENTALI

FEDERICO GRESELIN

Homer: Qui Homer Simpson. Ho spedito a casa gli sherpa e io mi dirigo alla cima tutto solo.
Brad: Sei impazzito? Non ce la farai mai.
Homer: Col cavolo non ce la farò. Avete dimenticato che ho le mie barrette Supersalsa?
Neil: Sveglia, Homer. Quelle barrette sono robbaccia. Sono fatte di torsolo di mele e giornali cinesi.
Homer [leggendo la barretta che sta mangiucchiando]: Ehi! Deng Xiaoping è morto.¹

La rappresentazione della Cina e dei Cinesi nei prodotti culturali occidentali, a partire dal cinema *mainstream* hollywoodiano fino alla *fiction* televisiva, è da tempo al centro dell'interesse degli studiosi americani, europei e da qualche anno anche cinesi, che hanno dedicato all'argomento articoli e volumi. Alcuni di questi sono diventati autorevoli testi, costituendo un valido riferimento non solo per i risultati delle analisi che contengono, ma anche per la proposta di una o più metodologie di approccio a tematiche che possono risultare estremamente complesse.

Il metodo d'analisi principale, condiviso ad esempio sia da Marchetti che da Hamamoto,² tende a verificare la presenza di stereotipi nella rappresentazione di asiatici (dei quali una percentuale considerevole è composta da cinesi) in un'ottica del tutto interna alla cultura americana. In tal modo, stereotipi piuttosto noti qua-

¹ Da "Il re delle montagne" – "King of the Hill" (#5F16 / SI-916), *The Simpsons*: Season 9, Episode 23, 3 May 1998; timecode: 15:40. Questo il dialogo originale, che si svolge via radio tra Homer, impegnato nella scalata al terribile Murderhorn ("la montagna più alta di Springfield") e i due agenti della Powersauce: *Homer*: Homer Simpson here. I have sent the sherpas home and I am heading for the top. Solo. *Brad*: Are you crazy? You'll never make it. *Homer*: The hell I won't. You're forgetting I've got my Powersauce bars. *Neil*: Wake up, Homer. Those bars are just junk. They're made of apple cores and Chinese newspapers. *Homer*: Hey, Deng Xiaoping died.

² I due testi canonici, uno per il cinema e l'altro per le produzioni televisive sono Marchetti, 1993 e Hamamoto, 1994. Curiosamente, una produzione culturale di massa come la letteratura di genere, pur così fiorente negli Stati Uniti, non mi sembra sia stata presa in particolare considerazione da questi o altri studiosi, se non per accostamenti sporadici. Per il cinema, va segnalato anche Mantici, 2001.



li la femminilizzazione dei personaggi maschili di origine asiatica e la parallela demonizzazione dei personaggi femminili,³ che affronterò nello specifico successivamente, vengono visti quasi esclusivamente come risultato di atteggiamenti razzisti e antifemministi radicati nella società statunitense. Questo modo d'approccio, del tutto legittimo e scientificamente apprezzabile, sembra essere più che altro utile per fotografare il modo d'essere della società americana in un dato periodo storico, attribuendo di conseguenza a personaggi cinesi e a elementi narrativi riferiti alla cultura cinese quasi esclusivamente un ruolo parametrico, e quindi riduttivo.

Oltre alle ferite causate da problemi di cultura, razza e sesso, forse sussistono altri problemi. Ad esempio, basta che non ci sia una critica conclamata perché significhi che un film è bello in assoluto? Oppure basta che non si verifichi nessuno scontro culturale, razziale o sessuale perché significhi che non ci sono più problemi? Naturalmente no (Chen, 2004, p. 55).

Una tale posizione critica tende però ad essere di poca utilità quando il *focus* dell'analisi si incentra invece sull'evoluzione *nel tempo* del modo di trattare personaggi e storie. Oggi, anche grazie al moltiplicarsi degli interventi critici ad opera di studiosi cinesi (oltre al precedente, va segnalato, per la complessità e la rilevanza dell'intervento, anche Zhang, 2004), l'attenzione critica può spostarsi verso una rivalutazione complessiva degli elementi portanti del problema, di fatto ribaltando i fattori: al centro dell'indagine non è già più la società americana vista *attraverso* la rappresentazione dell'"altro" (cinese) nel suo immaginario collettivo, ma più direttamente il complesso rapporto tra due realtà culturali e sociali che, ormai, va inteso in senso bidirezionale. Così, se nell'ultimo decennio si è potuto assistere ad una trasformazione sostanziale di taluni stereotipi, nella narrativa popolare di matrice tanto letteraria quanto cinematografica, è difficile poter pensare di attribuirne la causa solo ad una concomitante supposta evoluzione nella società americana e/o occidentale, senza considerare importanti fattori a queste esterni. Per esempio, è probabile che siano stati l'entrata della Cina nel mercato globale anche culturale ed il suo peso sempre maggiore sulla scena politica mondiale a determinare l'esplosione di contraddizioni complesse e lo sradicamento di posizioni consolidate, tanto che personaggi e storie risultano collocati ormai in uno scenario che, non essendo più limitato all'America o ad altri pochi paesi occidentali, può a buon diritto definirsi transnazionale.

³ Nell'ottica di quelli che alcuni autori definiscono "the Dragon Lady/Vixen stereotypes": cfr. ad esempio Prasso, 2005, p. 74 e *passim*. Per l'origine del termine "Dragon Lady", che sta ad indicare una *femme fatale* pericolosissima di etnia asiatica, molto esaustiva è da considerarsi la voce "Dragon Lady (stereotype)" in Wikipedia, all'URL http://en.wikipedia.org/wiki/Dragon_Lady_%28stereotype%29, in cui si ribadisce come la nascita dello stereotipo sia contemporanea a quella dell'omonimo personaggio in una famosa (negli U.S.A.) *comic strip* d'avventura: "...there does not appear to be any use in English of 'Dragon Lady' before its introduction by Milton Caniff in his comic strip *Terry and the Pirates*. The character first appeared on Dec. 16, 1934, and the 'Dragon Lady' appellation was first used on Jan. 6, 1935."



Di fatto, la Cina e l'Asia hanno cessato di essere solo un riferimento astratto e lontano, una terra d'origine ignota e mistica per personaggi marginali inseriti in prodotti culturali creati a misura esclusiva della *middle-class* americana, per assumere un ruolo più attivo e, come tale, più problematico, acquistando maggiore consistenza e peso.

Da ciò emerge come ormai sia necessario individuare gli elementi nuovi e diversi di questo rapporto mutato, cominciando con il cogliere i segnali specifici di tale mutazione, allargando l'indagine a quanti più settori e livelli culturali possibili. In questo saggio, che si inserisce in una serie di interventi di esplorazione delle nuove forme di interconnessione tra le due culture e di rappresentazione dell'"altro" in Occidente e in Cina,⁴ cercherò soprattutto di individuare alcuni degli elementi più rilevanti nel processo di cambiamento in corso, talvolta suggerendo alcune ipotesi interpretative, ma anche lasciando aperto il discorso per eventuali successivi approfondimenti. In questo intervento concentrerò la mia attenzione soprattutto sulla produzione cinematografica commerciale dell'ultimo decennio, soprattutto hollywoodiana e sulla narrativa di genere pubblicata nello stesso periodo, senza però trascurare rimandi e riferimenti non solo a lavori di più altro registro, ma anche a film in lingua cinese: in ogni caso, va sottolineato che non sussiste da parte mia nessuna pretesa di risultare esaustivo. Va da sé che molti dei lavori di cui parlerò e che citerò ad esempio potrebbero a ben diritto fornire ognuno abbondante materiale per una collana di *case study* incentrati sulle problematiche qui affrontate.

In questo testo raccoglierò esempi e argomenti di discussione in tre distinte aree di intervento: nella prima, "Miti vecchi e nuovi", cercherò di evidenziare i diversi e contraddittori modi in cui i prodotti culturali esaminati gestiscono alcuni dei *cliché* riferiti alla "cinesità" più comuni nella narrativa popolare occidentale; nella seconda "Cinesi buoni e cattivi", amplierò il discorso alla dicotomia di fondo del cinema popolare, specie d'azione, e della narrativa di genere; nel terzo, infine, "Un'altra lingua è possibile", affronterò uno degli aspetti in cui risulta più evidente, nella tendenza generale verso il cambiamento, una più specifica tensione verso una globalizzazione estesa dei prodotti culturali di massa.

MITI VECCHI E NUOVI

Una maggiore presenza della Cina nella produzione culturale rivolta al grande pubblico occidentale, sia direttamente che per citazioni e riferimenti, ha contribuito e contribuisce a creare una sorta di diffusa familiarità con un'entità in passato piuttosto confusa e dai contorni incerti. Se anche riaffiorano talvolta richiami più o meno consci a quella tradizione di chiusura mentale e conservatorismo culturale di cui hanno ampiamente scritto gli autori cui ho fatto cenno, sempre più spesso fenomeni di contaminazione e di apertura (dovuti come ho detto anche a cause in

⁴ In un altro intervento, pubblicato recentemente, ho esaminato la persistenza di un'immagine stereotipata di Venezia nell'immaginario collettivo cinese: vedi Greselin, 2007.



parte *esterne* alla scena culturale occidentale) controbilanciano le vecchie tendenze o addirittura ne reinterpretano gli effetti.

È più che probabile che, per esempio, l'ampia diffusione che opere di letteratura cinese contemporanea e in particolare di narrativa hanno avuto in Occidente a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta e, per il cinema, il ripetuto successo fin dai primi anni Novanta di film firmati da autori come Chen Kaige, Zhang Yimou, Ang Lee (Li An) e Wong Kar-wai (Wang Jiawei)⁵ e altri ancora nei festival internazionali abbiano contribuito a popolare l'immaginario collettivo dei lettori e degli spettatori occidentali di racconti, personaggi e modi di vivere riferiti alla Cina, ampliandone di fatto la visuale, non limitandola più ai vecchi stereotipi. Questa nuova familiarità ha cominciato a sgretolare i fondamenti d'impronta razzista o anche solo prevenuta sul piano ideologico e sul piano culturale di una vecchia rappresentazione della Cina e dei Cinesi; si è venuta però anche a creare una nuova forma di mitologia, basata su nuovi stereotipi che a volte sono stati semplicemente sommati ai preesistenti.⁶ Inoltre, la macchina culturale occidentale, attraverso meccanismi complessi e articolati, ha provveduto anche a trasformare ed estendere i vecchi miti e i vecchi stereotipi che, attraverso quello che può essere definito un vero e proprio processo evolutivo, hanno assunto spesso connotazioni di cui in origine erano privi. Tra questi, quello che riguarda l'abilità nelle arti marziali è forse il più diffuso nei prodotti culturali destinati al grande pubblico, e si può far risalire ai primi anni Settanta, quando prese forma la leggenda di Bruce Lee (Li Xiaolong).

Negli ultimi tempi, questo mito è stato stemperato in una sorta di omogeneizzazione, e quindi ricostruito come caratteristica etnica generalizzata: l'abilità nelle arti marziali non è già più appannaggio esclusivo dell'Eroe (e, nella dinamica della narrazione che prevede sempre uno scontro finale, del suo antagonista) ma diventa caratteristica peculiare dell'essere cinese. Della forma attuale di tale mito nella cultura media americana un esempio significativo, e gli strenui difensori dell'*high*

⁵ Chen Yazhen scrive tra le altre cose: "*Wo hu cang long* (Crouching Tiger [,] Hidden Dragon, [Ang Lee, Taiwan/USA/Cina] 2000) ha esercitato una forte attrazione, tanto che molti tra gli spettatori americani della zona di New York hanno voluto imparare le arti marziali cinesi" (Chen, 2004, p. 56). Nel presente testo i film vengono citati con il titolo italiano, se disponibile: a seguire, tra parentesi, compaiono il titolo originale, se diverso da quello con cui il film è stato distribuito in Italia, il nome del regista, il Paese di produzione e la data ufficiale d'uscita; per i film cinesi, di qualsiasi produzione, viene citato come primario il titolo in trascrizione *pinyin*; tra parentesi compare, oltre agli altri dati, il titolo in inglese ufficiale. Per i nomi di autori più noti nella variante cantonese, come nel caso di alcuni dei registi citati, fornirò anche la trascrizione in *pinyin*.

⁶ Nello stesso intervento citato nella nota precedente, Chen Yazhen mette in luce come il fascino subito dal pubblico occidentale per alcuni elementi del cinema di cui sopra non corrisponda necessariamente ad un analogo gradimento da parte del pubblico e della critica cinese: "Il pubblico in Cina per lo più non ha molto apprezzato questa pellicola, e alcuni spettatori taiwanesi hanno addirittura criticato come troppo esagerati gli effetti speciali per cui nel film i personaggi vengono fatti 'combattere leggeri e balzare in volo', ma il pubblico americano ha di base assunto verso questo film un atteggiamento di positiva accettazione." (p. 56)



culture mi perdonino la brusca discesa nel baratro del *trash* culturale, è quello offerto da John Swartzwelder, autore della sceneggiatura dell'episodio de *I Simpson* citato all'inizio di questo testo.⁷ Nel dialogo, un breve *flash* di ironia satirica ed affettuosa, viene sbeffeggiato il mito di un potere fisico straordinario infuso per "cinesità" (sono proprio forse i giornali cinesi a conferire ad Homer la sua nuova, straordinaria prestanza, e ad infondere al nostro *alter-ego* di colore giallo nuove e notevoli capacità linguistiche): più estesamente e direttamente tale mito verrà portato a conseguenze narrative estreme da Quentin Tarantino (in parte già nel primo ma ancor più nel secondo dei suoi due *Kill Bill*⁸), Luc Besson⁹ e altri autori occidentali di cinema affascinati dal mondo delle arti marziali. In *Danny the Dog*, in cui Jet Li (Li Lianjie) è un giovane cinese allevato fin dall'infanzia da un gangster londinese (un irresistibile Bob Hoskins) come cane da guardia e killer, per aiutarlo a riscuotere i suoi crediti ed eliminare gli avversari, la "cinesità" si traduce da un lato nella propensione innata ad essere un invincibile campione di arti marziali e, dall'altro, nella capacità di sopportare allenamenti durissimi e una vita di sottomissione senza speranza di riscatto.

Sempre in analogia alla scenetta tratta da *I Simpson*, il cinema comico-demenziale hollywoodiano compie a sua volta un'operazione di estensione e generalizzazione delle presupposte virtù di potenza semplicemente e direttamente conferite dalla "cinesità". Già nell'analogo filone hongkonghese l'utilizzazione a piene mani di questo mito ha fornito spazio e materia per trame e *gag* spesso esilaranti. Il meccanismo, in realtà, non è nuovo: nei suoi fortunatissimi film, l'attore e regista Stephen Chow (Zhou Xingchi), ad esempio, non fa che adottare l'espedito comico di base già utilizzato da John Landis nel celeberrimo *The Blues Brothers* (USA, 1980). Se nelle pellicole di Chow la molla che fa scattare il riso nel pubblico risiede nella confusione tra l'abilità nel *gongfu* – a sua volta derivata da un mito di natura cinematografica – e quella in altre "arti", come la gastronomia, la recitazione e il calcio,¹⁰ nella storia dei fratelli Jake e Elwood Blues viene trasferito nel mondo della musica tutto l'armamentario dei luoghi comuni e degli schemi narrativi del cinema di gangster e nel film di Landis tutto si risolve nel gioco linguistico incentrato sulla parola *band*. Dello stesso tipo di contaminazione si è avvalso recentemente anche *Balls of Fury* (Robert Ben Garrant, USA, 2007), dove la "cinesi-

⁷ Per inciso, la Cina e i Cinesi non sono molto citati nell'*opera omnia* della più famosa famiglia del mondo: molto più presente il Giappone, che compare già nella seconda annata in un celebre episodio in cui, al ristorante giapponese, Bart e Lisa cantano al karaoke il tema di *Shaft* e Homer rischia l'avvelenamento: vedi "Pesce palla... al piede" – "One Fish, Two Fish, Blowfish, Blue Fish" (#7F11), *The Simpsons*: Season 2, Episode 11, 24 Jan 1991.

⁸ *Kill Bill Volume 1* (USA, 2003) e *Kill Bill Volume 2* (USA, 2004).

