

**ATTI DEL XIII CONVEGNO
DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA
STUDI CINESI**

Milano, 22-24 settembre 2011

a cura di Clara Bulfoni,
Silvia Pozzi

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze della Mediazione linguistica e di Studi interculturali dell'Università degli Studi di Milano, del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa" dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca e dell'AISC.

Copyright © 2014 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa

Anno

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Tipomozza, via Merano 18, Milano.

Indice

Introduzione , <i>Alessandra Cristina Lavagnino</i>	pag.	9
Messaggio augurale , <i>Emanuele Banfi</i>	»	11
Marcatura differenziale dell'oggetto e identificabilità dei referenti in cinese moderno , <i>Giorgio Francesco Arcodia e Giorgio Iemmolo</i>	»	15
Uno sguardo cinese sulle sacre scritture: la traduzione di Wang Zuocai , <i>Collegio dei Cinesi di Napoli, Bai Hua</i>	»	28
Espressione dell'io e autobiografia in <i>Youshang de niandai</i> 忧伤的年代 (Età amara) di Wang Anyi, <i>Lucia Barone</i>	»	41
Light verbs causativi nella morfologia del cinese , <i>Bianca Basciano</i>	»	51
Ma dov'è stato davvero Faxian 法顯? Approssimazioni, imperfezioni ed errori reiterati nelle traduzioni occidentali del noto resoconto di viaggio in India (IV-V sec.) , <i>Ester Bianchi</i>	»	64
In altre parole: traduzione e riscrittura nell'opera <i>Lienü zhuan yanyi</i> , <i>Barbara Bisetto</i>	»	75
L'immagine dell'Italia nei resoconti di viaggio cinesi all'inizio del XX secolo , <i>Alessandra Brezzi</i>	»	87

Politiche sanitarie nella Cina contemporanea. Necessità sociali, interessi economici e dinamiche politiche, <i>Daniele Brombal</i>	pag. 98
Non solo lessico: i contenuti del nuovo HSK riflettono la Cina del XXI secolo?, <i>Clara Bulfoni</i>	» 110
Milano nelle fonti tardo Qing. Alcune immagini tratte dalla raccolta <i>Xiaofanghu zhai yudi congchao</i> 小方壺齋輿地叢, <i>Federica Casalin</i>	» 123
<i>Il matto di carta: follia e identità nella letteratura cinese contemporanea, <i>Floriana Castiello</i></i>	» 134
I materiali didattici del Collegio dei Cinesi di Napoli: una ricerca preliminare, <i>Miriam Castorina</i>	» 145
L'“ouhua yufa”: definizione del fenomeno e studi precedentemente condotti in materia, <i>Lara Colangelo</i>	» 156
La rivoluzione <i>xinhai</i> 辛亥 come trait d'union tra Impero e Repubblica, <i>Monica De Togni</i>	» 167
Il riequilibrio marittimo della dottrina militare cinese. Un'analisi preliminare, <i>Simone Dossi</i>	» 178
Taiwan e l'Indocina nella politica estera cinese. La normallizzazione diplomatica con la Francia nel 1964, <i>Valdo Ferretti</i>	» 189
Alcune osservazioni sulle difficoltà dei sinofoni nell'apprendimento della lingua italiana: una prospettiva interlinguistica, <i>Gloria Gabbianelli</i>	» 200
Pigre si diventa: quando l'editore tarpa le ali (o aggiunge zampe al serpente), <i>Maria Gottardo e Monica Morzenti</i>	» 213
Una pigrizia che non è solo dei traduttori: scorciatoie linguistiche e narrative nella rappresentazione della Cina e dei cinesi, <i>Federico Greselin</i>	» 224

Generi letterari "in mille pezzi" nell'opera di Qian Zhongshu , <i>Tiziana Lioi</i>	pag. 238
Wen Jiabao alla fine del suo secondo mandato: ancora sul problema della riforma politica , <i>Marina Miranda</i>	» 249
La Sardegna verso Oriente. Un'analisi sulle criticità, sulle problematiche e sulle potenzialità attrattive dell'offerta turistica sarda in Cina , <i>Simona Mocci</i>	» 260
Il Signore del Polo. Note sul simbolismo e sull'iconografia di Kuixing , <i>Maurizio Paolillo</i>	» 274
Considerazioni teorico-pratiche sulla traduzione delle strutture frastiche dal cinese all'italiano: il caso di Hong Ying , <i>Federica Passi</i>	» 286
Il sistema di apprendimento del cinese ideato dal protosinologo Juan Caramuel y Lobkowitz , <i>Luisa M. Paternicò</i>	» 297
La nascita della letteratura sinoitaliana: osservazioni preliminari , <i>Valentina Pedone</i>	» 309
Pazzi per i neologismi... freddi verso le <i>wailaici</i>? La prospettiva cinese sulle interferenze lessicali , <i>Tommaso Pellin</i>	» 320
Sulla ri-traduzione di un "classico moderno". Paradossi e luoghi comuni nell'interpretazione di Lu Xun in traduzione , <i>Nicoletta Pesaro</i>	» 331
Sogno e disillusione nella formazione dell'identità taiwanese: riflessioni su alcuni <i>tòpoi</i> della letteratura <i>juancun</i> , <i>Luca Pisano</i>	» 344
La natura nel cinema cinese: dall'ideologia all'ecologia , <i>Luisa Prudentino</i>	» 355
Una nuova interpretazione delle ceramiche Jun alla luce delle ultime scoperte archeologiche , <i>Sabrina Rastelli</i>	» 364

La sinonimia del cinese moderno attraverso le opere lessicografiche , <i>Chiara Romagnoli</i>	pag.	378
La definizione di istruzioni articolatorie mirate all'addestramento per la produzione dei toni del cinese standard , <i>Carlotta Sparvoli</i>	»	391
Revival del confucianesimo in Cina: operazione di propaganda o fenomeno pop? , <i>Valeria Varriano</i>	»	402
Soft power in cinese. Ideologia del potere e adattamento culturale , <i>Tanina Zappone</i>	»	414
Poetare navigando: considerazioni preliminari sulla poesia web cinese , <i>Serena Zuccheri</i>	»	426

*Una pigrizia che non è solo dei traduttori:
scorciatoie linguistiche e narrative
nella rappresentazione della Cina e dei cinesi*

Federico Greselin

Da tempo l'interesse degli studiosi per i modi di rappresentazione della Cina e dei cinesi in Occidente si è esteso alle più diverse tipologie narrative, trovandosi a spaziare dal cinema, alla televisione e – naturalmente – alla letteratura. In un mio precedente lavoro (Greselin 2009) ho trattato di alcuni significativi cambiamenti intercorsi, a mio avviso, nelle "narrazioni" risalenti a tali tipologie, conseguenti al diverso ruolo assunto dalla Cina nella realtà sociale, politica, economica e culturale del mondo. In quell'intervento ho cercato di dimostrare, soprattutto, come, pur non venendo meno certe forme di pregiudizio e di semplificazione, nella narrativa *mainstream* costituita prevalentemente dalla letteratura di genere e dai media americani, la Cina e i cinesi abbiano goduto di una sorta di rivalutazione, sia in termini quantitativi (una presenza significativamente maggiore), che qualitativi (la comparsa di cinesi non solo nel ruolo generico dei "buoni", ma anche in quello degli "eroi"). Più in generale, rispetto a quanto rilevato in note analisi condotte soprattutto negli anni '90 (Marchetti 1993; Hamamoto 1997), si può definire ormai consolidata una tendenza ad attribuire, da parte dei diversi autori, un'identità meno standardizzata e più sfaccettata a personaggi e luoghi caratterizzati come "cinesi."

Più recentemente ho creduto di poter identificare, nelle problematiche legate appunto alla rappresentazione della Cina e dei cinesi, meccanismi di "pigrizia" molto simili a quelli messi in atto da chi media tra cultura cinese e altre culture in modo più diretto e unidirezionale, traducendo testi di matrice prevalentemente letteraria. Vorrei pertanto presentare qui una serie di considerazioni che vanno nella direzione di mostrare e, possibilmente, spiegare, come l'adozione di particolari trucchi e scorciatoie da parte di autori impegnati nella "narrazione" di Cina e cinesi oltre a essere una strategia utilissima sotto l'aspetto ideologico, sotto quello tecnico possa diventare addirittura necessaria, quasi che l'adozione di sotterfugi sia un passo ob-

bligato in quel particolare aspetto della comunicazione tra culture diverse che consiste nella descrizione della cultura "altra".

In una realtà culturale globalizzata come quella in cui stiamo vivendo, quando il destinatario di prodotti culturali di qualsiasi tipologia e registro che siano più o meno direttamente dediti alla narrazione di Cina e cinesi è identificabile nel pubblico (inteso sia nell'accezione di spettatore, sia in quella di lettore) occidentale privo di alcuna specializzazione in senso sinologico, in questi prodotti la rappresentazione della Cina (intesa come globalità di elementi culturali, storici, di costume e quant'altro) e dei cinesi (intesi come "portatori" tipici di quegli elementi) assume caratteristiche proprie rilevanti, tanto da riuscire a marcare come simili prodotti di diversa tipologia. Tra tali caratteristiche vanno annoverate specifiche strategie narrative, comprese talune "scorciatoie", che possono appunto essere messe in atto solo se il destinatario risulta sprovvisto dei mezzi linguistici e culturali che possano portare alla loro decifrazione e conseguentemente alla loro neutralizzazione. La "pigritia" in questione si manifesta spesso in un eccesso di semplificazione, ovvero in un adeguamento al livello del fruitore da parte degli autori.

La pratica della pigritia viene adottata per prodotti culturali diversissimi tra loro per qualità tecnica e artistica, registro e genere, per cui, tra i prodotti in questione, possono essere compresi film commerciali, serie televisive e romanzi di genere, ma anche film autoriali, opere liriche e narrativa "alta". Trucchi e scorciatoie, impiegati con varie finalità, sono utili e talvolta indispensabili tanto al *remake* "cinese" di *Karate Kid* quanto ai film di Tarantino, tanto ai *thriller* imperniati su complotti macchinosi e improbabili venduti in centinaia di migliaia di copie quanto ai *mystery* sofisticati di Qiu Xiaolong, tanto a *Kung-fu Panda* quanto alle opere liriche di Tan Dun.

Negli ultimi anni, poi, operazioni culturali e commerciali che hanno coinvolto autori e specialisti cinesi nella produzione di lavori destinati almeno prevalentemente al pubblico occidentale (Zhang Yimou come regista di *Hero* e di allestimenti operistici, da *Turandot* a *The First Emperor*, e altri registi come Tsui Hark, Ang Lee e John Woo), unitamente alla diaspora di scrittori come lo stesso Qiu Xiaolong, ma anche Diane Wei Liang, Hong Ying e così via, che scrivono per il pubblico occidentale, ha di fatto arricchito di molto il panorama dei prodotti implicati nella rappresentazione della Cina e dei Cinesi *ad usum delphini*. Se un secolo fa le corbellerie razziste di Luigi Barzini (Barzini 1904) trovavano un certo successo di pubblico in virtù di un'ignoranza condivisa tra autore e lettori, oggi molti dei registi e degli scrittori alla fonte del tipo di produzione che stiamo considerando hanno in questo campo una competenza altissima. Da parte di questi, il ricorso a scorciatoie ed espedienti risponde a precise esigenze e anche la "pigritia" sofferta dalla maggior parte di loro assume facce diverse.