⁹ Besson è autore della sceneggiatura di *Kiss of the Dragon* (Chris Nahon, Francia/USA, 2001) e *Danny the Dog* (Louis Letterier, Francia/USA/Gran Bretagna 2005), entrambi con Jet Li come protagonista.

¹⁰ Rispettivamente in *Shi shen* (*God of Cookery*, Hong Kong, 1996), *Xiju zhi wang* (*King of Comedy*, Hong Kong 1999) e *Shaolin zuqiu* (*Shaolin Soccer*, Hong Kong 2001): la regia di tutte e tre le pellicole è condivisa da Chow e Li Lichi.



tà” è sinonimo di un’invincibile potenza pongistica e, come negli altri, il gioco comico sta nel non accettare la metafora in quanto tale, ma nel portarla invece alle estreme conseguenze: visto che i più grandi campioni di tennis da tavolo sono cinesi, il *grand villain* Christopher Walken/Feng, fanatico di questo sport, assume un nome cinese, veste come un vecchio mandarino e ricrea una piccola Cina in un’isola dei Caraibi.

Nella narrativa non commerciale la rivisitazione in chiave moderna di già colaudati miti legati alla Cina, si compie con intenti e risultati narrativi adeguati al diverso registro. In *China Dreams* (Smith, 2007), un autore emergente della nuova narrativa inglese come Sid Smith utilizza le forme usuali e banalizzate del mito più abusato e più antico – una Cina tutta campi di riso, bufali, fiumi, pagode e sognanti paesaggi – come metafore di una felicità che per Tom, il protagonista del romanzo, rimane confinata in un sogno ossessivo (“He kept dreaming about China” è la frase con cui inizia il I capitolo), e nei tantalici tentativi di riconciliarsi con l’ex fiamma anglocinese May.

Uno dei *cliché* più abusati della narrativa sia letteraria che cinematografica americana, le cui radici, come viene dimostrato nei citati lavori di Marchetti e Prasso, affondano sia nei complessi rapporti che la società statunitense ha sviluppato nei confronti dell’immigrazione asiatica, sia nella sedimentazione di forti elementi di razzismo nelle fondamenta stesse della società,¹¹ riguarda, come abbiamo visto, una caratterizzazione sessuale stereotipata dei Cinesi. Un deciso mutamento di rotta è ormai individuabile, anche sotto questo profilo, sia nella nuova produzione hollywoodiana che nella narrativa di genere. Semplificando molto, si può notare come, pur nei limiti e nelle contraddizioni che si sono già evidenziate, si assiste in genere ad un processo di umanizzazione dei personaggi cinesi, il che comprende anche conferire loro la possibilità di condurre una vita sentimentale e sessuale normale.¹² In *Romeo deve morire* (*Romeo Must Die*, Andrzej Bartkowiak, USA, 2000), Jet Li intreccia una relazione con la coprotagonista femminile e, se è pur

¹¹ Il discorso non è quindi limitato solamente agli Stati Uniti, ma coinvolge in realtà tutto il mondo anglosassone: così, Marchetti si riferisce esplicitamente a soggetti “Anglo-American” in contrapposizione a soggetti asiatici (cinesi, per lo più), nella sua analisi dettagliata delle “fantasies” alla base della creazione degli stereotipi su base anche sessuale nella cinematografia hollywoodiana (vedi Marchetti, 1993, p. 46: “Hollywood tales featuring the capture of an Anglo-American woman by an Asian man function in much the same way as rape and lynching fantasies.”).

¹² Al momento della stesura di questo testo non ho ancora potuto prendere visione (i singoli documentari non sono disponibili per l’acquisto) di un servizio della serie SexTV dedicato ad un particolare aspetto di questa problematica che si prospetterebbe davvero interessante: vedi SexTV: “Dragon Ladies & Kung-Fu Masters: Re-Constructing Asian American Sexuality” Season 6, Episode 30, 11 September 2004, di cui alla pagina <http://www.sextelevision.net/archives/episodeArchivesDisplay.asp?episodeID=114&segmentID=299&seasonID=6>. Il commento alla puntata, disponibile allo stesso URL, recita: “Hollywood films have long been littered with images of exotic dragon ladies, powerful kung-fu masters, subservient geishas and effeminate Asian men . These sexual stereotypes are rooted in a long history of American exclusionism. Today, Asian Americans are subverting and reconstructing these sexualized stereotypes to form a new vision of sexuality.”



vero che in questo caso la partner non è bianca (il personaggio di Trisha O'Day è interpretato dalla cantante afroamericana Aliyah), questa barriera razziale è superata nel rapporto che si instaura tra Jet Li/Liu Jian e Bridget Fonda/ Jessica Kamen nel successivo *Kiss of the Dragon*.¹³

Nella narrativa di genere, l'acquisizione di un ruolo fascinosamente virile da parte dei personaggi cinesi diventa addirittura un elemento cardine della narrazione e della caratterizzazione del protagonista:

Il Comandante della Polizia Criminale Chen Chao ritratto da Qiu Xiaolong in *A Loyal Character Dancer*,¹⁴ [...] è un personaggio alla moda: si è laureato all'Università di Lingue Estere di Pechino, è un giovane di bella presenza, è sia membro del Partito che poeta, iscritto, inoltre, all'Associazione degli Scrittori Cinesi ed è sempre estremamente a suo agio nei circoli ufficiali, nell'adempimento del dovere e nelle questioni d'amore. (Yang, 2007, p. 85)

Per molti decenni, un *cliché* ben solido vedeva da un lato il maschio cinese rappresentare una minaccia sessuale e dall'altro un essere asessuato e quasi femminile in palese inferiorità rispetto al maschio occidentale:

As the polished mandarin, Yen hovers between the equally polished but diabolical Fu Manchu and the cultivated and benevolent Charlie Chan, both popular at the same age in Hollywood. (Marchetti, 1993, pp. 52-53)

La rottura del *cliché* affibbiato all'investigatore di etnia cinese, già stravolto nei romanzi che vedono in azione Chen Chao, si compie definitivamente nella serie creata dallo scozzese Peter May,¹⁵ incentrata sulle indagini del Vicecaposezione della Prima Sezione della Polizia di Pechino Li Yan. Il *plot* extrapoliziesco delle vicende d'amore tra l'aitante investigatore e l'anatomopatologa americana Margaret Campbell costituisce in pratica il vero filo conduttore tra i vari episodi della saga.

I punti di contatto tra le due serie sono molti, e gli spunti per una riflessione più accurata non mancano, tanto da meritare di essere approfonditi in un intervento *ad hoc*: in questa sede vale la pena considerare almeno come nell'opera di Qiu Xiaolong il rapporto interrazziale resti solo accennato e sostanzialmente irrisolto e la possibilità di uno sviluppo in positivo, nei due romanzi in cui compare l'ispettrice degli US Marshals Catherine Rhon (Qiu, 2002 e 2006), decisamente e preventiva-

¹³ Vedi nota 10.

¹⁴ Qiu Xiaolong è autore della serie di romanzi polizieschi dedicata al Vicecomandante Chen Chao, iniziata nel 2000 con *Death of a Red Heroine* (Qiu, 2000). *A Loyal Character Dancer* (Qiu, 2002) è il terzo romanzo dei cinque pubblicati fino a oggi.

¹⁵ Il primo dei sei romanzi che compongono fino a oggi la serie è *The Firemaker* (May, 1999).



mente negata. Le barriere razziali, politiche e culturali che nella saga di Li e Margaret vengono superate pur tra mille difficoltà, né Chen né Catherine mostrano mai di voler veramente abbattere.

Il vero tabù è rappresentato non tanto dall'instaurarsi di rapporti interrazziali in sé, quanto dall'usurpazione da parte di un individuo non caucasico e addirittura da parte di un cinese del ruolo di gestore unico della sessualità femminile che per eccellenza è riservato al maschio occidentale. Qiu Xiaolong, forse anche per motivi di conoscenza diretta, non si crea illusioni in proposito e non le crea ai suoi lettori, pur ammettendo e dimostrando che anche il maschio cinese può essere ricco di fascino (che Catherine puntualmente e senza incertezze subisce). Di contro, la complessa storia d'amore tra Margaret Campbell e Li Yan, che May porta avanti per tutti gli episodi della serie alternando i due punti di vista, tiene avvinto il lettore forse anche più dei misteriosi casi alla cui soluzione i due collaborano: i problemi che la coppia deve affrontare e le pressioni alle quali il rapporto tra due rappresentanti delle istituzioni di due Paesi così lontani e diversi non può non essere sottoposto sono ben più intricati e di difficile soluzione dei sanguinosi misteri di cui sono popolate le storie di May. Il raffinato Chen Chao, per non dover rinunciare alla sua dimensione culturale e personale, basata su un *modus vivendi* rigorosamente cinese, evita con cura di farsi coinvolgere sentimentalmente e sessualmente, ricadendo in qualche modo nel *cliché* di Charlie Chan; Li Yan è invece un eroe romantico e passionale, che seduce e fa innamorare di sé l'eroina occidentale grazie alle sue doti virili e personali. Entrambi i personaggi femminili subiscono certo una *fascination* dalla Cina, ma mentre per Catherine questo incanto rimane culturale e linguistico, e il sogno d'amore che, seppure ipotizzato, non riesce mai a concretizzarsi, discende da tale attrazione tutta culturale, per Margaret Campbell, invece, la *fascination* è prima di tutto personale ed umana e l'attrazione per la Cina è solo una conseguenza del suo amore per Li.

CINESI BUONI E CINESI CATTIVI

Nel cinema di produzione hollywoodiana, e in generale di produzione occidentale, dalla seconda metà degli anni Novanta si affermano posizioni diversificate e più sfumate nella presentazione di soggetti a sfondo cinese che siano dotati di una qualsiasi connotazione politica e/o sociale. Questo avviene in contemporanea e in contrapposizione all'approccio decisamente ostile caratteristico di produzioni di più marcate finalità ideologiche, quali pellicole come *L'angolo rosso* (*The Red Corner*, Jon Avnet, USA, 1997) e in genere quelle incentrate sul Tibet quali *Sette anni in Tibet* (*Seven years in Tibet*, Jean-Jacques Annaud, USA, 1997) e *Kundun* (Martin Scorsese, USA, 1997). Non è un caso che tutte e tre i film citati siano usciti nel 1997: l'anno del ritorno di Hong Kong sotto la sovranità della Repubblica Popolare Cinese è considerato un punto di svolta importante e decisivo nei rapporti interculturali con la Cina. Per Gina Marchetti questa data segna il punto d'arrivo di un processo di trasformazione in senso transnazionale del cinema cinese, tanto da es-



sere riportata nel titolo stesso di un suo recente ponderoso lavoro.¹⁶ Purtroppo la studiosa si occupa solo del cinema d'autore e quindi manca ancora un confronto organico con – per esempio – il filone demenziale del cinema di Hong Kong, che sembra voler proporre una lettura meno drammatica e più leggera di questa svolta epocale e dei rapporti stessi con l'ingombrante vicino: i *jiefangjun* rappresentati in *Guochan linglingqi (From Beijing with Love)*, (Li Lichi e Steven Chow, Hong Kong, 1994), una gustosa parodia della saga di 007, sono solo dei *villain* da operetta, così maldestramente cattivi da risultare simpatici. In un altro film con Stephen Chow il 1997 aveva già perso ogni connotato politico per popolare la numerologia fantastica cinese di un altro simbolo semimagico: sarebbe utile forse indagare ulteriormente, ma davvero non penso sia una mera coincidenza che in *Shixiong zhuanggui (Look Out, Officer!)*, (Liu Shiyu, Hong Kong, 1990), il comico interpreti il ruolo dell'agente no. 1997!

Tornando ai tre film americani usciti nell'anno in questione, se “not coincidentally, all three films coincided with the change of sovereignty of Hong Kong, reminding the world of America's prerogative to question Chinese legal institutions and claims to sovereignty,” (Marchetti, 2006, p. 5) altre pellicole occidentali, negli anni immediatamente successivi, sembrano voler considerare soluzioni narrative diverse dalla ripetizione *ad nauseam* di stereotipi da guerra fredda.¹⁷ Naturalmente permane generalmente – e non può essere altrimenti – una condanna esplicita o implicita del sistema politico e delle istituzioni della Repubblica Popolare Cinese, ma in modo che risulta per lo più di scarso rilievo nell'economia della narrazione. Più spesso, lo scontro di civiltà tra la Cina e il resto del mondo, che pure viene mantenuto, perde ogni valenza ideologica per offrire il pretesto alle *gag* farsesche dei poliziotti cinesi interpretati da Jackie Chan (Chen Long) in film come *Rush Hour – Due mine vaganti (Rush Hour)*, (Brett Ratner, USA, 1998) e *Colpo grosso al Drago rosso (Rush Hour 2)*, (Brett Ratner, USA, 2001), o all'esibizione delle doti marziali di Jet Li nelle sue ben note apparizioni hollywoodiane.

La diaspora di talenti cinematografici della *Greater China* verso Hollywood e altre mete fuori dall'Asia ha visto non solo registi *cult* inserirsi con più o meno successo nella produzione *mainstream* hollywoodiana, ma anche attori di lingua cinese come Chow Yun-fat, Jackie Chan e Jet Li diventare presenze costanti nel cine-

¹⁶ Vedi Marchetti, 2006. In proposito, ma più in generale anche per un'analisi incentrata sulle deviazioni ideologiche del cinema Hollywoodiano che parla di Cina, vedi anche Mantici, 2001, pp.89-90

¹⁷ Qui il termine va inteso in un'accezione più ampia di quella intesa in Wang, 2007, dove l'analisi, peraltro interessante, è limitata al cinema americano realizzato con scopi antisovietici, lamentando anche la carenza di studi e analisi sulle pellicole d'ispirazione anticinese: “[...] un altro polo della Guerra fredda, la Cina, non è mai entrata nell'ottica della discussione. In realtà dopo la guerra di Corea, Hollywood ha prodotto anche un gran numero di film contro la Nuova Cina [segue un piccolo elenco di pellicole], ma ben presto questi film sono stati sepolti negli archivi, senza che nessuno se ne interessasse, come se non fossero mai esistiti. Ma io non oserei affermare che nell'inconscio politico del pubblico americano, questi film davvero, come apparirebbe in superficie, siano veramente spariti senza lasciare alcuna traccia” (p. 148).

ma d'azione occidentale, in ruoli sempre meno banali e scontati. Il caso di Jet Li, nella sua assoluta rilevanza, è significativo, e vale la pena valutarlo in dettaglio.¹⁸

L'evoluzione dei personaggi interpretati dall'attore cinese nelle sue apparizioni nel cinema *mainstream* occidentale ricalca a grandi linee quel processo di rivalutazione del ruolo della Cina e dei Cinesi di cui ho detto: la prima apparizione di Jet Li risale ad *Arma letale 4* (*Lethal Weapon 4*, Richard Donner, USA, 1998). In questo film interpreta il *villain* hongkonghese Wah Sing Ku, killer spietato al soldo delle Triadi, in quello che mi risulta essere l'unico ruolo negativo da lui interpretato mentre nel successivo *Romeo deve morire*, Li è Han Sing, un poliziotto onesto accusato ingiustamente di proteggere il padre e il fratello, membri della mafia cinese, che arriva da Hong Kong negli USA per indagare sulla morte di quest'ultimo. In *Kiss of the Dragon*, l'attore interpreta il poliziotto cinese Liu Jian in missione a Parigi. In questa pellicola *tutti* i Cinesi sono buoni: il malvagio non è ormai più un altro cinese (negli altri film erano sempre coinvolte le Triadi), ma un potente poliziotto francese inusitatamente corrotto e cattivo. Sembrerebbe il compimento di un processo, ma manca ancora un passo: nel thriller fantascientifico *The One* (James Wong, USA, 2001) il nostro eroe interpreta un poliziotto *americano* che combatte con una versione di se stesso diversa, proveniente da un'altra dimensione. La citata "cinesità" è ormai confinata alla mera appartenenza etnica (oltre che, beninteso, alla potenza marziale), mentre la trasformazione in positivo dell'attore e personaggio *han* giunge alla consacrazione definitiva, semplicemente diventando americano a tutti gli effetti.