In questa mia indagine ho creduto di poter individuare tre categorie di espedienti e/o scorciatoie: quelli in cui è in qualche modo coinvolta la lingua cinese; quelli in cui è il contesto storico-ideologico a venire manipolato a fini più o meno nobili e quelli infine che definirei tecnici, ovvero gli espedienti che coinvolgono elementi strutturali al processo narrativo. In questo intervento esaminerò nel dettaglio le prime due tipologie, cercando poi di dimostrare come quelle appartenenti alla terza consistano prevalentemente nell'impiego utilitaristico delle altre due.

1. Scorciatoie e altri espedienti di carattere linguistico

Il tipo di scorciatoia più evidente e di più immediata applicazione è quello basato sull'uso del cinese o, meglio, sullo sfruttamento consapevole della mancanza di competenza linguistica specifica da parte del destinatario. Va da sé che, rappresentando la conoscenza della lingua cinese un livello alto – e quindi non frequente – di competenza da parte del fruitore di un prodotto culturale in cui si parla di Cina, la messa in atto di scorciatoie è quasi sempre garantita nei suoi effetti, nel senso che raggiunge i suoi scopi per la stragrande maggioranza dei fruitori.

Di base, l'inserimento di testo e/o dialoghi in cinese in un prodotto culturale destinato al pubblico di cui ho detto costituisce un mezzo per aumentarne il livello di verosimiglianza. Molto spesso, avvenendo questo inserimento nella presunzione di una mancanza assoluta di specifica competenza linguistica da parte del pubblico, l'autore, di fatto, tramite l'impiego veri e propri espedienti, si trova a giocare con un effetto che possiamo definire "di straniamento".

La tipologia delle scorciatoie linguistiche è molto ampia e complessa: i *balloon* con gli ideogrammi cinesi [fig. 1a, b] in *Le Prisonnier du Bouddha* (Spirou 1960), un episodio delle avventure di Spirou e Fantasio in cui gli eroi di Franquin si trovano catapultati nella Cina di Mao, ne costituiscono una forma quasi archetipica. Assai comune nel fumetto occidentale del secolo scorso, equivale più o meno a una versione grafico-linguistica dell'ironia snobistica di Barzini e simili. L'estraneità/astrusità della grafia cinese sembra essere davvero piaciuta a Franquin, se falsi ideogrammi (ma nel citato episodio sono per lo più veri caratteri copiati e utilizzati a caso, a parte un puntuale "Shi shi 是是") rappresentano graficamente le numerose e "sonore" invettive dell'irascibile Fantasio (che certo non parla in cinese), in questo e in altri episodi della serie, come in *Le gorille a bonne mine* (Spirou 1959) [fig. 2]. Forse al piccolo lettore degli anni Sessanta sarà

sembrato che i cinesi cattivi dell'episodio 14 più che parlare, imprecassero continuamente!¹

Tuttavia, nemmeno nel mondo dei fumetti ci si limita sempre a un ammiccamento complice tra autori e pubblico sulla base di una comune ignoranza. Ben nota negli ambienti degli studi cinesi è l'operazione di notevole livello culturale portata avanti da Hergé in *Le Lotus bleu* (Hergé 1946), l'episodio di Tintin ambientato in Cina, in cui ogni scritta, testo o insegna in caratteri cinesi, pur reinterpretati dal Maestro, è rigorosamente realistica e linguisticamente ineccepibile [fig. 3]. *Le Lotus Bleu* costituisce un'eccezione notissima e già molto studiata²: più o meno negli stessi anni, il fumetto americano, pur evolvendo dalla rappresentazione razzistica del primo del primo *Yellow Kid* e dagli extraterrestri sinizzati del pianeta Mongo di *Flash Gordon* di Alex Raymond (1936-) nei personaggi più complessi della *Dragon Lady* e gli altri cinesi in *Terry and the Pirates* di Milton Caniff (1934-) nell'ambito della «mistica asiatica» di cui para Prasso (Prasso 2005), continuava imperterrita ad adottare la convenzione di un monolinguisimo tanto irrealistico quanto pratico. Del resto, anche i cinesi nel West dell'italianissimo *Tex Willer* ancora oggi, oltre a non parlare in lingua, danno segno di grande facondia ed encomiabile proprietà di linguaggio [fig. 4]. Tra tutte le forme di pigrizia che si traducono in espedienti efficaci sul piano della lingua, il ricorso a un monolinguisimo ecumenico è senz'altro la più estrema.

In *Broken Trail* (*Un viaggio pericoloso*, Walter Hill, Canada-USA, 2006), miniserie western di egregia fattura, l'attenzione all'uso della lingua si spinge fino a utilizzare non solo il cinese ma anche la lingua degli indiani Crow. La storia è incentrata sulla vicenda di due rudi cowboy che si trovano a dover scortare cinque ragazze cinesi nel corso di un viaggio verso i territori più inospitali e selvaggi del Nord-Ovest. Per tutto il film le ragazze e gli altri personaggi cinesi, dalla *maitresse* di San Francisco all'anziano inserviente che si aggiunge alla compagnia, parlano tra loro in cinese. L'obiettivo è chiaramente quello di ottenere un alto livello di plausibile verosimiglianza, producendo nel pubblico la stessa sensazione di straniamen-

¹ Che questa sia stata una pratica usuale viene ricordato anche da Mérand e Li Xiaohan che l'attribuiscono anche al primo Hergé: «Le connaissances d'Hergé concernant la Chine se résumaient à quelques poncifs qu'il avait déjà eu l'occasion d'illustrer dans ses premières séries: Tintin au pays des Soviets et Tintin en Amérique. Les seuls Chinois représentés sont des tortionnaires cruels et stupides, habillés un peu comme le Dupondt le seront par la suite. Ils érucent des signes qui ressemblent à des idéogrammes. Il avait di travail à faire [...]» (Mérand 2009: 5).

² Citerò qui soltanto, tra i lavori più recenti, il divertente volume a scopo didattico da cui la citazione nella nota precedente *Le Lotus bleu décrypté* (Mérand 2009), «Tchang l'ami chinois» (Langlois 2011), apparso in un numero speciale della rivista *Historia* (Tintin 2011) e infine il bel saggio di Frank McCarthy, *Tintin e il segreto della letteratura* (McCarthy 2006).

to linguistico attribuita ai personaggi nel film. Come dice lo stesso Walter Hill nel *"Making of"*, la messa in atto di una vera e propria barriera linguistica costituisce un elemento essenziale nella dinamica della storia:

I think that [la scelta di far parlare in lingua gli attori cinesi: NdA] was a brilliant choice, cause if you had taken the language barrier out of this story, then you would have lost a crucial dynamic.

Anche in questo caso in realtà si opta per una "scorciatoia": il cinese parlato nel film è un ottimo mandarino, quando, trattandosi di giovani cinesi rapite per alimentare i bordelli alla fine dell'Ottocento, sarebbe stato più realistico il ricorso a un dialetto della sfera del cantonese. Il perché di questa scelta non è chiaro, e quel che è certo è che le giovani attrici il cinese lo devettero imparare da zero («We decided upon they would speak Mandarin. So they all had to study and learn Mandarin») (*Ibid.*).

Probabilmente, in narrativa, così come in guerra e in amore, tutto è lecito e non se ne fa certo una questione di etica della citazione. Il ricorso al cinese può ancora essere considerato come una scorciatoia anche se si basa su una forma di attenzione quasi filologica alla lingua impiegata. Nel romanzo di ambientazione taiwanese di Francie Lin *The Foreigner* (Lin 2008) parte dei dialoghi si svolge in cinese, puntualmente trascritto in *pinyin*. Qui il trucco sta nel non tradurre mai in inglese gli spezzoni di dialogo, probabilmente per lasciare il lettore – non cinese – in una sorta di incertezza, paragonabile al limbo linguistico in cui si trova immerso il protagonista, un cinese-americano con una conoscenza rudimentale della lingua dei suoi avi:

"U.S. dollar?" I asked the woman tending the fire, holding up my bill. She wiped her shiny face and frowned at the money.

"*Sanshi kua!*" she said stubbornly.

"But I only have U.S. dollar. No *kua!*"

"*San-shi,*" she repeated, louder, more slowly, and huffed with frustration.

"*Laoban niang.*" A woman – more like a girl – sitting at one of the makeshift tables inside the dingy eatery spoke up. "*Ta meiyou taibi. Wo bang ta fu hao buhao?*" (*Ibid.*: 72)

È lo stesso espediente che compare anche nel citato film di Walter Hill, dove, non essendo i dialoghi in cinese nemmeno sottotitolati, al pubblico/tipo viene in sostanza preclusa una buona parte della conversazione tra i personaggi.

Frequenti piccoli o grandi episodi di sciattezza e financo di supponenza sono presenti in prodotti culturali diversi: pur essendo ovviamente manifestazioni di "pigrizia", è difficile poterli considerare vere e proprie scorciatoie.

Diane Wei Liang, ad esempio, nel tradurre il nome cinese della marca di una radio a transistor (*Dongfang hong* 东方红), in *Paper Butterfly*, propone un nuovissimo *Red in the East* (Liang 2008a: 147) al posto del consolidato *The East is Red*, mentre il giornale letto da un personaggio, in *The Eye of Jade*, è un misterioso *Beijing Late Edition*, che immagino stia per *Beijing wanbao* 北京晚报 (Liang 2008b: 208). Frequenti sono poi gli errori di trascrizione, in questa e in altri autori, che a volte sospetto siano soltanto maldestri tentativi di semplificazione. Tutti questi errori e sviste, che la nostra specializzazione ci condanna a scoprire continuamente, rimangono solo episodi curiosi, sostanzialmente irrilevanti per la nostra indagine.

Liang ricorre anche all'espedito di riportare in cinese espressioni delle quali esistono corrispettivi esatti nella lingua di destinazione (l'inglese, nel suo caso), producendo una sorta di "ridondanza linguistica". Questo suo evidente desiderio di conferire una patina di verosimiglianza ai dialoghi finisce però per farli risultare bizzarramente didascalici:

"They call me Old Iron Road — *Lao Tielu*". (Liang 2008b: 35)

"They are bandits, *tufei*". (*Ibid.*: 126)

Il romanzo di Francie Lin non è annoverabile nella narrativa di genere, nel senso che presenta forse maggiori affinità con il filone di letteratura asiatico-americana "alta", che non prenderò qui in esame, mentre tali vanno considerati i pur sofisticati romanzi di Qiu Xiaolong e Di Diane Wei Liang. In questi, la serialità e la trama basata sull'indagine su uno o più delitti (il romanzo di Francie Lin ruota intorno a un mistero, ma manca un delitto vero e proprio) sono segni chiari di appartenenza al genere poliziesco. Tuttavia, come ho anticipato, l'utilizzazione dei vari espedienti di tipo linguistico è trasversale rispetto ai diversi registri di appartenenza. Ad esempio, l'impiego della lingua cinese in un contesto linguistico diverso (e ancora una volta anglo-americano) è frequentemente messo in atto anche da Tan Dun nelle sue opere. In *The First Emperor* (libretto di Ha Jin, 2006), la commistione di elementi musicali cinesi con quelli della tradizione classica occidentale e dell'opera di Pechino con l'opera lirica della nostra tradizione si spinge fino a coinvolgere la lingua: in questo caso il meccanismo della ridondanza è accuratamente evitato e l'opera apre addirittura con due arie in cinese³.