In molti lavori, soprattutto quando ai personaggi cinesi non viene accordato una presenza importante nella narrazione, riemerge in forma contraddittoria rispetto alla tendenza generale l'atteggiamento paternalistico che già contraddistingueva produzioni hollywoodiane come *La locanda della sesta felicità* (*The Inn of Sixth Happiness*, Mark Robson, USA, 1958), basato sostanzialmente nel trattare i Cinesi come vittime di circostanze storiche, politiche e sociali terribili: in questi lavori è l'eroe occidentale a farsi carico del compito di proteggere, difendere e, nel caso, vendicare i malcapitati orientali. Un *topos* narrativo moderno e ricorrente che viene utilizzato spesso è costituito dal problema dell'immigrazione clandestina cinese. L'attività di traffico di esseri umani viene trattata a forti tinte nel già citato *Arma letale 4*, in cui sono le Triadi sia ad organizzare il contrabbando di immigrati sia lo sfruttamento per fini malvagi della manodopera introdotta clandestinamente. Nel film, Glover/Murtaugh e Gibson/Riggs arrivano quasi ad adottare un'intera (e numerosa) famiglia di immigrati, per i quali il prevedibile lieto fine

¹⁸ Le riviste specializzate e non cinesi hanno sempre seguito con estrema attenzione il fenomeno, anche se, in generale, se ne è privilegiato l'aspetto divistico. Si veda ad esempio Wu, 2000. Il caso di Jet Li, data anche l'enorme popolarità di cui l'attore gode in patria, è sempre stato seguito con particolare attenzione: tra i numerosi interventi, proprio per l'attinenza con le argomentazioni portate avanti in questo testo, si veda Ma, 2001. L'attore cinese è stato anche oggetto di studio per una tesi di laurea seguita da me e da Elena Pollacchi (Segat, 2002).



porta, oltre alla vendetta per l'uccisione del capofamiglia, anche un permesso di soggiorno a tempo indeterminato.

Un finale simile, benché più complesso e denso di prese di posizione ideologiche, conclude le vicende degli sfortunati immigrati che in un bestseller di Jeffrey Deaver (Deaver, 2002), grazie alla sagacia di Lincoln Rhyme e Amelia Sachs, riescono a sfuggire al malvagio *snakehead* di turno. L'evidente sforzo di documentazione compiuto dall'autore, reso esplicito anche da una nota iniziale ideata per soccorrere il lettore con informazioni sulla geografia dei luoghi cinesi nominati nel testo, sulla lingua usata nei rari riferimenti diretti (il *putonghua*, che viene definito "dialetto") e sul modo di intendere i nomi cinesi citati, offre un sottofondo di verosimiglianza ad una narrazione che poggia in realtà sull'applicazione ad oltranza di stereotipi collaudati e decisamente duri a morire, ancorché liberamente interpretati:

[...] Sam Chang remained where he was [...]. He needed a moment of solitude, this man caught between the yin and the yang of life. How badly he wanted to slough off the masculine, the traditional, the authoritarian—the aspects of his past life in China—and embrace the artistic, the feminine, the intuitive, the new: all that the Beautiful Country represented. But how difficult it was to do this. Mao Zedong, he reflected, had tried to abolish old customs and ideas with a simple decree and had nearly destroyed his country as a result. (Deaver, 2002, p. 420)

Il tema dell'immigrazione clandestina, che ha sempre per destinazione "the Beautiful Country", ricorre anche nelle saghe di Chen Chao e Li Yan: nel già citato *A Loyal Character Dancer* (Qiu, 2006), Catherine viene inviata in Cina proprio per sgominare una rete di trafficanti e il nomignolo *snakehead*, riferito ai contrabbandieri di vite umane, assume addirittura a titolo del romanzo in cui Li Yan, in trasferta americana, combatte questa piaga (May, 2002).

A volte nel ruolo di vittime innocenti possiamo addirittura trovare Cinesi ridotti in schiavitù e portati in Occidente contro la loro volontà: in un episodio della serie *NCIS: Naval Criminal Investigative Service*, giovani contadine del Fujian rapite e costrette a prostituirsi: in questo caso il cattivo di turno, un malavitoso cinese che parla un buon *putonghua*, viene arrestato grazie all'impegno diretto dell'Agente Speciale cinese-americano Michelle Lee (Liza Lapira).¹⁹

Probabilmente, un tema serio e di forte attualità come quello dell'immigrazione clandestina cinese negli USA lascia spazio a soluzioni narrative in cui il ruolo attribuito ai personaggi di diversa etnia ritrova una composizione tranquillizzante e soddisfacente. In *Arma letale 4* e nel romanzo di Deaver questo meccanismo è esplicito e viene attuato senza remore ideologiche, ma l'incontro/scontro di civiltà in questi casi resta casuale e temporaneo. Per Qiu Xiaolong e May, invece, il traffico

¹⁹ "False verità" – "Once A Hero", Season 4, Episode 8, 14 November 2006.



di esseri umani, che è in realtà solo una delle molte facce del poliedro complesso dei rapporti tra Cina e Occidente, permette di avvicinare ulteriormente le due realtà e metterle in condizione di interagire senza bisogno di ricorrere ad artifici narrativi pesanti e illogici.

UN'ALTRA LINGUA È POSSIBILE

Nella narrativa popolare, sia di matrice cinematografica che letteraria, un problema sempre difficile da risolvere riguarda la coesistenza e l'intercomunicazione di personaggi che parlano lingue diverse, specialmente quando la trama deve risultare, per il tipo di pubblico al quale si rivolge, veloce e facilmente comprensibile. Anche autori come Qiu Xiaolong che, come vedremo tra poco, dedicano particolare attenzione alla precisione linguistica, continuano a ricorrere ad espedienti piuttosto ingenui: Chen Chao, oltre ad essere egli stesso un fine conoscitore dell'inglese, si muove in una Shanghai dove tale lingua sembra essere ampiamente diffusa. Del resto, anche nei romanzi di Peter May sembra sussistere un forte bisogno di personaggi di primo e secondo piano che parlino un inglese perfetto. In queste circostanze, il rischio di cadere in incongruenze anche pesanti è sempre dietro l'angolo e le due serie sono davvero costellate di quelli che per un film sarebbero considerati vere e proprie *cantonate*: in questi casi sembrerebbe che si debba tenere in considerazione quanto affermato dallo stesso Chen Chao: "As for theories and practices in mystery novels, you can't take them seriously" (Qiu, 2007, p. 73).

Nonostante permangano dunque forti elementi di contraddizione, sembra ormai relativamente assodata una tendenza generale nella produzione culturale più recente, che vede un deciso mutamento nell'approccio al problema della lingua: il cambiamento rivela, se non altro, una maggiore attenzione ad evitare il ridicolo linguistico.

Per quanto riguarda il cinema d'azione più recente, è possibile osservare un'utilizzazione estensiva della lingua natia da parte degli attori cinesi. Probabilmente, questo impegno da parte della produzione non va ascritto a ritrovate esigenze filologiche – anche se, come vedremo subito, non mancano le sorprese nemmeno sotto questo punto di vista – ma più semplicemente al desiderio di rendere un film più accettabile sotto il profilo della verosimiglianza, con la conseguente ricaduta di un maggior grado di accettabilità da parte del pubblico. Tuttavia, per il persistere di aspetti contraddittori pesanti e per il venirsi a creare spesso situazioni poco credibili proprio sotto il profilo linguistico, sembra di poter escludere che l'obiettivo sia di agevolare la distribuzione del prodotto in un mercato globale che comprende anche Paesi di lingua cinese. In sostanza, la situazione attuale è ancora accomunabile alla strutturazione rigidamente monolingua che ha caratterizzato la produzione culturale destinata al grande pubblico dalla sua nascita nel XIX secolo: un romanzo di genere, un film, un fumetto o altro sembra sempre essere destinato esclusivamente ad un pubblico che parla una sola lingua



(nel migliore dei casi, non importa quale lingua, basta che sia una sola, ma il predominio culturale anglosassone ha certo il suo peso). Nell'universo senza problemi di comunicazione di *Star Trek* e simili, ad esempio, in realtà si parla solo in inglese²⁰ e solo alieni veramente alieni come i Klingon parlano una lingua diversa, ma solo tra loro: nessun fruitore avanza dubbi sulla credibilità della situazione, e la fruibilità del prodotto, direttamente proporzionale alla sua comprensibilità, viene così garantita. Allo stesso modo, nemmeno le produzioni più moderne prevedono che *tutti* i fruitori siano in grado di analizzare linguisticamente un film, un romanzo o un fumetto: per meglio dire, in film come alcuni di quelli già citati, o in romanzi di genere come quelli di cui parleremo la verosimiglianza sembra essere garantita da un bilinguismo che forse resta solo apparente, mentre la fruibilità (e quindi il livello di commerciabilità) si basa sostanzialmente sull'ignoranza linguistica del pubblico. È proprio sulla base di queste premesse che alcuni prodotti culturali di questo tipo possono quindi incappare in imperfezioni, errori e financo – se vogliamo – in atti lesivi della dignità linguistica.²¹

Se Jet Li e Kim Chan, che interpreta il personaggio di “Uncle” Benny,²² parlano tra loro in cinese (sottotitolato) nel già citato *Arma letale 4*, lo fanno a beneficio del pubblico occidentale, nel quale pochi sono in grado di capire che uno (Jet Li) parla in *putonghua*, e l'altro in cantonese. In *Kiss of the Dragon*, sempre Jet Li e Burt Kwouk, che interpreta il personaggio di zio Tai, un agente cinese “in sonno” a Parigi, conversano passando disinvoltamente dal cinese all'inglese. La sceneggiatura di questo film sembra essere stata scritta piuttosto approssimativamente sotto il profilo che stiamo qui affrontando anche per altri motivi: i poliziotti cattivi (francesi) parlano tra loro e con gli altri personaggi tranquillamente sia in inglese che in francese e addirittura, a volte, in inglese con accento francese, il che li colloca in un universo molto più confuso e molto meno accettabile di quello di *Star Trek*.

²⁰ Parlando della serie fantascientifica *Stargate:SG-1*, in PLAYLIST, 2008, si dice che “[...] it feels like teleporting home. Every planet in the universe is still comfortably Pacific Northwestern. Everyone speaks English” (p. 73).

²¹ Questo sembra essere un problema comune a buona parte del cinema e della narrativa popolare. Tra gli esempi più rilevanti di confusione linguistica che amo citare ai miei studenti per invitarli a considerare le insidie di una preparazione insufficiente, in due le sfere linguistiche coinvolte sono quella dell'inglese e quella dell'italiano: nel film *La nave fantasma* (*Ghost Ship*, Steve Beck, USA/Australia, 2003) “though the Antonia Graza is supposed to be an Italian ship, there are several glaring grammatical errors whenever Italian words are visible on screen. The most evident of these is the plaque sporting the phrase ‘Cabina di capitano’ (outside the ship’s captain cabin) instead of the correct ‘Cabina del capitano’” (vedi la scheda relativa ai *goof* della pellicola in Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0288477/goofs>); ugualmente improbabile è l'italiano dei dialoghi che per tutta la lunghezza del libro vedono coinvolti numerosi personaggi italiani (per lo più alti prelati) in *Case*, 1997.

²² Diverte qui rilevare il simpatico gioco di rimandi e autocitazioni che spesso e volentieri il cinema di genere ama concedersi: in *The Corruptor. Indagine a Chinatown* (*The Corruptor*, James Foley, USA, 1999), lo stesso Kim Chan, caratterista americano di origini cinesi (probabilmente hongkonghesi), interpreta un personaggio assai simile che prende lo stesso nome di Benny.



In casi diversi e in prodotti più sofisticati, un uso molto disinvolto della lingua permette però anche, se lo sceneggiatore (o lo scrittore) è abile e linguisticamente preparato, di puntare su giochi di parole, equivoci e situazioni di confusione linguistica per creare un nuovo tipo di complicità con determinate fasce di pubblico. Il gioco dell'ammiccamento, se basato sull'utilizzazione in simultanea di più lingue, non è rivolto a quel pubblico monolingue di cui s'è detto, ma presuppone invece che una parte degli spettatori sia costituita da persone in grado di afferrare i doppi sensi e le battute che lo alimentano. Il fenomeno non è naturalmente circoscritto solo alla produzione hollywoodiana: per il nuovo cinema cinese si pensi ad esempio alla scena iniziale di *Tianxia wu zei* (*A World Without Thieves*, Feng Xiaogang, Cina, 2004), in cui l'iniziazione alla lingua inglese del nuovo ricco Liu (interpretato dal compianto Fu Biao) si risolve in una divertente sequenza di *gaffe*, battute ed equivoci, comprensibili però in dettaglio soltanto da quella fascia di pubblico in grado di comprendere entrambe le lingue. Inoltre, per buona parte dei film realizzati nei paesi di lingua cinese, l'impiego di attori di diversa provenienza, la multinazionalità della produzione e - probabilmente - la presa di coscienza dell'instaurarsi di una realtà palesemente multilinguistica (nel senso di una maggiore diffusione del *putonghua* in contesti linguistici, come quello del cantonese, in precedenza più impermeabili), si traducono spesso in soluzioni narrative basate proprio sull'impiego alternativo delle diverse lingue. È il caso, ad esempio, delle regie più recenti di Stephen Chow: nel citato *Shaolin zuqiu* Chow e Vicki Zhao Wei, che interpretano rispettivamente i personaggi di Mighty Steel Leg Sing e Mui, conversano parlando l'uno in cantonese e l'altra in *putonghua*. Quello che in *Arma letale 4* non è che un'innocua ma consistente *gaffe* di matrice linguistica, diventa altrove una scelta consistente a segnalazione di un effettivo bilinguismo del prodotto.²³

Nella distribuzione internazionale, le politiche di doppiaggio e di sottotitolatura hanno certo dato risultati diversi, ma va presa in considerazione l'ipotesi che anche la diffusione conosciuta in Occidente da questo tipo di produzioni abbia in qualche modo contribuito a rendere più familiare al grosso pubblico una realtà linguistica molto complessa e articolata.

Per tornare ai prodotti culturali realizzati in inglese, si può osservare come la gestione del multilinguismo nella narrativa di genere possa dare risultati diversi rispetto al cinema.

In Qiu Xiaolong il bilinguismo cinese/inglese diventa pretesto per un costante sfoggio di erudizione e, mentre si dà naturalmente per scontato che quasi tutti i personaggi, in un modo o nell'altro, non solo parlino cinese ma siano anche profondamente imbevuti della millenaria cultura del Paese, il lettore - occidentale -

²³ Diversamente, tale attenzione al bilinguismo porta talvolta a scelte di sceneggiatura che rimangono di difficile interpretazione: in *Shenhua* (*The Myth*, Stanley Tong (Tang Jili), Hong Kong, 2005), Jackie Chan interpreta sia il suo omonimo Jack, archeologo alla Indiana Jones, sia il generale Mengyi al servizio dell'imperatore Qin; nel primo caso si esprime in cantonese, nel secondo in *putonghua*.



viene evidentemente considerato del tutto *insipiens* e quindi bisognoso di esser gentilmente condotto per mano per poter godere di tanta bellezza. Anche per Qiu, i suoi lettori parlano decisamente una sola lingua e il gioco interlinguistico e interculturale si stempera in un eccesso di autoreferenzialità: probabilmente Qiu, che prima di dedicarsi alla narrativa poliziesca, era un brillante studioso di poesia americana e cinese e un noto poeta egli stesso, sente il bisogno di “elevare” il lettore a livelli più alti di quelli previsti per un prodotto di genere. Il divario linguistico e culturale, quindi, apparentemente superato nel livello della narrazione, una volta rapportato al *target* di lettori previsto richiede un intervento esplicitamente didascalico da parte dell’Autore, che porta ad un curioso e imbarazzante effetto da guida turistica. D’altra parte,

[...] nel corso delle indagini, l’Ispettore Capo Chen non trascura nemmeno di godere dei piaceri sia spirituali che materiali: legge Li Shangyin, pasteggia a gamberoni, parla in inglese e si dà al ballo. Qiu Xiaolong ritiene che i motivi per cui romanzi da lui scritti in inglese riescono a ottenere premi siano per metà da attribuirsi all’attenzione al gusto dei lettori occidentali, e per l’altra metà all’essere stato immerso fin da piccolo nella cultura orientale. (Yang, 2007, p. 85)

Nel cinema, invece, anche in casi del tutto inaspettati, lo scrupolo filologico raggiunge i livelli quasi maniacali riscontrabili, ad esempio, in *The Passion* (Mel Gibson, USA, 2004):²⁴ se i numerosi cinesi che giocano a ping pong nel già citato *Balls of Fury*, compresi gli attori di Hong Kong, parlano in buon *putonghua*, in *Pallottole cinesi* (*Shanghai Noon*, Tom Dey, USA, 2000), ad esempio, un film avventuroso/demenziale che narra le mirabolanti avventure nel selvaggio West di una guardia imperiale cinese (Jackie Chan), le lingue ufficiali dei dialoghi sono addirittura l’inglese, il cinese mandarino e il sioux! Naturalmente è agli spettatori bilingui, o almeno a quelli che vogliono almeno impegnarsi anche assistendo ad uno spettacolo di livello popolare in un minimo esercizio di riflessione linguistica, che sono riservate le perle più lucenti, nascoste nei dialoghi vorticosi tra Owen Wilson/Roy O’Bannon e Jackie Chan/Chon Wang.²⁵

²⁴ Le lingue dei dialoghi sono il siriano neo-aramaico, l’aramaico, il latino e l’ebraico: non sono in grado di entrare negli aspetti più tecnici della questione ma la pronuncia – e posso riferirmi solo al latino – è disastrosa, tanto da ridicolizzare il palese tentativo di rappresentare realisticamente la Palestina multietnica e multilingue degli inizi della nostra era.