Se la motivazione di fondo dell'impiego di scorciatoie linguistiche è la ricerca della verosimiglianza, in un prodotto culturale come l'opera lirica, in cui a questa virtù si attribuisce un valore del tutto particolare, l'impiego diretto della lingua cinese nel lavoro del compositore costituisce più che altro un artificio di natura tecnica. Nello specifico la lingua cinese non costi-

³ Sono l'aria "Two thousand years ago [...]" cantata dal Maestro di Yin e Yang e la successiva "Ha wu ka hashi wu", cantata dallo stesso con il coro.

tuisce un mezzo per attestare la “cinesità” dell’ambientazione, quanto una dichiarazione d’intenti estetico-musicali da parte dell’Autore, attraverso l’adozione di una scelta artistica precisa, volta anche in questo caso a imporre una dinamica “cruciale” (come in *Broken Trail*) basata sullo straniamento linguistico. In un suo lavoro precedente, *Marco Polo – An Opera Within an Opera* (libretto di Paul Griffiths, 1995) Tan Dun aveva preferito ricorrere all’inglese anche per le arie ispirate all’Opera di Pechino, a mio avviso con effetti meno convincenti; ma la scorciatoia del ricorso a due lingue diverse per disorientare l’auditorio rimaneva, solo che la lingua “altra” qui non era il cinese, ma l’italiano!

2. Scorciatoie e altri espedienti di tipo storico-ideologico e di tipo tecnico

Il proposito di rassicurare il pubblico sul mantenimento di uno *status quo* ideologico privo di contraddizioni destabilizzanti, a conferma del carattere consolatorio di molta letteratura di genere e di molta fiction cinematografica e televisiva, porta, nella rappresentazione della Cina e dei Cinesi, a ricorrere in maniera pressoché sistematica a descrizioni semplificate e a volte banalizzate della realtà cinese, soprattutto contemporanea, miranti a darne una lettura di facile comprensione e accettazione. La “pigrizia” di cui si parla consiste spesso nel rifiuto da parte di alcuni autori di approfondire la propria conoscenza del contesto in cui si inserisce la narrazione, pratica che oltre che doverosa, potrebbe risultare assai utile all’ottenimento di un livello maggiore di verosimiglianza. In un’intervista (Goat 2010), Steve Berry, autore di popolari best-seller, confessa candidamente di non aver avuto l’opportunità, per limiti di tempo di andare in Cina, teatro dell’ultima avventura del suo eroe Cotton Malone (Berry 2010), per documentarsi a dovere («So I learned about all of those places from pictures, books and people who have been there»).

La trama de *L'impero fantasma* si basa sul complotto ordito da uno dei due vicesegretari del Partito Comunista Cinese, finalizzato all’insediamento di un nuovo ordine sociale e politico per ristabilire, da un lato, una dittatura di stampo maoista e riproporre, dall’altro, i fasti del dominio di Qin Shi Huangdi. La fantasia dell’autore americano si spinge fino a ipotizzare un’associazione segreta di eunuchi legati da un patto segreto di fedeltà assoluta. A opporsi e a sventare il complotto viene chiamato l’altro vicesegretario che, beninteso, non riuscirebbe nell’impresa senza allearsi con Cotton Malone. La filosofia narrativa di Berry e il ruolo della storia in essa vengono espresse nella “Nota dell’Autore” (*Writer’s Note*) (Berry 2010: 431-436) in coda al romanzo, che costituisce una sorta di enciclopedia della Cina in pillole, con voci come la seguente:

The debate between Confucianism and Legalism has raged for 3,000 years (chapter 10). One of these two competing philosophies has defined every ruling dynasty, including that of the communists.

The failures of Mao (chapter 49); the rise and fall of so many corrupt imperial dynasties (chapter 12); the Hundred Flowers Campaign (chapter 45); and the disastrous Cultural Revolution are all reported accurately. (Berry 2010: 432)

L'intento di un autore come Berry non è quello di convincere i suoi lettori di un pericolo cinese reale e verosimile, rapportabile a quello impersonato dal malvagio Karl (!) Tang, che agisce nell'ombra negli ambienti ovattati di Zhongnanhai; in questo, come in molti altri prodotti ideologicamente schierati, l'obiettivo non è trasmettere ai lettori un supposto messaggio politico, quanto costruire una realtà virtuale che, fondata su pochi e chiari capisaldi ideologici, risulti subito comprensibile, accettabile e rassicurante. In questi prodotti di destinazione popolare, la Cina è spesso rappresentata in modo non solo semplificato ma addirittura unidimensionale, nel senso che quello che emerge non è un insieme anche aspro di contraddizioni interne, di ordine politico, culturale, sociale ed economico, ma una realtà unificata dalla diversità – per lo più in negativo – rispetto a quella occidentale in generale e statunitense in particolare.

Il complottismo ipertrofico di Berry trova un epigono, questa volta, se non più malevolo, certo più diretto e chiaro nelle sue finalità ideologiche, nell'episodio *Chinatown* (stagione 1, episodio 16) della serie televisiva *NCIS Los Angeles*. La trama si basa un complicato sistema di reclutamento coatto di spie cinesi da inserire come "dormienti" nella società americana. L'astuzia malvagia dei servizi segreti cinesi si spinge fino a sfruttare il naturale desiderio delle famiglie di sottrarsi all'odiosa politica del figlio unico:

Ming Lee: Erano coinvolte diverse famiglie... Tutti agenti segreti cinesi. Disse-
ro che ci avrebbero permesso di avere un secondo figlio se... una volta trasferiti
in America da grande fosse diventato una spia.

Nate Getz: E non avete protestato?

Ming Lee: Nostro figlio sarebbe diventato un grande eroe socialista. Ne erava-
mo orgogliosi.

Nate Getz: Quando l'ha detto a Calvin [il figlio, N.d.A.]?

Ming Lee: Quando era bambino. L'ha sempre saputo. L'abbiamo mandato ad
Annapolis, è entrato in Marina restando sempre fedele alla Cina.

[...]

Nate Getz: Ming, ora può rimediare a quell'errore, forse anche ricominciare
daccapo, se ci dice tutto ciò che sa dell'organizzazione... Ci rifletta!

/cambio di scena/

Nate Getz (ai suoi colleghi): Calvin Lee è nato per diventare una spia, ma nel profondo amava questo Paese...⁴

Jeffery Deaver è un autore mai banale e sempre molto attento, nei suoi romanzi, ai mutamenti sociopolitici nel complesso rapporto tra Cina e Occidente; anch'egli, però, scivola talvolta nell'utilizzazione di stereotipi ideologici. In *Edge* (Deaver 2010), a differenza del romanzo da me esaminato nello studio già citato, *The Stone Monkey* (Deaver 2002), non ci sono trame che coinvolgano cinesi, né tantomeno la vicenda è collocata in Cina, ma non mancano comunque stereotipi ed espedienti legati a quel paese. Ad esempio, alla diplomazia e alla polizia segreta della Repubblica popolare cinese vengono attribuiti misfatti di consolidata tipologia ai danni della democrazia americana:

In the nineties, the compound [...] was also, the FBI had learned, where the People's Republic secret police regularly met their runners and agents, who'd been collecting information from contractors and low-level government workers and taking pictures of the NSA, the CIA and other unmentionable facilities in Langley, Tysons and Centreville. (132-133)

Nel caso di Berry la rappresentazione per semplificazione della realtà politica cinese, pur basata su stereotipi politicamente orientati, è un caso evidente di quella "pigrizia" di cui stiamo dicendo, addirittura esplicita nella ovvietà delle motivazioni da lui ingenuamente addotte a giustificare quella che è oggettivamente una preparazione insufficiente; nel telefilm *Chinatown* la scorciatoia di tipo ideologico è finalizzata a rafforzare nel pubblico la suspense, nel caso specifico ricorrendo alla comune paura dell'accerchiamento da parte di potenze straniere ostili o di gruppi terroristici; nel caso di Deaver, grande interprete della strategia narrativa del *detour*, il luogo comune serve per consolidare il lettore nell'illusione di poter prevedere gli sviluppi della vicenda, per poi sottoporlo sistematicamente alla doccia fredda di una o più svolte imprevedute. Così la narrazione procede per continue agnizioni in negativo, basate sul trucco di far condividere al lettore che i pregiudizi etnici e ideologici che lo porteranno fuori strada. Così, un «Chinese professor» Peter Yu, docente part-time di scienza dei computer al Northern Virginia College – e qui mi scuso con l'autore citato se priverò del piacere della suspense alcuni possibili lettori – viene prima "suggerito" come possibile mandante di una diabolica macchinazione, quindi assolto completamente.

La storia e la politica sembrano avere un peso particolare per la Cina e i Cinesi rappresentati nelle narrazioni occidentali: senza la Rivoluzione Cul-

⁴ Non essendo riuscito a procurarmi la versione originale, mi vedo costretto a citare dalla versione italiana.

turale e senza Tian'anmen molte storie risulterebbero monche, essendo questi due momenti topici a fornire una fonte inesauribile di situazioni drammatiche, veri e propri inneschi alle vicende in cui vengono coinvolti i personaggi. Mentre i cattivi operano come pesci nell'acqua della società cinese segnata ancor oggi dal peso del passato, e spesso anzi si identificano in quel passato (Karl Tang per Berry e i dirigenti corrotti con cui combattono l'Ispezzore Chen di Qiu Xiaolong e l'investigatrice Mei Wang di Diane Wei Liang), i buoni agiscono nello sforzo spesso tantalico di sottrarre a questo e alle sue conseguenze se stessi e le vittime in cui si imbattono. Qui la "pigrizia" sta nel disporre appunto di storia, politica e ideologia come di comodi postulati da cui far scaturire la narrazione, con il risultato di una deriva che, più che ideologica o politica, risulta tecnica: il pubblico si trova quasi sempre a poter decifrare con facilità i meccanismi narrativi, e i *mystery* di Qiu Xiaolong, in cui movente e sviluppi faticano a restare – appunto – "misteriosi", vengono di fatto privati della loro specificità di genere. Poco importa se questo li riabilita allo sguardo di certa critica esigente, visto che, come scrive Federico Rampini, «lungi dall'essere un genere di letteratura minore, anche a Pechino e Shanghai il noir riesce a raccontare tante verità proibite» (Rampini 2006): sarà anche buona letteratura di denuncia, ma come letteratura gialla è sicuramente mediocre.