²⁵ Vale la pena di citare almeno un esempio: *Roy O’Bannon: [Adjusting Chon’s cowboy hat] There, sort of a rakish angle. Chon Wang: How do I look? Roy O’Bannon: I think you look great! I think you look like a real cowboy. Very dapper - red bandana. [Holding out his hand] Roy O’Bannon: Roy O’Bannon. Chon Wang: [Shaking his hand] My name is Chon Wang. Roy O’Bannon: John Wayne? Chon Wang: Chon Wang. Roy O’Bannon: That’s a terrible cowboy name! Chon Wang: Why? Roy O’Bannon: No, come on. That’s not gonna work. That’s horrible; that’s so bad! And so’s the ponytail! Questo dialogo e l’informazione sulle lingue ufficiali sono debitamente riportati nella scheda di Internet Movie Data Base dedicata al film in questione: vedi <http://www.imdb.com/title/tt0184894/>.*

La riflessione sul nuovo modo di citare termini e dialoghi in cinese nella produzione letteraria e cinematografica presenta risvolti ancora più interessanti se applicata a lavori decisamente più complessi e impegnativi che non la narrativa di genere o il cinema popolare. Come in parte già avveniva nei lavori degli scrittori americani d'origine cinese (proprio perché la sua rimane una narrativa di genere, il caso di Qiu Xiaolong può essere considerato a parte, come abbiamo già visto, nonostante venga accomunato da Fu Xiaonuo ad Ha Jin,²⁶ per non parlare di Maxine Hong Kingston e agli altri scrittori e scrittrici di II e III generazione), anche in altre opere di scrittori cinesi della diaspora che scrivono in inglese l'equivoco linguistico non solo è ben presente, ma viene addirittura a volte trasformato esplicitamente e chiaramente in un elemento narrativo portante. È il caso, ad esempio, di Guo Xiaolu, giovane scrittrice e regista attiva in Gran Bretagna, che in *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers* (Guo, 2007) racconta, attraverso i suoi progressi linguistici, culturali e amorosi, un anno di vita della ventitreenne Zhuang Xiaogiao (il cui nome viene semplificato in Z), spedita dai genitori a Londra per imparare l'inglese. La narrazione in prima persona permette al lettore di seguire passo dopo passo la maturazione della ragazza, che consiste sostanzialmente in una sorta di iniziazione linguistica che si conclude nella presa di coscienza della propria individualità. Si passa così dall'inglese incerto e dallo stupore *naïf* per un mondo praticamente ignoto delle prime pagine all'inglese compiuto e maturo del finale e una costante riflessione linguistica costituisce l'ordito del romanzo. L'autrice ricorre anche all'inserimento di caratteri cinesi, per quanto misurato, ai fini di segnalare le difficoltà di un percorso culturale complesso e faticoso. La forma di diario porta necessariamente ad evitare eccessi didascalici, tanto che il romanzo sembra poter essere apprezzato pienamente soltanto da lettori che siano in grado di destreggiarsi in entrambe le lingue coinvolte. Ad esempio, il gioco di parole costituito dall'espressione "Big Stupid Clock", (Guo, 2007, p. 14) basato sull'equivoco tra "Big Ben" e *ben* ("stupido"), non viene nemmeno spiegato, lasciando al lettore monolingue una qual certa sensazione di disagio linguistico. L'autrice sembrerebbe quasi invitarlo a rassegnarsi ad ammettere la necessità di accostarsi con strumenti adeguati ad un mondo linguisticamente più complicato dell'usuale, come del resto fa la stessa Z del romanzo:

From now on, I go with *Concise Chinese-English Dictionary* at all times. It is red cover, look just like *Little Red Book*. I carrying important book, even go to the toilet, in case I not knowing the words for some advanced machine and need checking out in dictionary. Dictionary is most important thing from China. (Guo, 2007, p.10)

²⁶ "Attualmente, gli scrittori cinesi in America ammontano ad alcune migliaia; quelli che scrivono in inglese sono almeno più di cento e tra questi, una folta schiera di quelli che sono emigrati in America negli anni Ottanta del secolo scorso hanno ottenuto negli Stati Uniti un vasto riconoscimento. [...] Negli ultimi anni, gli scrittori cinesi che hanno destato l'attenzione dei principali ambienti critici sono stati autori come Ha Jin e Qiu Xiaolong, che hanno avuto un così grande successo e un così vasto seguito di lettori che la loro presenza nella scena letteraria è giunta ad essere lodata come 'l'emergere improvviso di una letteratura degli emigrati cinesi'" (Fu, 2006, p. 16).



È dunque possibile prendere in considerazione l'ipotesi che il fenomeno qui descritto di una maggiore attenzione agli aspetti multilinguistici delle situazioni narrative in cui compaiono personaggi di lingua cinese comporti di fatto un aumento del numero dei livelli di fruizione dei vari prodotti, per cui ad un pubblico generico monolingue viene sostanzialmente *preferito* – e quindi gratificato di un livello più alto di comprensione e complicità – un pubblico in grado di comprendere tutte le lingue in gioco. Questo sembra inoltre da un lato verificarsi indipendentemente dal registro e dallo spessore culturale di un film o di un romanzo e dall'altro impegnare in modo nuovo la lettura critica e l'interpretazione di suddetti prodotti, col richiedere in ogni caso, da parte dello studioso, una coscienza linguistica più ampia.

Anche per opere autoriali decisamente interne alla cultura occidentale, dunque, come la produzione letteraria degli scrittori e delle scrittrici di etnia cinese che vivono e lavorano in Occidente, vale forse la pena di contemplare un approccio (non solo critico) che comprenda anche una valutazione attenta di tutti i riferimenti alla lingua e alla cultura della Cina.²⁷ Si consideri però che l'impegno richiesto da questo modo di accostarsi all'opera di Maxine Hong Kingston, Gish Ren, Amy Tan e altri è reso ancora più gravoso dalla propensione di molti autori a non esplicitare in forma diretta il significato e l'origine di tali riferimenti.

Per concludere, va detto che molte delle ipotesi interpretative che sono state avanzate nelle pagine precedenti vanno considerate esattamente come tali. Per avere conferme sostanziali sulla loro validità sarebbe necessario da un lato arricchire il repertorio di esempi a disposizione e ampliare di conseguenza anche la visuale dell'intervento critico. Ad esempio, penso che sia emerso chiaramente il mio tentativo di non addentrarmi nell'analisi delle implicazioni ideologiche che è sempre possibile rilevare alla base di scelte estetiche e/o creative; è anche chiaro, tuttavia, che un discorso più generale risulta alla fin fine imprescindibile da questo aspetto e mi riservo infatti di entrare nel merito in un prossimo contributo.

Per ora mi è sembrato più importante operare ad ampio raggio per mettere in luce tutta una serie di punti e di collegamenti a testimonianza di una trasformazione in atto. Né ho la pretesa di avere esaurito tutto in queste poche pagine: molti altri tipi d'intervento sono possibili e potranno dare un contributo estremamente utile alla discussione. Si pensi ad esempio all'importanza che la critica cinese ha dato e sempre più dà alla produzione letteraria cinese-americana sia nel campo

²⁷ Si eviterebbero in tal modo quei piccoli incidenti di percorso che in passato hanno colpito vittime anche illustri. Ad esempio poteva essere facilmente evitata la traduzione di "bits of characters" con "gruppi di caratteri" invece che con "pezzi di caratteri" data da Mario Maffi nell'antologia da lui curata (Maffi, 1996), nella resa di alcuni versi di Fay Chiang: "[...] and your own ping: for peace or plains of green field / bits of characters: grass, heart, three dots of water; [...]" (p. 60), che rende poco comprensibile il testo. Un minimo di approfondimento culturale (anche gradevole, se condotto in un buon ristorante) poteva poi evitare sia la traduzione di "dumplings" con "gnocchi di pasta", sia la conseguente resa di "wonton skins" con "bucce di wonton" (da Cathy Song, p. 204): noi avremmo preferito "sfoglia".



della narrativa che della poesia, e a come questo settore importante della letteratura critica per molti versi sia ancora sottovalutato; si consideri l'affermarsi sempre più deciso e inarrestabile di un'estetica di massa basata su una sorta di "Orientalismo" generalizzato, estetica che trova sostenitori attivi, consapevoli ed entusiasti in larghi strati della popolazione giovanile di tutto il pianeta; si pensi infine ai mille percorsi di contaminazione culturale e di interazione attiva tra la cultura cinese e le culture dei vari paesi occidentali che sono già stati intrapresi in seguito a fenomeni di scambi e di migrazione.

L'importante è essere consci che i cambiamenti stanno operando in entrambe le direzioni e che per capire è necessario puntare lo sguardo, con umiltà, tanto a Oriente quanto a Occidente.



GLOSSARIO

Ang Lee (Li An 李安)
Ben 笨
 Chen Kaige 陳凱歌
 Chen Long 陳龍
 Feng Xiaogang 馮小剛
 Fu Biao 傅彪
 Fu Xiaonuo 付筱娜
Gongfu 功夫
Guochan linglingqi 國產凌凌漆
 Ha Jin 哈金
Han 漢
Jiefangjun 解放軍
 Li Lianjie 李連傑
 Li Lichi 李力持
 Li Xiaolong 李小龍
 Liu Shiyu 劉仕裕
 Liu 劉
Pinyin 拼音
Putonghua 普通話
Shaolin zuqiu 少林足球
Shenhua 神話
Shi shen 食神
Shixiong zhuanggui 師兄撞鬼
Tianxia wu zei 天下無賊
 Vicki Zhao Wei 趙薇
Wo hu cang long 臥虎藏龍
 Wong – kar Wai (Wang Jiawei 王家衛)
Xiju zhi wang 戲劇之王
 Zhang Yimou 張藝謀
 Zhao We 趙薇
 Zhou Xingchi 周星馳

BIBLIOGRAFIA

Il presente elenco è limitato ai volumi e ai saggi. Non sono qui riportati i dati dei film, degli episodi di serie televisive e le fonti sul Web non riferite a riviste on line vere e proprie, per i quali si rimanda al testo e alle note.

- Case, John, 1997 *The Genesis Code*, New York, Ballantine Books.
- Chen Yazhen 陳雅滇, 2004 “Meiguo dianying duiyu Zhongguo fengwei de zaixian” 美國電影對於中國風味的再現 (La riscoperta del gusto per la Cina da parte del cinema di Hollywood), in *Shijie dianying*, 5, pp. 41-57.
- Deaver, Jeffery, 2002 *The Stone Monkey. A Lincoln Rhyme Novel*, New York - London - Toronto - Sydney - Singapore, Simon & Schuster.
- Fu Xiaonuo 付筱娜, 2006 “Meiguo Huaren yishujia shengcun zhuangxiong” 美國華人藝術家生存狀態 (Le condizioni di vita dell'artista sinoamericano), in *Qiaoyuan*, 2, pp. 80-87.
- Greselin, Federico, 2007 “Venezia e il Canal Grande nella cultura popolare cinese”, in *Annali di Ca' Foscari – 'Oriente e Occidente'*, XLVI, 2, pp. 53-73.
- Guo Xiaolu, 2008 *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers*, London, Vintage Books (First published in Great Britain in 2007 by Chatto & Windus).
- Hamamoto, Darrell Y., 1994 *Monitored Peril. Asian Americans and the Politics of TV Representation*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press (1997).
- Ma Li 馬力, 2001 “Li Lianjie: yingxiong meiren xin bianzuo” 李連傑:英雄美人新變奏 (Jet Li: nuova variante dello schema eroe/bella ragazza), in *Jiankang tiandi*, 12, pp. 74-76.
- Maffi, Mario (a cura di), 1996 *Voci dal silenzio: Scrittori ai margini d'America.*, Traduzione dall'inglese di Mario Maffi, Milano, Feltrinelli.
- Mantici, Giorgio, 2001 “La Cina a Hollywood”, in *Atti del Convegno 'L'Arte fotografica e cinematografica in Cina: una documentazione libraria'*, Roma, Associazione Italia-Cina, pp. 77-92.
- Marchetti, Gina, 1993 *Romance and the 'Yellow Peril': Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- Marchetti, Gina, 2006 *From Tian'anmen to Times Square. Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997*, Philadelphia, Temple University Press.
- May, Peter, 1999 *The Firemaker*, London, Coronet Books Hodder & Stoughton.
- May, Peter, 2002 *Snakehead*, London, Coronet Books Hodder & Stoughton.
- PLAYLIST, 2008 “Playlist: What's wired this month” [rubrica fissa], in *Wired*, 16-03, March, pp. 73-74.



- Prasso, Sheridan, 2005 *The Asian Mystique. Dragon Ladies, Geisha Girls, & Our Fantasies of the Exotic Orient*, New York, PublicAffairs (2006).
- Qiu, Xiaolong, 2006 *Death of a Red Heroine*, London, Sceptre (Hodder & Stoughton) (First published in the USA in 2000 by Soho Press, Inc.).
- Qiu, Xiaolong, 2006 *A Loyal Character Dancer*, London, Sceptre, (First published in the USA in 2002 by Sho Press, Inc.).
- Qiu, Xiaolong, 2006 *A Case of Two Cities*, New York, St. Martin's Minotaur (2007).
- Qiu, Xiaolong, 2007 *Red Mandarin Dress*, New York, St. Martin's Minotaur.
- Segat, Greta, *Jet Li – 'Pugni e calci fioriti': da Pechino a Hong Kong e a Hollywood* -- Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2001-2002, 125 p., ill. (tesi non pubblicata).
- Smith, Sid, 2007 *China Dreams*, London, Picador (2008).
- Wang Yan 王炎, 2007 "Dianying zhong de lengzhan" 電影中的冷戰 (La guerra fredda nel cinema), in *Dushu*, 1, pp. 138-148.
- Wu Jianping 吳劍平, 2000 "Haolaiwu yinmu shang de Zhongguoren" 好萊塢銀幕上的中國人 (I cinesi negli schermi di Hollywood), in *Tianya*, 2, pp. 123-130.
- Yang Jianguo 楊建國, 2007 "Duoyuan wenhua yujing de haiwai huayi wenxue" 多元文化語境下的海外華裔文學 (La letteratura dei cinesi d'oltremare in un contesto linguistico pluralistico), in *Chang'an Daxue xuebao (shehui kexue ban)*, 2, pp. 83-86.
- Zhang Yingjin 張英進, 2004 "Meiguo dianying zhong huaren xingxiang de yanbian" 美國電影中華人形象的演變 (Cambiamenti dell'immagine dei cinesi nel cinema americano), in *Ershiyi shiji wangluo ban*, 6, <http://www.cuhk.edu.hk/cs/21c/>



Recensioni

Hugh Richardson – David Snellgrove, <i>Tibet. Storia della tradizione, della letteratura e dell'arte</i> (Erberto LO BUE)	175
Nicolas Standaert – Ad Dudink (Eds.), <i>Forgive Us Our Sins. Confession in Late Ming and Early Qing China</i> (Matteo NICOLINI-ZANI)	178
Chen Zhi, <i>The Shaping of the Book of Songs</i> (Luca VANTAGGIATO)	184
Abstracts	193
List of contributors	197



NUOVI MODI DI RAPPRESENTAZIONE DELLA CINA E DEI CINESI NEL CINEMA E NELLA NARRATIVA OCCIDENTALI

FEDERICO GRESELIN

Homer: Qui Homer Simpson. Ho spedito a casa gli sherpa e io mi dirigo alla cima tutto solo.
Brad: Sei impazzito? Non ce la farai mai.
Homer: Col cavolo non ce la farò. Avete dimenticato che ho le mie barrette Supersalsa?
Neil: Sveglia, Homer. Quelle barrette sono robbaccia. Sono fatte di torsolo di mele e giornali cinesi.
Homer [leggendo la barretta che sta mangiucchiando]: Ehi! Deng Xiaoping è morto.¹

La rappresentazione della Cina e dei Cinesi nei prodotti culturali occidentali, a partire dal cinema *mainstream* hollywoodiano fino alla *fiction* televisiva, è da tempo al centro dell'interesse degli studiosi americani, europei e da qualche anno anche cinesi, che hanno dedicato all'argomento articoli e volumi. Alcuni di questi sono diventati autorevoli testi, costituendo un valido riferimento non solo per i risultati delle analisi che contengono, ma anche per la proposta di una o più metodologie di approccio a tematiche che possono risultare estremamente complesse.

Il metodo d'analisi principale, condiviso ad esempio sia da Marchetti che da Hamamoto,² tende a verificare la presenza di stereotipi nella rappresentazione di asiatici (dei quali una percentuale considerevole è composta da cinesi) in un'ottica del tutto interna alla cultura americana. In tal modo, stereotipi piuttosto noti qua-

¹ Da "Il re delle montagne" – "King of the Hill" (#5F16 / SI-916), *The Simpsons*: Season 9, Episode 23, 3 May 1998; timecode: 15:40. Questo il dialogo originale, che si svolge via radio tra Homer, impegnato nella scalata al terribile Murderhorn ("la montagna più alta di Springfield") e i due agenti della Powersauce: *Homer*: Homer Simpson here. I have sent the sherpas home and I am heading for the top. Solo. *Brad*: Are you crazy? You'll never make it. *Homer*: The hell I won't. You're forgetting I've got my Powersauce bars. *Neil*: Wake up, Homer. Those bars are just junk. They're made of apple cores and Chinese newspapers. *Homer*: Hey, Deng Xiaoping died.

² I due testi canonici, uno per il cinema e l'altro per le produzioni televisive sono Marchetti, 1993 e Hamamoto, 1994. Curiosamente, una produzione culturale di massa come la letteratura di genere, pur così fiorente negli Stati Uniti, non mi sembra sia stata presa in particolare considerazione da questi o altri studiosi, se non per accostamenti sporadici. Per il cinema, va segnalato anche Mantici, 2001.



li la femminilizzazione dei personaggi maschili di origine asiatica e la parallela demonizzazione dei personaggi femminili,³ che affronterò nello specifico successivamente, vengono visti quasi esclusivamente come risultato di atteggiamenti razzisti e antifemministi radicati nella società statunitense. Questo modo d'approccio, del tutto legittimo e scientificamente apprezzabile, sembra essere più che altro utile per fotografare il modo d'essere della società americana in un dato periodo storico, attribuendo di conseguenza a personaggi cinesi e a elementi narrativi riferiti alla cultura cinese quasi esclusivamente un ruolo parametrico, e quindi riduttivo.

Oltre alle ferite causate da problemi di cultura, razza e sesso, forse sussistono altri problemi. Ad esempio, basta che non ci sia una critica conclamata perché significhi che un film è bello in assoluto? Oppure basta che non si verifichi nessuno scontro culturale, razziale o sessuale perché significhi che non ci sono più problemi? Naturalmente no (Chen, 2004, p. 55).

Una tale posizione critica tende però ad essere di poca utilità quando il *focus* dell'analisi si incentra invece sull'evoluzione *nel tempo* del modo di trattare personaggi e storie. Oggi, anche grazie al moltiplicarsi degli interventi critici ad opera di studiosi cinesi (oltre al precedente, va segnalato, per la complessità e la rilevanza dell'intervento, anche Zhang, 2004), l'attenzione critica può spostarsi verso una rivalutazione complessiva degli elementi portanti del problema, di fatto ribaltando i fattori: al centro dell'indagine non è già più la società americana vista *attraverso* la rappresentazione dell'"altro" (cinese) nel suo immaginario collettivo, ma più direttamente il complesso rapporto tra due realtà culturali e sociali che, ormai, va inteso in senso bidirezionale. Così, se nell'ultimo decennio si è potuto assistere ad una trasformazione sostanziale di taluni stereotipi, nella narrativa popolare di matrice tanto letteraria quanto cinematografica, è difficile poter pensare di attribuirne la causa solo ad una concomitante supposta evoluzione nella società americana e/o occidentale, senza considerare importanti fattori a queste esterni. Per esempio, è probabile che siano stati l'entrata della Cina nel mercato globale anche culturale ed il suo peso sempre maggiore sulla scena politica mondiale a determinare l'esplosione di contraddizioni complesse e lo sradicamento di posizioni consolidate, tanto che personaggi e storie risultano collocati ormai in uno scenario che, non essendo più limitato all'America o ad altri pochi paesi occidentali, può a buon diritto definirsi transnazionale.

³ Nell'ottica di quelli che alcuni autori definiscono "the Dragon Lady/Vixen stereotypes": cfr. ad esempio Prasso, 2005, p. 74 e *passim*. Per l'origine del termine "Dragon Lady", che sta ad indicare una *femme fatale* pericolosissima di etnia asiatica, molto esaustiva è da considerarsi la voce "Dragon Lady (stereotype)" in Wikipedia, all'URL http://en.wikipedia.org/wiki/Dragon_Lady_%28stereotype%29, in cui si ribadisce come la nascita dello stereotipo sia contemporanea a quella dell'omonimo personaggio in una famosa (negli U.S.A.) *comic strip* d'avventura: "...there does not appear to be any use in English of 'Dragon Lady' before its introduction by Milton Caniff in his comic strip *Terry and the Pirates*. The character first appeared on Dec. 16, 1934, and the 'Dragon Lady' appellation was first used on Jan. 6, 1935."



Di fatto, la Cina e l'Asia hanno cessato di essere solo un riferimento astratto e lontano, una terra d'origine ignota e mistica per personaggi marginali inseriti in prodotti culturali creati a misura esclusiva della *middle-class* americana, per assumere un ruolo più attivo e, come tale, più problematico, acquistando maggiore consistenza e peso.

Da ciò emerge come ormai sia necessario individuare gli elementi nuovi e diversi di questo rapporto mutato, cominciando con il cogliere i segnali specifici di tale mutazione, allargando l'indagine a quanti più settori e livelli culturali possibili. In questo saggio, che si inserisce in una serie di interventi di esplorazione delle nuove forme di interconnessione tra le due culture e di rappresentazione dell'"altro" in Occidente e in Cina,⁴ cercherò soprattutto di individuare alcuni degli elementi più rilevanti nel processo di cambiamento in corso, talvolta suggerendo alcune ipotesi interpretative, ma anche lasciando aperto il discorso per eventuali successivi approfondimenti. In questo intervento concentrerò la mia attenzione soprattutto sulla produzione cinematografica commerciale dell'ultimo decennio, soprattutto hollywoodiana e sulla narrativa di genere pubblicata nello stesso periodo, senza però trascurare rimandi e riferimenti non solo a lavori di più altro registro, ma anche a film in lingua cinese: in ogni caso, va sottolineato che non sussiste da parte mia nessuna pretesa di risultare esaustivo. Va da sé che molti dei lavori di cui parlerò e che citerò ad esempio potrebbero a ben diritto fornire ognuno abbondante materiale per una collana di *case study* incentrati sulle problematiche qui affrontate.

In questo testo raccoglierò esempi e argomenti di discussione in tre distinte aree di intervento: nella prima, "Miti vecchi e nuovi", cercherò di evidenziare i diversi e contraddittori modi in cui i prodotti culturali esaminati gestiscono alcuni dei *cliché* riferiti alla "cinesità" più comuni nella narrativa popolare occidentale; nella seconda "Cinesi buoni e cattivi", amplierò il discorso alla dicotomia di fondo del cinema popolare, specie d'azione, e della narrativa di genere; nel terzo, infine, "Un'altra lingua è possibile", affronterò uno degli aspetti in cui risulta più evidente, nella tendenza generale verso il cambiamento, una più specifica tensione verso una globalizzazione estesa dei prodotti culturali di massa.

MITI VECCHI E NUOVI

Una maggiore presenza della Cina nella produzione culturale rivolta al grande pubblico occidentale, sia direttamente che per citazioni e riferimenti, ha contribuito e contribuisce a creare una sorta di diffusa familiarità con un'entità in passato piuttosto confusa e dai contorni incerti. Se anche riaffiorano talvolta richiami più o meno consci a quella tradizione di chiusura mentale e conservatorismo culturale di cui hanno ampiamente scritto gli autori cui ho fatto cenno, sempre più spesso fenomeni di contaminazione e di apertura (dovuti come ho detto anche a cause in

⁴ In un altro intervento, pubblicato recentemente, ho esaminato la persistenza di un'immagine stereotipata di Venezia nell'immaginario collettivo cinese: vedi Greselin, 2007.



parte *esterne* alla scena culturale occidentale) controbilanciano le vecchie tendenze o addirittura ne reinterpretano gli effetti.

È più che probabile che, per esempio, l'ampia diffusione che opere di letteratura cinese contemporanea e in particolare di narrativa hanno avuto in Occidente a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta e, per il cinema, il ripetuto successo fin dai primi anni Novanta di film firmati da autori come Chen Kaige, Zhang Yimou, Ang Lee (Li An) e Wong Kar-wai (Wang Jiawei)⁵ e altri ancora nei festival internazionali abbiano contribuito a popolare l'immaginario collettivo dei lettori e degli spettatori occidentali di racconti, personaggi e modi di vivere riferiti alla Cina, ampliandone di fatto la visuale, non limitandola più ai vecchi stereotipi. Questa nuova familiarità ha cominciato a sgretolare i fondamenti d'impronta razzista o anche solo prevenuta sul piano ideologico e sul piano culturale di una vecchia rappresentazione della Cina e dei Cinesi; si è venuta però anche a creare una nuova forma di mitologia, basata su nuovi stereotipi che a volte sono stati semplicemente sommati ai preesistenti.⁶ Inoltre, la macchina culturale occidentale, attraverso meccanismi complessi e articolati, ha provveduto anche a trasformare ed estendere i vecchi miti e i vecchi stereotipi che, attraverso quello che può essere definito un vero e proprio processo evolutivo, hanno assunto spesso connotazioni di cui in origine erano privi. Tra questi, quello che riguarda l'abilità nelle arti marziali è forse il più diffuso nei prodotti culturali destinati al grande pubblico, e si può far risalire ai primi anni Settanta, quando prese forma la leggenda di Bruce Lee (Li Xiaolong).

Negli ultimi tempi, questo mito è stato stemperato in una sorta di omogeneizzazione, e quindi ricostruito come caratteristica etnica generalizzata: l'abilità nelle arti marziali non è già più appannaggio esclusivo dell'Eroe (e, nella dinamica della narrazione che prevede sempre uno scontro finale, del suo antagonista) ma diventa caratteristica peculiare dell'essere cinese. Della forma attuale di tale mito nella cultura media americana un esempio significativo, e gli strenui difensori dell'*high*

⁵ Chen Yazhen scrive tra le altre cose: "*Wo hu cang long* (Crouching Tiger [,] Hidden Dragon, [Ang Lee, Taiwan/USA/Cina] 2000) ha esercitato una forte attrazione, tanto che molti tra gli spettatori americani della zona di New York hanno voluto imparare le arti marziali cinesi" (Chen, 2004, p. 56). Nel presente testo i film vengono citati con il titolo italiano, se disponibile: a seguire, tra parentesi, compaiono il titolo originale, se diverso da quello con cui il film è stato distribuito in Italia, il nome del regista, il Paese di produzione e la data ufficiale d'uscita; per i film cinesi, di qualsiasi produzione, viene citato come primario il titolo in trascrizione *pinyin*; tra parentesi compare, oltre agli altri dati, il titolo in inglese ufficiale. Per i nomi di autori più noti nella variante cantonese, come nel caso di alcuni dei registi citati, fornirò anche la trascrizione in *pinyin*.

⁶ Nello stesso intervento citato nella nota precedente, Chen Yazhen mette in luce come il fascino subito dal pubblico occidentale per alcuni elementi del cinema di cui sopra non corrisponda necessariamente ad un analogo gradimento da parte del pubblico e della critica cinese: "Il pubblico in Cina per lo più non ha molto apprezzato questa pellicola, e alcuni spettatori taiwanesi hanno addirittura criticato come troppo esagerati gli effetti speciali per cui nel film i personaggi vengono fatti 'combattere leggeri e balzare in volo', ma il pubblico americano ha di base assunto verso questo film un atteggiamento di positiva accettazione." (p. 56)



culture mi perdonino la brusca discesa nel baratro del *trash* culturale, è quello offerto da John Swartzwelder, autore della sceneggiatura dell'episodio de *I Simpson* citato all'inizio di questo testo.⁷ Nel dialogo, un breve *flash* di ironia satirica ed affettuosa, viene sbeffeggiato il mito di un potere fisico straordinario infuso per "cinesità" (sono proprio forse i giornali cinesi a conferire ad Homer la sua nuova, straordinaria prestanza, e ad infondere al nostro *alter-ego* di colore giallo nuove e notevoli capacità linguistiche): più estesamente e direttamente tale mito verrà portato a conseguenze narrative estreme da Quentin Tarantino (in parte già nel primo ma ancor più nel secondo dei suoi due *Kill Bill*⁸), Luc Besson⁹ e altri autori occidentali di cinema affascinati dal mondo delle arti marziali. In *Danny the Dog*, in cui Jet Li (Li Lianjie) è un giovane cinese allevato fin dall'infanzia da un gangster londinese (un irresistibile Bob Hoskins) come cane da guardia e killer, per aiutarlo a riscuotere i suoi crediti ed eliminare gli avversari, la "cinesità" si traduce da un lato nella propensione innata ad essere un invincibile campione di arti marziali e, dall'altro, nella capacità di sopportare allenamenti durissimi e una vita di sottomissione senza speranza di riscatto.

Sempre in analogia alla scenetta tratta da *I Simpson*, il cinema comico-demenziale hollywoodiano compie a sua volta un'operazione di estensione e generalizzazione delle presupposte virtù di potenza semplicemente e direttamente conferite dalla "cinesità". Già nell'analogo filone hongkonghese l'utilizzazione a piene mani di questo mito ha fornito spazio e materia per trame e *gag* spesso esilaranti. Il meccanismo, in realtà, non è nuovo: nei suoi fortunatissimi film, l'attore e regista Stephen Chow (Zhou Xingchi), ad esempio, non fa che adottare l'espedito comico di base già utilizzato da John Landis nel celeberrimo *The Blues Brothers* (USA, 1980). Se nelle pellicole di Chow la molla che fa scattare il riso nel pubblico risiede nella confusione tra l'abilità nel *gongfu* – a sua volta derivata da un mito di natura cinematografica – e quella in altre "arti", come la gastronomia, la recitazione e il calcio,¹⁰ nella storia dei fratelli Jake e Elwood Blues viene trasferito nel mondo della musica tutto l'armamentario dei luoghi comuni e degli schemi narrativi del cinema di gangster e nel film di Landis tutto si risolve nel gioco linguistico incentrato sulla parola *band*. Dello stesso tipo di contaminazione si è avvalso recentemente anche *Balls of Fury* (Robert Ben Garrant, USA, 2007), dove la "cinesi-

⁷ Per inciso, la Cina e i Cinesi non sono molto citati nell'*opera omnia* della più famosa famiglia del mondo: molto più presente il Giappone, che compare già nella seconda annata in un celebre episodio in cui, al ristorante giapponese, Bart e Lisa cantano al karaoke il tema di *Shaft* e Homer rischia l'avvelenamento: vedi "Pesce palla... al piede" – "One Fish, Two Fish, Blowfish, Blue Fish" (#7F11), *The Simpsons*: Season 2, Episode 11, 24 Jan 1991.