Qualcun altro, tuttavia, non sottovaluta l'importanza di partire da postulati più solidi. Nel caso di *Broken Trail* Walter Hill e il suo sceneggiatore, Alan Geoffrion, restano affascinati dalla figura di Donaldina Cameron (1869-1968) e dalla sua opera di recupero delle prostitute cinesi a San Francisco, traendo da queste lo spunto per una narrazione originale. Nel romanzo *Il cinese* del maestro svedese del *noir* Henning Mankell (Mankell 2010) lo spunto parte pure dalla realtà storica dell'immigrazione cinese negli U.S.A., ma lo sviluppo della vicenda nell'arco di più di un secolo, cioè fino alla Cina del socialismo di mercato dei nostri giorni, permette allo scrittore di utilizzare ampiamente anche scorciatoie ideologiche del tipo di cui si è detto. Il suo Ya Ru, avventuriero senza scrupoli della *high society* pechinese che mette in atto un sanguinario sogno di vendetta, è molto simile al Karl Tang di Berry.

Conclusioni

A chiudere il cerchio del mio ragionamento, vorrei lanciare l'ipotesi che per molti autori, il criterio prevalente alla base dell'adozione di scorciatoie e trucchi di qualsiasi tipologia sia di natura tecnica, ovvero intrinseco alla sfera dell'iter narrativo desiderato. La maggior parte degli espedienti qui illustrati, infatti, compresi quelli di natura linguistica e di natura ideologica ha effetto principalmente sul piano della narrazione.

In qualsiasi lavoro di Qiu Xiaolong, come scrive sempre il nostro Ram-pini (2006), «è la Cina degli anni Novanta la vera protagonista del romanzo. Qiu Xiaolong racconta la fase più sconvolgente della transizione». Tutto vero, solo che – e qui sta la “pigri-zia” di Qiu – la collocazione temporale delle avventure dell’Ispettore Chen in un arco preciso e limitato di anni permette di sfruttare – a fini appunto prevalentemente tecnici – alcune delle scorciatoie ideologiche di cui si diceva: in primo luogo, i fatti di Tian’anmen sono sufficientemente vicini per gettare un’ulteriore ombra sinistra sulla società cinese (non che ce ne sia un reale bisogno...), e i *villain* di Qiu nascono in questa ombra; in secondo luogo, la Cina della Rivoluzione Culturale costituisce il postulato narrativo principale, la causa primaria della narrazione. La Cina dell’ispettore Chen è ancora popolata di icone della cultura rivoluzionaria, e, soprattutto, non è ancora la Cina post-moderna, complicata e difficile da decifrare dei nostri giorni. Ma quella messa in scena è davvero la Cina degli anni ’90? È davvero quella la Cina dell’ispettore Chen? Scrive Chen Danyan (2007: 80):

L’Ispettore Chen Chao dei suoi romanzi la mattina presto va proprio lì [nella zona del Parco] a leggere. In realtà, Qiu Xiaolong, dopo il diploma, venendo proprio al parco a leggere ogni mattina ci trascorse i giorni, i più tristi della sua vita, in cui era un “giovane a riposo per malattia”. [...] Quell’aria agra da letterato che aleggia evanescente in queste poesie è proprio nello stile che Qiu Xiaolong aveva negli anni ’80. Se ancora oggi nell’animo suo riaffiorino spesso quelle poesie non ci è dato di sapere. Tuttavia a lui manca certamente la sua vita di allora. Perciò affida la propria personalità e il proprio vissuto a Chen Chao e fa attorniare l’ispettore dai propri amici. [...] Naturalmente, il Parco, il Bund, le strade per gli acquisti, corrispondono alla Shanghai degli anni Settanta.

In fondo, il peccato di “pigri-zia” di cui in realtà sembra macchiarsi Qiu, del tutto veniale, beninteso, consiste nel costruire una realtà virtuale a beneficio del lettore basandosi sul proprio vissuto. Probabilmente, che la Shanghai (e la Cina) dell’ispettore Chen non esistano concretamente o, meglio, che non esistano nella forma loro attribuita nei romanzi, non è rilevante per il lettore occidentale; per il pubblico cinese, in grado come Chen Danyan di cogliere l’espedito come tale, si tratta solo di stare ancora una volta al gioco proposto dall’autore. Il fatto saliente è che di questo espedito, di questa scorciatoia, Qiu Xiaolong non può davvero fare a meno.

Bibliografia

Barzini L. (1935), *Nell’Estremo Oriente*, Casa Editrice Apuana, Piacenza [or.: Libreria Editrice Nazionale, Milano, 1904].