⁸ *Kill Bill Volume 1* (USA, 2003) e *Kill Bill Volume 2* (USA, 2004).

⁹ Besson è autore della sceneggiatura di *Kiss of the Dragon* (Chris Nahon, Francia/USA, 2001) e *Danny the Dog* (Louis Letterier, Francia/USA/Gran Bretagna 2005), entrambi con Jet Li come protagonista.

¹⁰ Rispettivamente in *Shi shen* (*God of Cookery*, Hong Kong, 1996), *Xiju zhi wang* (*King of Comedy*, Hong Kong 1999) e *Shaolin zuqiu* (*Shaolin Soccer*, Hong Kong 2001): la regia di tutte e tre le pellicole è condivisa da Chow e Li Lichi.



tà” è sinonimo di un’invincibile potenza pongistica e, come negli altri, il gioco comico sta nel non accettare la metafora in quanto tale, ma nel portarla invece alle estreme conseguenze: visto che i più grandi campioni di tennis da tavolo sono cinesi, il *grand villain* Christopher Walken/Feng, fanatico di questo sport, assume un nome cinese, veste come un vecchio mandarino e ricrea una piccola Cina in un’isola dei Caraibi.

Nella narrativa non commerciale la rivisitazione in chiave moderna di già colaudati miti legati alla Cina, si compie con intenti e risultati narrativi adeguati al diverso registro. In *China Dreams* (Smith, 2007), un autore emergente della nuova narrativa inglese come Sid Smith utilizza le forme usuali e banalizzate del mito più abusato e più antico – una Cina tutta campi di riso, bufali, fiumi, pagode e sognanti paesaggi – come metafore di una felicità che per Tom, il protagonista del romanzo, rimane confinata in un sogno ossessivo (“He kept dreaming about China” è la frase con cui inizia il I capitolo), e nei tantalici tentativi di riconciliarsi con l’ex fiamma anglocinese May.

Uno dei *cliché* più abusati della narrativa sia letteraria che cinematografica americana, le cui radici, come viene dimostrato nei citati lavori di Marchetti e Prasso, affondano sia nei complessi rapporti che la società statunitense ha sviluppato nei confronti dell’immigrazione asiatica, sia nella sedimentazione di forti elementi di razzismo nelle fondamenta stesse della società,¹¹ riguarda, come abbiamo visto, una caratterizzazione sessuale stereotipata dei Cinesi. Un deciso mutamento di rotta è ormai individuabile, anche sotto questo profilo, sia nella nuova produzione hollywoodiana che nella narrativa di genere. Semplificando molto, si può notare come, pur nei limiti e nelle contraddizioni che si sono già evidenziate, si assiste in genere ad un processo di umanizzazione dei personaggi cinesi, il che comprende anche conferire loro la possibilità di condurre una vita sentimentale e sessuale normale.¹² In *Romeo deve morire* (*Romeo Must Die*, Andrzej Bartkowiak, USA, 2000), Jet Li intreccia una relazione con la coprotagonista femminile e, se è pur

¹¹ Il discorso non è quindi limitato solamente agli Stati Uniti, ma coinvolge in realtà tutto il mondo anglosassone: così, Marchetti si riferisce esplicitamente a soggetti “Anglo-American” in contrapposizione a soggetti asiatici (cinesi, per lo più), nella sua analisi dettagliata delle “fantasies” alla base della creazione degli stereotipi su base anche sessuale nella cinematografia hollywoodiana (vedi Marchetti, 1993, p. 46: “Hollywood tales featuring the capture of an Anglo-American woman by an Asian man function in much the same way as rape and lynching fantasies.”).

¹² Al momento della stesura di questo testo non ho ancora potuto prendere visione (i singoli documentari non sono disponibili per l’acquisto) di un servizio della serie SexTV dedicato ad un particolare aspetto di questa problematica che si prospetterebbe davvero interessante: vedi SexTV: “Dragon Ladies & Kung-Fu Masters: Re-Constructing Asian American Sexuality” Season 6, Episode 30, 11 September 2004, di cui alla pagina <http://www.sextelevision.net/archives/episodeArchivesDisplay.asp?episodeID=114&segmentID=299&seasonID=6>. Il commento alla puntata, disponibile allo stesso URL, recita: “Hollywood films have long been littered with images of exotic dragon ladies, powerful kung-fu masters, subservient geishas and effeminate Asian men . These sexual stereotypes are rooted in a long history of American exclusionism. Today, Asian Americans are subverting and reconstructing these sexualized stereotypes to form a new vision of sexuality.”



vero che in questo caso la partner non è bianca (il personaggio di Trisha O'Day è interpretato dalla cantante afroamericana Aliyah), questa barriera razziale è superata nel rapporto che si instaura tra Jet Li/Liu Jian e Bridget Fonda/ Jessica Kamen nel successivo *Kiss of the Dragon*.¹³

Nella narrativa di genere, l'acquisizione di un ruolo fascinosamente virile da parte dei personaggi cinesi diventa addirittura un elemento cardine della narrazione e della caratterizzazione del protagonista:

Il Comandante della Polizia Criminale Chen Chao ritratto da Qiu Xiaolong in *A Loyal Character Dancer*,¹⁴ [...] è un personaggio alla moda: si è laureato all'Università di Lingue Estere di Pechino, è un giovane di bella presenza, è sia membro del Partito che poeta, iscritto, inoltre, all'Associazione degli Scrittori Cinesi ed è sempre estremamente a suo agio nei circoli ufficiali, nell'adempimento del dovere e nelle questioni d'amore. (Yang, 2007, p. 85)

Per molti decenni, un *cliché* ben solido vedeva da un lato il maschio cinese rappresentare una minaccia sessuale e dall'altro un essere asessuato e quasi femminile in palese inferiorità rispetto al maschio occidentale:

As the polished mandarin, Yen hovers between the equally polished but diabolical Fu Manchu and the cultivated and benevolent Charlie Chan, both popular at the same age in Hollywood. (Marchetti, 1993, pp. 52-53)

La rottura del *cliché* affibbiato all'investigatore di etnia cinese, già stravolto nei romanzi che vedono in azione Chen Chao, si compie definitivamente nella serie creata dallo scozzese Peter May,¹⁵ incentrata sulle indagini del Vicecaposezione della Prima Sezione della Polizia di Pechino Li Yan. Il *plot* extrapoliziesco delle vicende d'amore tra l'aitante investigatore e l'anatomopatologa americana Margaret Campbell costituisce in pratica il vero filo conduttore tra i vari episodi della saga.

I punti di contatto tra le due serie sono molti, e gli spunti per una riflessione più accurata non mancano, tanto da meritare di essere approfonditi in un intervento *ad hoc*: in questa sede vale la pena considerare almeno come nell'opera di Qiu Xiaolong il rapporto interrazziale resti solo accennato e sostanzialmente irrisolto e la possibilità di uno sviluppo in positivo, nei due romanzi in cui compare l'ispettrice degli US Marshals Catherine Rhon (Qiu, 2002 e 2006), decisamente e preventiva-

¹³ Vedi nota 10.

¹⁴ Qiu Xiaolong è autore della serie di romanzi polizieschi dedicata al Vicecomandante Chen Chao, iniziata nel 2000 con *Death of a Red Heroine* (Qiu, 2000). *A Loyal Character Dancer* (Qiu, 2002) è il terzo romanzo dei cinque pubblicati fino a oggi.

¹⁵ Il primo dei sei romanzi che compongono fino a oggi la serie è *The Firemaker* (May, 1999).



mente negata. Le barriere razziali, politiche e culturali che nella saga di Li e Margaret vengono superate pur tra mille difficoltà, né Chen né Catherine mostrano mai di voler veramente abbattere.

Il vero tabù è rappresentato non tanto dall'instaurarsi di rapporti interrazziali in sé, quanto dall'usurpazione da parte di un individuo non caucasico e addirittura da parte di un cinese del ruolo di gestore unico della sessualità femminile che per eccellenza è riservato al maschio occidentale. Qiu Xiaolong, forse anche per motivi di conoscenza diretta, non si crea illusioni in proposito e non le crea ai suoi lettori, pur ammettendo e dimostrando che anche il maschio cinese può essere ricco di fascino (che Catherine puntualmente e senza incertezze subisce). Di contro, la complessa storia d'amore tra Margaret Campbell e Li Yan, che May porta avanti per tutti gli episodi della serie alternando i due punti di vista, tiene avvinto il lettore forse anche più dei misteriosi casi alla cui soluzione i due collaborano: i problemi che la coppia deve affrontare e le pressioni alle quali il rapporto tra due rappresentanti delle istituzioni di due Paesi così lontani e diversi non può non essere sottoposto sono ben più intricati e di difficile soluzione dei sanguinosi misteri di cui sono popolate le storie di May. Il raffinato Chen Chao, per non dover rinunciare alla sua dimensione culturale e personale, basata su un *modus vivendi* rigorosamente cinese, evita con cura di farsi coinvolgere sentimentalmente e sessualmente, ricadendo in qualche modo nel *cliché* di Charlie Chan; Li Yan è invece un eroe romantico e passionale, che seduce e fa innamorare di sé l'eroina occidentale grazie alle sue doti virili e personali. Entrambi i personaggi femminili subiscono certo una *fascination* dalla Cina, ma mentre per Catherine questo incanto rimane culturale e linguistico, e il sogno d'amore che, seppure ipotizzato, non riesce mai a concretizzarsi, discende da tale attrazione tutta culturale, per Margaret Campbell, invece, la *fascination* è prima di tutto personale ed umana e l'attrazione per la Cina è solo una conseguenza del suo amore per Li.

CINESI BUONI E CINESI CATTIVI

Nel cinema di produzione hollywoodiana, e in generale di produzione occidentale, dalla seconda metà degli anni Novanta si affermano posizioni diversificate e più sfumate nella presentazione di soggetti a sfondo cinese che siano dotati di una qualsiasi connotazione politica e/o sociale. Questo avviene in contemporanea e in contrapposizione all'approccio decisamente ostile caratteristico di produzioni di più marcate finalità ideologiche, quali pellicole come *L'angolo rosso* (*The Red Corner*, Jon Avnet, USA, 1997) e in genere quelle incentrate sul Tibet quali *Sette anni in Tibet* (*Seven years in Tibet*, Jean-Jacques Annaud, USA, 1997) e *Kundun* (Martin Scorsese, USA, 1997). Non è un caso che tutte e tre i film citati siano usciti nel 1997: l'anno del ritorno di Hong Kong sotto la sovranità della Repubblica Popolare Cinese è considerato un punto di svolta importante e decisivo nei rapporti interculturali con la Cina. Per Gina Marchetti questa data segna il punto d'arrivo di un processo di trasformazione in senso transnazionale del cinema cinese, tanto da es-



sere riportata nel titolo stesso di un suo recente ponderoso lavoro.¹⁶ Purtroppo la studiosa si occupa solo del cinema d'autore e quindi manca ancora un confronto organico con – per esempio – il filone demenziale del cinema di Hong Kong, che sembra voler proporre una lettura meno drammatica e più leggera di questa svolta epocale e dei rapporti stessi con l'ingombrante vicino: i *jiefangjun* rappresentati in *Guochan linglingqi (From Beijing with Love)*, (Li Lichi e Steven Chow, Hong Kong, 1994), una gustosa parodia della saga di 007, sono solo dei *villain* da operetta, così maldestramente cattivi da risultare simpatici. In un altro film con Stephen Chow il 1997 aveva già perso ogni connotato politico per popolare la numerologia fantastica cinese di un altro simbolo semimagico: sarebbe utile forse indagare ulteriormente, ma davvero non penso sia una mera coincidenza che in *Shixiong zhuanggui (Look Out, Officer!)*, (Liu Shiyu, Hong Kong, 1990), il comico interpreti il ruolo dell'agente no. 1997!

Tornando ai tre film americani usciti nell'anno in questione, se “not coincidentally, all three films coincided with the change of sovereignty of Hong Kong, reminding the world of America's prerogative to question Chinese legal institutions and claims to sovereignty,” (Marchetti, 2006, p. 5) altre pellicole occidentali, negli anni immediatamente successivi, sembrano voler considerare soluzioni narrative diverse dalla ripetizione *ad nauseam* di stereotipi da guerra fredda.¹⁷ Naturalmente permane generalmente – e non può essere altrimenti – una condanna esplicita o implicita del sistema politico e delle istituzioni della Repubblica Popolare Cinese, ma in modo che risulta per lo più di scarso rilievo nell'economia della narrazione. Più spesso, lo scontro di civiltà tra la Cina e il resto del mondo, che pure viene mantenuto, perde ogni valenza ideologica per offrire il pretesto alle *gag* farsesche dei poliziotti cinesi interpretati da Jackie Chan (Chen Long) in film come *Rush Hour – Due mine vaganti (Rush Hour)*, (Brett Ratner, USA, 1998) e *Colpo grosso al Drago rosso (Rush Hour 2)*, (Brett Ratner, USA, 2001), o all'esibizione delle doti marziali di Jet Li nelle sue ben note apparizioni hollywoodiane.

La diaspora di talenti cinematografici della *Greater China* verso Hollywood e altre mete fuori dall'Asia ha visto non solo registi *cult* inserirsi con più o meno successo nella produzione *mainstream* hollywoodiana, ma anche attori di lingua cinese come Chow Yun-fat, Jackie Chan e Jet Li diventare presenze costanti nel cine-

¹⁶ Vedi Marchetti, 2006. In proposito, ma più in generale anche per un'analisi incentrata sulle deviazioni ideologiche del cinema Hollywoodiano che parla di Cina, vedi anche Mantici, 2001, pp.89-90

¹⁷ Qui il termine va inteso in un'accezione più ampia di quella intesa in Wang, 2007, dove l'analisi, peraltro interessante, è limitata al cinema americano realizzato con scopi antisovietici, lamentando anche la carenza di studi e analisi sulle pellicole d'ispirazione anticinese: “[...] un altro polo della Guerra fredda, la Cina, non è mai entrata nell'ottica della discussione. In realtà dopo la guerra di Corea, Hollywood ha prodotto anche un gran numero di film contro la Nuova Cina [segue un piccolo elenco di pellicole], ma ben presto questi film sono stati sepolti negli archivi, senza che nessuno se ne interessasse, come se non fossero mai esistiti. Ma io non oserei affermare che nell'inconscio politico del pubblico americano, questi film davvero, come apparirebbe in superficie, siano veramente spariti senza lasciare alcuna traccia” (p. 148).

ma d'azione occidentale, in ruoli sempre meno banali e scontati. Il caso di Jet Li, nella sua assoluta rilevanza, è significativo, e vale la pena valutarlo in dettaglio.¹⁸

L'evoluzione dei personaggi interpretati dall'attore cinese nelle sue apparizioni nel cinema *mainstream* occidentale ricalca a grandi linee quel processo di rivalutazione del ruolo della Cina e dei Cinesi di cui ho detto: la prima apparizione di Jet Li risale ad *Arma letale 4* (*Lethal Weapon 4*, Richard Donner, USA, 1998). In questo film interpreta il *villain* hongkonghese Wah Sing Ku, killer spietato al soldo delle Triadi, in quello che mi risulta essere l'unico ruolo negativo da lui interpretato mentre nel successivo *Romeo deve morire*, Li è Han Sing, un poliziotto onesto accusato ingiustamente di proteggere il padre e il fratello, membri della mafia cinese, che arriva da Hong Kong negli USA per indagare sulla morte di quest'ultimo. In *Kiss of the Dragon*, l'attore interpreta il poliziotto cinese Liu Jian in missione a Parigi. In questa pellicola *tutti* i Cinesi sono buoni: il malvagio non è ormai più un altro cinese (negli altri film erano sempre coinvolte le Triadi), ma un potente poliziotto francese inusitatamente corrotto e cattivo. Sembrerebbe il compimento di un processo, ma manca ancora un passo: nel thriller fantascientifico *The One* (James Wong, USA, 2001) il nostro eroe interpreta un poliziotto *americano* che combatte con una versione di se stesso diversa, proveniente da un'altra dimensione. La citata "cinesità" è ormai confinata alla mera appartenenza etnica (oltre che, beninteso, alla potenza marziale), mentre la trasformazione in positivo dell'attore e personaggio *han* giunge alla consacrazione definitiva, semplicemente diventando americano a tutti gli effetti.

In molti lavori, soprattutto quando ai personaggi cinesi non viene accordato una presenza importante nella narrazione, riemerge in forma contraddittoria rispetto alla tendenza generale l'atteggiamento paternalistico che già contraddistingueva produzioni hollywoodiane come *La locanda della sesta felicità* (*The Inn of Sixth Happiness*, Mark Robson, USA, 1958), basato sostanzialmente nel trattare i Cinesi come vittime di circostanze storiche, politiche e sociali terribili: in questi lavori è l'eroe occidentale a farsi carico del compito di proteggere, difendere e, nel caso, vendicare i malcapitati orientali. Un *topos* narrativo moderno e ricorrente che viene utilizzato spesso è costituito dal problema dell'immigrazione clandestina cinese. L'attività di traffico di esseri umani viene trattata a forti tinte nel già citato *Arma letale 4*, in cui sono le Triadi sia ad organizzare il contrabbando di immigrati sia lo sfruttamento per fini malvagi della manodopera introdotta clandestinamente. Nel film, Glover/Murtaugh e Gibson/Riggs arrivano quasi ad adottare un'intera (e numerosa) famiglia di immigrati, per i quali il prevedibile lieto fine

¹⁸ Le riviste specializzate e non cinesi hanno sempre seguito con estrema attenzione il fenomeno, anche se, in generale, se ne è privilegiato l'aspetto divistico. Si veda ad esempio Wu, 2000. Il caso di Jet Li, data anche l'enorme popolarità di cui l'attore gode in patria, è sempre stato seguito con particolare attenzione: tra i numerosi interventi, proprio per l'attinenza con le argomentazioni portate avanti in questo testo, si veda Ma, 2001. L'attore cinese è stato anche oggetto di studio per una tesi di laurea seguita da me e da Elena Pollacchi (Segat, 2002).



porta, oltre alla vendetta per l'uccisione del capofamiglia, anche un permesso di soggiorno a tempo indeterminato.

Un finale simile, benché più complesso e denso di prese di posizione ideologiche, conclude le vicende degli sfortunati immigrati che in un bestseller di Jeffrey Deaver (Deaver, 2002), grazie alla sagacia di Lincoln Rhyme e Amelia Sachs, riescono a sfuggire al malvagio *snakehead* di turno. L'evidente sforzo di documentazione compiuto dall'autore, reso esplicito anche da una nota iniziale ideata per soccorrere il lettore con informazioni sulla geografia dei luoghi cinesi nominati nel testo, sulla lingua usata nei rari riferimenti diretti (il *putonghua*, che viene definito "dialetto") e sul modo di intendere i nomi cinesi citati, offre un sottofondo di verosimiglianza ad una narrazione che poggia in realtà sull'applicazione ad oltranza di stereotipi collaudati e decisamente duri a morire, ancorché liberamente interpretati:

[...] Sam Chang remained where he was [...]. He needed a moment of solitude, this man caught between the yin and the yang of life. How badly he wanted to slough off the masculine, the traditional, the authoritarian—the aspects of his past life in China—and embrace the artistic, the feminine, the intuitive, the new: all that the Beautiful Country represented. But how difficult it was to do this. Mao Zedong, he reflected, had tried to abolish old customs and ideas with a simple decree and had nearly destroyed his country as a result. (Deaver, 2002, p. 420)

Il tema dell'immigrazione clandestina, che ha sempre per destinazione "the Beautiful Country", ricorre anche nelle saghe di Chen Chao e Li Yan: nel già citato *A Loyal Character Dancer* (Qiu, 2006), Catherine viene inviata in Cina proprio per sgominare una rete di trafficanti e il nomignolo *snakehead*, riferito ai contrabbandieri di vite umane, assume addirittura a titolo del romanzo in cui Li Yan, in trasferta americana, combatte questa piaga (May, 2002).

A volte nel ruolo di vittime innocenti possiamo addirittura trovare Cinesi ridotti in schiavitù e portati in Occidente contro la loro volontà: in un episodio della serie *NCIS: Naval Criminal Investigative Service*, giovani contadine del Fujian rapite e costrette a prostituirsi: in questo caso il cattivo di turno, un malavitoso cinese che parla un buon *putonghua*, viene arrestato grazie all'impegno diretto dell'Agente Speciale cinese-americano Michelle Lee (Liza Lapira).¹⁹

Probabilmente, un tema serio e di forte attualità come quello dell'immigrazione clandestina cinese negli USA lascia spazio a soluzioni narrative in cui il ruolo attribuito ai personaggi di diversa etnia ritrova una composizione tranquillizzante e soddisfacente. In *Arma letale 4* e nel romanzo di Deaver questo meccanismo è esplicito e viene attuato senza remore ideologiche, ma l'incontro/scontro di civiltà in questi casi resta casuale e temporaneo. Per Qiu Xiaolong e May, invece, il traffico

¹⁹ "False verità" – "Once A Hero", Season 4, Episode 8, 14 November 2006.



di esseri umani, che è in realtà solo una delle molte facce del poliedro complesso dei rapporti tra Cina e Occidente, permette di avvicinare ulteriormente le due realtà e metterle in condizione di interagire senza bisogno di ricorrere ad artifici narrativi pesanti e illogici.

UN'ALTRA LINGUA È POSSIBILE

Nella narrativa popolare, sia di matrice cinematografica che letteraria, un problema sempre difficile da risolvere riguarda la coesistenza e l'intercomunicazione di personaggi che parlano lingue diverse, specialmente quando la trama deve risultare, per il tipo di pubblico al quale si rivolge, veloce e facilmente comprensibile. Anche autori come Qiu Xiaolong che, come vedremo tra poco, dedicano particolare attenzione alla precisione linguistica, continuano a ricorrere ad espedienti piuttosto ingenui: Chen Chao, oltre ad essere egli stesso un fine conoscitore dell'inglese, si muove in una Shanghai dove tale lingua sembra essere ampiamente diffusa. Del resto, anche nei romanzi di Peter May sembra sussistere un forte bisogno di personaggi di primo e secondo piano che parlino un inglese perfetto. In queste circostanze, il rischio di cadere in incongruenze anche pesanti è sempre dietro l'angolo e le due serie sono davvero costellate di quelli che per un film sarebbero considerati vere e proprie *cantonate*: in questi casi sembrerebbe che si debba tenere in considerazione quanto affermato dallo stesso Chen Chao: "As for theories and practices in mystery novels, you can't take them seriously" (Qiu, 2007, p. 73).

Nonostante permangano dunque forti elementi di contraddizione, sembra ormai relativamente assodata una tendenza generale nella produzione culturale più recente, che vede un deciso mutamento nell'approccio al problema della lingua: il cambiamento rivela, se non altro, una maggiore attenzione ad evitare il ridicolo linguistico.

Per quanto riguarda il cinema d'azione più recente, è possibile osservare un'utilizzazione estensiva della lingua natia da parte degli attori cinesi. Probabilmente, questo impegno da parte della produzione non va ascritto a ritrovate esigenze filologiche – anche se, come vedremo subito, non mancano le sorprese nemmeno sotto questo punto di vista – ma più semplicemente al desiderio di rendere un film più accettabile sotto il profilo della verosimiglianza, con la conseguente ricaduta di un maggior grado di accettabilità da parte del pubblico. Tuttavia, per il persistere di aspetti contraddittori pesanti e per il venirsi a creare spesso situazioni poco credibili proprio sotto il profilo linguistico, sembra di poter escludere che l'obiettivo sia di agevolare la distribuzione del prodotto in un mercato globale che comprende anche Paesi di lingua cinese. In sostanza, la situazione attuale è ancora accomunabile alla strutturazione rigidamente monolingua che ha caratterizzato la produzione culturale destinata al grande pubblico dalla sua nascita nel XIX secolo: un romanzo di genere, un film, un fumetto o altro sembra sempre essere destinato esclusivamente ad un pubblico che parla una sola lingua



(nel migliore dei casi, non importa quale lingua, basta che sia una sola, ma il predominio culturale anglosassone ha certo il suo peso). Nell'universo senza problemi di comunicazione di *Star Trek* e simili, ad esempio, in realtà si parla solo in inglese²⁰ e solo alieni veramente alieni come i Klingon parlano una lingua diversa, ma solo tra loro: nessun fruitore avanza dubbi sulla credibilità della situazione, e la fruibilità del prodotto, direttamente proporzionale alla sua comprensibilità, viene così garantita. Allo stesso modo, nemmeno le produzioni più moderne prevedono che *tutti* i fruitori siano in grado di analizzare linguisticamente un film, un romanzo o un fumetto: per meglio dire, in film come alcuni di quelli già citati, o in romanzi di genere come quelli di cui parleremo la verosimiglianza sembra essere garantita da un bilinguismo che forse resta solo apparente, mentre la fruibilità (e quindi il livello di commerciabilità) si basa sostanzialmente sull'ignoranza linguistica del pubblico. È proprio sulla base di queste premesse che alcuni prodotti culturali di questo tipo possono quindi incappare in imperfezioni, errori e financo – se vogliamo – in atti lesivi della dignità linguistica.²¹

Se Jet Li e Kim Chan, che interpreta il personaggio di “Uncle” Benny,²² parlano tra loro in cinese (sottotitolato) nel già citato *Arma letale 4*, lo fanno a beneficio del pubblico occidentale, nel quale pochi sono in grado di capire che uno (Jet Li) parla in *putonghua*, e l'altro in cantonese. In *Kiss of the Dragon*, sempre Jet Li e Burt Kwouk, che interpreta il personaggio di zio Tai, un agente cinese “in sonno” a Parigi, conversano passando disinvoltamente dal cinese all'inglese. La sceneggiatura di questo film sembra essere stata scritta piuttosto approssimativamente sotto il profilo che stiamo qui affrontando anche per altri motivi: i poliziotti cattivi (francesi) parlano tra loro e con gli altri personaggi tranquillamente sia in inglese che in francese e addirittura, a volte, in inglese con accento francese, il che li colloca in un universo molto più confuso e molto meno accettabile di quello di *Star Trek*.

²⁰ Parlando della serie fantascientifica *Stargate:SG-1*, in PLAYLIST, 2008, si dice che “[...] it feels like teleporting home. Every planet in the universe is still comfortably Pacific Northwestern. Everyone speaks English” (p. 73).

²¹ Questo sembra essere un problema comune a buona parte del cinema e della narrativa popolare. Tra gli esempi più rilevanti di confusione linguistica che amo citare ai miei studenti per invitarli a considerare le insidie di una preparazione insufficiente, in due le sfere linguistiche coinvolte sono quella dell'inglese e quella dell'italiano: nel film *La nave fantasma* (*Ghost Ship*, Steve Beck, USA/Australia, 2003) “though the Antonia Graza is supposed to be an Italian ship, there are several glaring grammatical errors whenever Italian words are visible on screen. The most evident of these is the plaque sporting the phrase ‘Cabina di capitano’ (outside the ship’s captain cabin) instead of the correct ‘Cabina del capitano’” (vedi la scheda relativa ai *goof* della pellicola in Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0288477/goofs>); ugualmente improbabile è l'italiano dei dialoghi che per tutta la lunghezza del libro vedono coinvolti numerosi personaggi italiani (per lo più alti prelati) in *Case*, 1997.

²² Diverte qui rilevare il simpatico gioco di rimandi e autocitazioni che spesso e volentieri il cinema di genere ama concedersi: in *The Corruptor. Indagine a Chinatown* (*The Corruptor*, James Foley, USA, 1999), lo stesso Kim Chan, caratterista americano di origini cinesi (probabilmente hongkonghesi), interpreta un personaggio assai simile che prende lo stesso nome di Benny.



In casi diversi e in prodotti più sofisticati, un uso molto disinvolto della lingua permette però anche, se lo sceneggiatore (o lo scrittore) è abile e linguisticamente preparato, di puntare su giochi di parole, equivoci e situazioni di confusione linguistica per creare un nuovo tipo di complicità con determinate fasce di pubblico. Il gioco dell'ammiccamento, se basato sull'utilizzazione in simultanea di più lingue, non è rivolto a quel pubblico monolingue di cui s'è detto, ma presuppone invece che una parte degli spettatori sia costituita da persone in grado di afferrare i doppi sensi e le battute che lo alimentano. Il fenomeno non è naturalmente circoscritto solo alla produzione hollywoodiana: per il nuovo cinema cinese si pensi ad esempio alla scena iniziale di *Tianxia wu zei* (*A World Without Thieves*, Feng Xiaogang, Cina, 2004), in cui l'iniziazione alla lingua inglese del nuovo ricco Liu (interpretato dal compianto Fu Biao) si risolve in una divertente sequenza di *gaffe*, battute ed equivoci, comprensibili però in dettaglio soltanto da quella fascia di pubblico in grado di comprendere entrambe le lingue. Inoltre, per buona parte dei film realizzati nei paesi di lingua cinese, l'impiego di attori di diversa provenienza, la multinazionalità della produzione e - probabilmente - la presa di coscienza dell'instaurarsi di una realtà palesemente multilinguistica (nel senso di una maggiore diffusione del *putonghua* in contesti linguistici, come quello del cantonese, in precedenza più impermeabili), si traducono spesso in soluzioni narrative basate proprio sull'impiego alternativo delle diverse lingue. È il caso, ad esempio, delle regie più recenti di Stephen Chow: nel citato *Shaolin zuqiu* Chow e Vicki Zhao Wei, che interpretano rispettivamente i personaggi di Mighty Steel Leg Sing e Mui, conversano parlando l'uno in cantonese e l'altra in *putonghua*. Quello che in *Arma letale 4* non è che un'innocua ma consistente *gaffe* di matrice linguistica, diventa altrove una scelta consistente a segnalazione di un effettivo bilinguismo del prodotto.²³

Nella distribuzione internazionale, le politiche di doppiaggio e di sottotitolatura hanno certo dato risultati diversi, ma va presa in considerazione l'ipotesi che anche la diffusione conosciuta in Occidente da questo tipo di produzioni abbia in qualche modo contribuito a rendere più familiare al grosso pubblico una realtà linguistica molto complessa e articolata.

Per tornare ai prodotti culturali realizzati in inglese, si può osservare come la gestione del multilinguismo nella narrativa di genere possa dare risultati diversi rispetto al cinema.

In Qiu Xiaolong il bilinguismo cinese/inglese diventa pretesto per un costante sfoggio di erudizione e, mentre si dà naturalmente per scontato che quasi tutti i personaggi, in un modo o nell'altro, non solo parlino cinese ma siano anche profondamente imbevuti della millenaria cultura del Paese, il lettore - occidentale -

²³ Diversamente, tale attenzione al bilinguismo porta talvolta a scelte di sceneggiatura che rimangono di difficile interpretazione: in *Shenhua* (*The Myth*, Stanley Tong (Tang Jili), Hong Kong, 2005), Jackie Chan interpreta sia il suo omonimo Jack, archeologo alla Indiana Jones, sia il generale Mengyi al servizio dell'imperatore Qin; nel primo caso si esprime in cantonese, nel secondo in *putonghua*.



viene evidentemente considerato del tutto *insipiens* e quindi bisognoso di esser gentilmente condotto per mano per poter godere di tanta bellezza. Anche per Qiu, i suoi lettori parlano decisamente una sola lingua e il gioco interlinguistico e interculturale si stempera in un eccesso di autoreferenzialità: probabilmente Qiu, che prima di dedicarsi alla narrativa poliziesca, era un brillante studioso di poesia americana e cinese e un noto poeta egli stesso, sente il bisogno di “elevare” il lettore a livelli più alti di quelli previsti per un prodotto di genere. Il divario linguistico e culturale, quindi, apparentemente superato nel livello della narrazione, una volta rapportato al *target* di lettori previsto richiede un intervento esplicitamente didascalico da parte dell'Autore, che porta ad un curioso e imbarazzante effetto da guida turistica. D'altra parte,

[...] nel corso delle indagini, l'Ispezzore Capo Chen non trascura nemmeno di godere dei piaceri sia spirituali che materiali: legge Li Shangyin, pasteggia a gamberoni, parla in inglese e si dà al ballo. Qiu Xiaolong ritiene che i motivi per cui romanzi da lui scritti in inglese riescono a ottenere premi siano per metà da attribuirsi all'attenzione al gusto dei lettori occidentali, e per l'altra metà all'essere stato immerso fin da piccolo nella cultura orientale. (Yang, 2007, p. 85)

Nel cinema, invece, anche in casi del tutto inaspettati, lo scrupolo filologico raggiunge i livelli quasi maniacali riscontrabili, ad esempio, in *The Passion* (Mel Gibson, USA, 2004):²⁴ se i numerosi cinesi che giocano a ping pong nel già citato *Balls of Fury*, compresi gli attori di Hong Kong, parlano in buon *putonghua*, in *Pallottole cinesi* (*Shanghai Noon*, Tom Dey, USA, 2000), ad esempio, un film avventuroso/demenziale che narra le mirabolanti avventure nel selvaggio West di una guardia imperiale cinese (Jackie Chan), le lingue ufficiali dei dialoghi sono addirittura l'inglese, il cinese mandarino e il sioux! Naturalmente è agli spettatori bilingui, o almeno a quelli che vogliono almeno impegnarsi anche assistendo ad uno spettacolo di livello popolare in un minimo esercizio di riflessione linguistica, che sono riservate le perle più lucenti, nascoste nei dialoghi vorticosi tra Owen Wilson/Roy O'Bannon e Jackie Chan/Chon Wang.²⁵

²⁴ Le lingue dei dialoghi sono il siriano neo-aramaico, l'aramaico, il latino e l'ebraico: non sono in grado di entrare negli aspetti più tecnici della questione ma la pronuncia – e posso riferirmi solo al latino – è disastrosa, tanto da ridicolizzare il palese tentativo di rappresentare realisticamente la Palestina multietnica e multilingue degli inizi della nostra era.