- Berry S. (2010), *The Emperor's Tomb*, London, Hodder & Stoughton, 2010 (or. New York, Ballantine Books, 2010). Edizione italiana: Berry Steve (2011), *L'esercito fantasma*, traduzione di A. Martini, Nord, Milano.
- Chen Danyan 陳丹燕 (2007), *Gongyuan zhi zheng (liu) 公園之爭(六)* (La guerra del parco (6)), «Shanghai wenzue», 2, 2007, pp. 79-87.
- Deaver J. (2002), *The Stone Monkey. A Lincoln Rhyme Novel*, Simon & Schuster, New York-London-Toronto-Sydney-Singapore.
- Deaver J. (2010), *Edge*, Simon & Schuster, New York-London-Toronto-Sydney.
- Goad M. (2010), *The Land of Cotton*, (Meet the Author: Steve Berry), «The Portland Press Herald», 28 novembre, 2010, in www.pressherald.com/life/audience/the-land-of-cotton_2010-11-28.html (verificato il 22 marzo 2011).
- Greselin F. (2009), *Nuovi modi di rappresentazione della Cina e dei Cinesi nel cinema e nella narrativa occidentali*, «Asiatica Venetiana», 10-11, pp. 81-101.
- Hamamoto D.Y. (1997), *Monitored Peril. Asian Americans and the Politics of TV Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- Langlois J. (2011), «Tchang l'ami chinois», in *Les personnages de Tintin dans l'Histoire: Les événements de 1930 à 1944 qui ont inspiré l'oeuvre d'Hergé*, Paris, Sophia Publications («Historia») – «Le Point», pp. 48-50, ill.
- Liang D. Wei (2008a), *Paper Butterfly: A Mei Wang Mystery*, New York-London-Toronto-Sydney, Simon & Schuster Paperbacks [or. Pan Macmillan Australia Pty Limited, 2008].
- Liang D. Wei (2008b), *The Eye of Jade*, New York-London-Toronto-Sydney, Simon & Schuster Paperbacks.
- Lin Francie (2008), *The Foreigner*, Picador, New York.
- Mankell H. (2010), *Il cinese* (trad. di G. Purleo), London, Harvill Secker, 2011 [or. *Kinesen*, Stockholm, Leopard Förlag, 2008]. Edizione inglese: Mankell, Henning, *The Man from Beijing*, Translated from the Swedish by Laurie Thompson, Harvill Secker, London.
- Marchetti G. (1993), *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- McCarthy T. (2006), *Tintin e il segreto della letteratura* (trad. di A. Carena) [dall'originale *Tintin and the Secret of Literature* ©Tom McCarthy, 2006], Piemme, Casale Monferrato.
- McCarthy T. (2007), *Tintin e il segreto della letteratura* (trad. di A. Carena) [dall'originale *Tintin and the Secret of Literature* ©Tom McCarthy, 2006], Piemme, Casale Monferrato.
- Mérand P., Li Xiaohan (2009), *Le Lotus bleu décrypté*, Éditions SÉPIA, Saint-Maure-des-Fossés, pp. 52-57, ill.
- Prasso S. (2005), *The Asian Mystique. Dragon Ladies, Geisha Girls, & Our Fantasies of the Exotic Orient*, PublicAffairs, New York.
- Rampini F. (2006), *La Cina noir dell'ispettore Chen*, «Repubblica», 2 aprile 2006, p. 41.
- Spirou* (1959), Franquin [Franquin, André], *Le gorille a bonne mine*, «Spirou et Fantasio», vol. 11, Charleroi, Dupuis, 1977 (or. : *Le journal de Spirou*, 1959).

- Spirou* (1960), Franquin [Franquin, André] - Greg [Greg, Michel] (scénario) - Jidéhem [De Mesmaeker, Jean] (décors), *Le prisonnier du Bouddha*, «Spirou et Fantasio», vol. 14, Charleroi, Dupuis, 1977 (or. : «Le journal de Spirou», 1960; I edizione italiana: «Il corriere dei piccoli», 1966).
- Tex* (2006), Nizzi C. (testi) - Letteri Guglielmo con la collaborazione di Raffaele Della Monica (disegni), *Il veleno del Cobra*, «MaxiTex», 10.
- Tintin* (1946): Hergé [Remi, Georges], *Les aventures de Tintin: Le Lotus bleu*, Tournai, Casterman, s.d. [revisione del 1946 dall'originale del 1936].
- Tintin* (2011): *Les personnages de Tintin dans l'Histoire: Les événements de 1930 à 1944 qui ont inspiré l'oeuvre d'Hergé*, Paris, Sophia Publications «Historia») - «Le Point», (numero monografico della rivista «Historia»).

Film e telefilm

- Broken Trail* (*Un viaggio pericoloso*), Walter Hill, Canada-USA, 2006, 184') [Bluray Disc Sony, 2008, edizione italiana].
- Broken Trail: The Making of a Legendary Western* (*Broken Trail - Un viaggio pericoloso: dietro le quinte di un western leggendario*, Dan Appel, Canada-USA, 2006, 30') [Contenuto negli extra del bdr precedente].
- Chinatown, NCIS: Los Angeles*, stagione 1, episodio 16 (Alan J. Levi, USA, 2010, 60') [disponibile sul Web, vari siti].
- Kung Fu Panda* (*Kung fu Panda*, Mark Osborne e John Stevenson, USA, 2008, 90') [Bluray Disc Paramount, 2008, edizione italiana].
- The Karate Kid* (*The Karate Kid - La leggenda continua*, Harald Zwart, USA-Cina, 2010, 140') [Bluray Disc Sony, 2010, edizione italiana].
- The Karate Kid* (*The Karate Kid - Per vincere domani*, John G. Avildsen, USA, 1984, 126') [Bluray Disc Sony, 2010, edizione italiana].

Fig. 1a



Fig. 1b



Fig. 3



Fig. 2



Fig. 4



Il volume raccoglie gli interventi dei relatori al XIII Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana Studi Cinesi (AISC), tenutosi dal 22 al 24 settembre 2011 presso l'Università degli Studi di Milano, Polo di Mediazione Interculturale e di Comunicazione, e l'Università degli Studi di Milano-Bicocca, Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa".

È un lavoro corale, che offre un'ampia panoramica sugli studi sinologici in Italia nelle diverse discipline, e che racchiude le ricerche sul mondo cinese attraverso le epoche, dalla più remota antichità a oggi.