²⁵ Vale la pena di citare almeno un esempio: *Roy O'Bannon: [Adjusting Chon's cowboy hat] There, sort of a rakish angle. Chon Wang: How do I look? Roy O'Bannon: I think you look great! I think you look like a real cowboy. Very dapper - red bandana. [Holding out his hand] Roy O'Bannon: Roy O'Bannon. Chon Wang: [Shaking his hand] My name is Chon Wang. Roy O'Bannon: John Wayne? Chon Wang: Chon Wang. Roy O'Bannon: That's a terrible cowboy name! Chon Wang: Why? Roy O'Bannon: No, come on. That's not gonna work. That's horrible; that's so bad! And so's the ponytail! Questo dialogo e l'informazione sulle lingue ufficiali sono debitamente riportati nella scheda di Internet Movie Data Base dedicata al film in questione: vedi <http://www.imdb.com/title/tt0184894/>.*

La riflessione sul nuovo modo di citare termini e dialoghi in cinese nella produzione letteraria e cinematografica presenta risvolti ancora più interessanti se applicata a lavori decisamente più complessi e impegnativi che non la narrativa di genere o il cinema popolare. Come in parte già avveniva nei lavori degli scrittori americani d'origine cinese (proprio perché la sua rimane una narrativa di genere, il caso di Qiu Xiaolong può essere considerato a parte, come abbiamo già visto, nonostante venga accomunato da Fu Xiaonuo ad Ha Jin,²⁶ per non parlare di Maxine Hong Kingston e agli altri scrittori e scrittrici di II e III generazione), anche in altre opere di scrittori cinesi della diaspora che scrivono in inglese l'equivoco linguistico non solo è ben presente, ma viene addirittura a volte trasformato esplicitamente e chiaramente in un elemento narrativo portante. È il caso, ad esempio, di Guo Xiaolu, giovane scrittrice e regista attiva in Gran Bretagna, che in *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers* (Guo, 2007) racconta, attraverso i suoi progressi linguistici, culturali e amorosi, un anno di vita della ventitreenne Zhuang Xiaogiao (il cui nome viene semplificato in Z), spedita dai genitori a Londra per imparare l'inglese. La narrazione in prima persona permette al lettore di seguire passo dopo passo la maturazione della ragazza, che consiste sostanzialmente in una sorta di iniziazione linguistica che si conclude nella presa di coscienza della propria individualità. Si passa così dall'inglese incerto e dallo stupore *naïf* per un mondo praticamente ignoto delle prime pagine all'inglese compiuto e maturo del finale e una costante riflessione linguistica costituisce l'ordito del romanzo. L'autrice ricorre anche all'inserimento di caratteri cinesi, per quanto misurato, ai fini di segnalare le difficoltà di un percorso culturale complesso e faticoso. La forma di diario porta necessariamente ad evitare eccessi didascalici, tanto che il romanzo sembra poter essere apprezzato pienamente soltanto da lettori che siano in grado di destreggiarsi in entrambe le lingue coinvolte. Ad esempio, il gioco di parole costituito dall'espressione "Big Stupid Clock", (Guo, 2007, p. 14) basato sull'equivoco tra "Big Ben" e *ben* ("stupido"), non viene nemmeno spiegato, lasciando al lettore monolingue una qual certa sensazione di disagio linguistico. L'autrice sembrerebbe quasi invitarlo a rassegnarsi ad ammettere la necessità di accostarsi con strumenti adeguati ad un mondo linguisticamente più complicato dell'usuale, come del resto fa la stessa Z del romanzo:

From now on, I go with *Concise Chinese-English Dictionary* at all times. It is red cover, look just like *Little Red Book*. I carrying important book, even go to the toilet, in case I not knowing the words for some advanced machine and need checking out in dictionary. Dictionary is most important thing from China. (Guo, 2007, p.10)

²⁶ "Attualmente, gli scrittori cinesi in America ammontano ad alcune migliaia; quelli che scrivono in inglese sono almeno più di cento e tra questi, una folta schiera di quelli che sono emigrati in America negli anni Ottanta del secolo scorso hanno ottenuto negli Stati Uniti un vasto riconoscimento. [...] Negli ultimi anni, gli scrittori cinesi che hanno destato l'attenzione dei principali ambienti critici sono stati autori come Ha Jin e Qiu Xiaolong, che hanno avuto un così grande successo e un così vasto seguito di lettori che la loro presenza nella scena letteraria è giunta ad essere lodata come 'l'emergere improvviso di una letteratura degli emigrati cinesi'" (Fu, 2006, p. 16).



È dunque possibile prendere in considerazione l'ipotesi che il fenomeno qui descritto di una maggiore attenzione agli aspetti multilinguistici delle situazioni narrative in cui compaiono personaggi di lingua cinese comporti di fatto un aumento del numero dei livelli di fruizione dei vari prodotti, per cui ad un pubblico generico monolingue viene sostanzialmente *preferito* – e quindi gratificato di un livello più alto di comprensione e complicità – un pubblico in grado di comprendere tutte le lingue in gioco. Questo sembra inoltre da un lato verificarsi indipendentemente dal registro e dallo spessore culturale di un film o di un romanzo e dall'altro impegnare in modo nuovo la lettura critica e l'interpretazione di suddetti prodotti, col richiedere in ogni caso, da parte dello studioso, una coscienza linguistica più ampia.

Anche per opere autoriali decisamente interne alla cultura occidentale, dunque, come la produzione letteraria degli scrittori e delle scrittrici di etnia cinese che vivono e lavorano in Occidente, vale forse la pena di contemplare un approccio (non solo critico) che comprenda anche una valutazione attenta di tutti i riferimenti alla lingua e alla cultura della Cina.²⁷ Si consideri però che l'impegno richiesto da questo modo di accostarsi all'opera di Maxine Hong Kingston, Gish Ren, Amy Tan e altri è reso ancora più gravoso dalla propensione di molti autori a non esplicitare in forma diretta il significato e l'origine di tali riferimenti.

Per concludere, va detto che molte delle ipotesi interpretative che sono state avanzate nelle pagine precedenti vanno considerate esattamente come tali. Per avere conferme sostanziali sulla loro validità sarebbe necessario da un lato arricchire il repertorio di esempi a disposizione e ampliare di conseguenza anche la visuale dell'intervento critico. Ad esempio, penso che sia emerso chiaramente il mio tentativo di non addentrarmi nell'analisi delle implicazioni ideologiche che è sempre possibile rilevare alla base di scelte estetiche e/o creative; è anche chiaro, tuttavia, che un discorso più generale risulta alla fin fine imprescindibile da questo aspetto e mi riservo infatti di entrare nel merito in un prossimo contributo.

Per ora mi è sembrato più importante operare ad ampio raggio per mettere in luce tutta una serie di punti e di collegamenti a testimonianza di una trasformazione in atto. Né ho la pretesa di avere esaurito tutto in queste poche pagine: molti altri tipi d'intervento sono possibili e potranno dare un contributo estremamente utile alla discussione. Si pensi ad esempio all'importanza che la critica cinese ha dato e sempre più dà alla produzione letteraria cinese-americana sia nel campo

²⁷ Si eviterebbero in tal modo quei piccoli incidenti di percorso che in passato hanno colpito vittime anche illustri. Ad esempio poteva essere facilmente evitata la traduzione di "bits of characters" con "gruppi di caratteri" invece che con "pezzi di caratteri" data da Mario Maffi nell'antologia da lui curata (Maffi, 1996), nella resa di alcuni versi di Fay Chiang: "[...] and your own ping: for peace or plains of green field / bits of characters: grass, heart, three dots of water; [...]" (p. 60), che rende poco comprensibile il testo. Un minimo di approfondimento culturale (anche gradevole, se condotto in un buon ristorante) poteva poi evitare sia la traduzione di "dumplings" con "gnocchi di pasta", sia la conseguente resa di "wonton skins" con "bucce di wonton" (da Cathy Song, p. 204): noi avremmo preferito "sfoglia".



della narrativa che della poesia, e a come questo settore importante della letteratura critica per molti versi sia ancora sottovalutato; si consideri l'affermarsi sempre più deciso e inarrestabile di un'estetica di massa basata su una sorta di "Orientalismo" generalizzato, estetica che trova sostenitori attivi, consapevoli ed entusiasti in larghi strati della popolazione giovanile di tutto il pianeta; si pensi infine ai mille percorsi di contaminazione culturale e di interazione attiva tra la cultura cinese e le culture dei vari paesi occidentali che sono già stati intrapresi in seguito a fenomeni di scambi e di migrazione.

L'importante è essere consci che i cambiamenti stanno operando in entrambe le direzioni e che per capire è necessario puntare lo sguardo, con umiltà, tanto a Oriente quanto a Occidente.



GLOSSARIO

Ang Lee (Li An 李安)
Ben 笨
 Chen Kaige 陳凱歌
 Chen Long 陳龍
 Feng Xiaogang 馮小剛
 Fu Biao 傅彪
 Fu Xiaonuo 付筱娜
Gongfu 功夫
Guochan linglingqi 國產凌凌漆
 Ha Jin 哈金
Han 漢
Jiefangjun 解放軍
 Li Lianjie 李連傑
 Li Lichi 李力持
 Li Xiaolong 李小龍
 Liu Shiyu 劉仕裕
 Liu 劉
Pinyin 拼音
Putonghua 普通話
Shaolin zuqiu 少林足球
Shenhua 神話
Shi shen 食神
Shixiong zhuanggui 師兄撞鬼
Tianxia wu zei 天下無賊
 Vicki Zhao Wei 趙薇
Wo hu cang long 臥虎藏龍
 Wong – kar Wai (Wang Jiawei 王家衛)
Xiju zhi wang 戲劇之王
 Zhang Yimou 張藝謀
 Zhao We 趙薇
 Zhou Xingchi 周星馳

BIBLIOGRAFIA

Il presente elenco è limitato ai volumi e ai saggi. Non sono qui riportati i dati dei film, degli episodi di serie televisive e le fonti sul Web non riferite a riviste on line vere e proprie, per i quali si rimanda al testo e alle note.

- Case, John, 1997 *The Genesis Code*, New York, Ballantine Books.
- Chen Yazhen 陳雅滇, 2004 “Meiguo dianying duiyu Zhongguo fengwei de zaixian” 美國電影對於中國風味的再現 (La riscoperta del gusto per la Cina da parte del cinema di Hollywood), in *Shijie dianying*, 5, pp. 41-57.
- Deaver, Jeffery, 2002 *The Stone Monkey. A Lincoln Rhyme Novel*, New York - London - Toronto - Sydney - Singapore, Simon & Schuster.
- Fu Xiaonuo 付筱娜, 2006 “Meiguo Huaren yishujia shengcun zhuangxiong” 美國華人藝術家生存狀態 (Le condizioni di vita dell'artista sinoamericano), in *Qiaoyuan*, 2, pp. 80-87.
- Greselin, Federico, 2007 “Venezia e il Canal Grande nella cultura popolare cinese”, in *Annali di Ca' Foscari – ‘Oriente e Occidente’*, XLVI, 2, pp. 53-73.
- Guo Xiaolu, 2008 *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers*, London, Vintage Books (First published in Great Britain in 2007 by Chatto & Windus).
- Hamamoto, Darrell Y., 1994 *Monitored Peril. Asian Americans and the Politics of TV Representation*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press (1997).
- Ma Li 馬力, 2001 “Li Lianjie: yingxiong meiren xin bianzuo” 李連傑:英雄美人新變奏 (Jet Li: nuova variante dello schema eroe/bella ragazza), in *Jiankang tiandi*, 12, pp. 74-76.
- Maffi, Mario (a cura di), 1996 *Voci dal silenzio: Scrittori ai margini d'America.*, Traduzione dall'inglese di Mario Maffi, Milano, Feltrinelli.
- Mantici, Giorgio, 2001 “La Cina a Hollywood”, in *Atti del Convegno ‘L'Arte fotografica e cinematografica in Cina: una documentazione libraria’*, Roma, Associazione Italia-Cina, pp. 77-92.
- Marchetti, Gina, 1993 *Romance and the ‘Yellow Peril’: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- Marchetti, Gina, 2006 *From Tian'anmen to Times Square. Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997*, Philadelphia, Temple University Press.
- May, Peter, 1999 *The Firemaker*, London, Coronet Books Hodder & Stoughton.
- May, Peter, 2002 *Snakehead*, London, Coronet Books Hodder & Stoughton.
- PLAYLIST, 2008 “Playlist: What's wired this month” [rubrica fissa], in *Wired*, 16-03, March, pp. 73-74.



- Prasso, Sheridan, 2005 *The Asian Mystique. Dragon Ladies, Geisha Girls, & Our Fantasies of the Exotic Orient*, New York, PublicAffairs (2006).
- Qiu, Xiaolong, 2006 *Death of a Red Heroine*, London, Sceptre (Hodder & Stoughton) (First published in the USA in 2000 by Soho Press, Inc.).
- Qiu, Xiaolong, 2006 *A Loyal Character Dancer*, London, Sceptre, (First published in the USA in 2002 by Sho Press, Inc.).
- Qiu, Xiaolong, 2006 *A Case of Two Cities*, New York, St. Martin's Minotaur (2007).
- Qiu, Xiaolong, 2007 *Red Mandarin Dress*, New York, St. Martin's Minotaur.
- Segat, Greta, *Jet Li – 'Pugni e calci fioriti': da Pechino a Hong Kong e a Hollywood -- Venezia*, Università Ca' Foscari, a.a. 2001-2002, 125 p., ill. (tesi non pubblicata).
- Smith, Sid, 2007 *China Dreams*, London, Picador (2008).
- Wang Yan 王炎, 2007 "Dianying zhong de lengzhan" 電影中的冷戰 (La guerra fredda nel cinema), in *Dushu*, 1, pp. 138-148.
- Wu Jianping 吳劍平, 2000 "Haolaiwu yinmu shang de Zhongguoren" 好萊塢銀幕上的中國人 (I cinesi negli schermi di Hollywood), in *Tianya*, 2, pp. 123-130.
- Yang Jianguo 楊建國, 2007 "Duoyuan wenhua yujing de haiwai huayi wenxue" 多元文化語境下的海外華裔文學 (La letteratura dei cinesi d'oltremare in un contesto linguistico pluralistico), in *Chang'an Daxue xuebao (shehui kexue ban)*, 2, pp. 83-86.
- Zhang Yingjin 張英進, 2004 "Meiguo dianying zhong huaren xingxiang de yanbian" 美國電影中華人形象的演變 (Cambiamenti dell'immagine dei cinesi nel cinema americano), in *Ershiyi shiji wangluo ban*, 6, <http://www.cuhk.edu.hk/cs/21c/>

