

## Lingua cinese: variazioni sul tema

a cura di Magda Abbiati, Federico Greselin

### Ma come parlano questi?

## Lingua e verosimiglianza nel cinese parlato al cinema (ma non solo)

Federico Greselin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** In the last decades, a large amount of Western movies and other genres of visual fiction, from popular productions like TV series to authorial works like operas, refer to China and the Chinese through the insertion of dialogues in Chinese, so that in some cases a proper multilingual context is represented. On the other side, Chinese speaking cinema also deals with characters speaking in languages that are definitely not-Mandarin, from English to Japanese to Chinese dialects. The different approaches to problems that are closely related both to the audience's cultural background and linguistic competence and to the authors' yearning for verisimilitude and realism are examined through a detailed survey of emblematic cases.

**Sommario** 1 Una condizione non necessaria. – 2 Una condizione non sufficiente. – 3 Fare buon uso degli interpreti. – 4 Ma come fanno a capirsi?. – 5 Una sola lingua, ma con accenti diversi. – 6 L'unica (?) soluzione possibile.

**Keywords** Chinese language. Cinema and other media. Fictional plausibility.

### 1 Una condizione non necessaria

In uno dei primi episodi della serie *cult* *The Big Bang Theory*,<sup>1</sup> Howard (Simon Helberg)<sup>2</sup> impartisce lezioni di cinese a Sheldon (Jim Parsons):

*Sheldon* (speaking in Mandarin): *Wo de zing shi Sheldon.*

*Howard* (speaking in Mandarin): No. It's *Wo de mingzi shi Sheldon.*

[Parlando, marca i toni con movimenti della mano]

*Sheldon*: [ripete i movimenti di Howard] *Wo de mingzi shi Sheldon.*

*Howard*: [anche lui rimuove la mano] What's this?

1 Stagione 1, Episodio 17, «The tangerine factor» (regia di Mark Cendrowski), 19 maggio 2008.

2 Nel saggio, alla prima occorrenza del nome di un personaggio viene riportato in parentesi il nome dell'attore che lo interpreta. Nel caso di attori cinesi si riportano, se reperibili, anche i caratteri. In questo esempio, mentre le annotazioni tra parentesi quadre sono mie, il testo tra tonde interno alla citazione deriva dai sottotitoli dell'edizione *home video* utilizzata. Il dialogo invece è trascritto direttamente.

*Sheldon*: That's what you did. I assumed, as in a number of languages, that the gesture was part of the phrase.

*Howard*: Well, it's not.

*Sheldon*: Why am I supposed to know that? As a teacher it's your obligation to separate your personal idiosyncrasies from the subject matter.

[Entra Leonard (Johnny Galecki)]

*Leonard*: Hey.

*Sheldon*: (speaking in Mandarin) *Meidu luyiza!*

*Howard*: You just called Leonard a syphilitic donkey.

*Sheldon*: My apologies, Leonard. I'm only as good as my teacher.  
(timecode 00:00)

L'utilità come *case study* di questo esilarante momento di interconnessione tra mondi linguistici, culturali e perfino logici diversi e lontani potrebbe valere per molteplici ambiti d'indagine. Non considerando qui l'affermazione finale, che potrebbe fungere da monito per molti docenti presuntuosi, non può non stupire il livello di accuratezza nella gestione delle citazioni linguistiche cercato con evidente consapevolezza dagli autori:<sup>3</sup> «asino sifilitico» in cinese si tradurrebbe proprio come *meidu lūzi* 梅毒驴子.

Un simile livello di precisione, che in taluni casi arriva ai limiti della maniacalità filologica (patologia, questa, che potrebbe anche essere vista come spunto primario alla stesura del presente testo), è stato da me valutato in un precedente lavoro (Greselin 2014a) come segno evidente dell'utilizzazione di espedienti («scorciatoie») di origine linguistica per conferire un alone di autenticità a una narrazione rivolta a un pubblico composito. Da allora (il saggio suddetto è stato ultimato nel 2012), ho continuato ad imbartermi in un numero considerevole di casi di studio pertinenti<sup>4</sup> che non possono essere soltanto ricondotti a semplici 'trucchi' narrativi, ma che costituiscono, per diversi motivi, esempi di scelte effettuate con cura e nella piena consapevolezza della difficoltà di gestire quello che potremmo definire un vero e proprio un divario linguistico. Se persiste sempre il fine di affermare una qual certa autenticità nell'ambientazione della storia narrata, poi, quando veniva vanificato, la causa non sembrava quasi mai risiedere nella gestione del cinese in sé, ma piuttosto nel rapporto di questo fattore con altri elementi; infine, se nel mio saggio precedente consideravo esclusivamente prodotti culturali rivolti al pubblico occidentale, fenomeni analoghi di contaminazione venivano da me riscontrati sempre più spesso anche in produzioni fatte da cinesi per il pubblico cinese.

Mi è sembrato quindi necessario portare l'indagine a un livello ulterio-

---

3 L'episodio è stato scritto dagli ideatori stessi della serie, Chuck Lorre e Bill Prady.

4 Questo grazie alle indicazioni premurose di amici e colleghi quali Magda Abbiati e Paolo Magagnin, che qui ringrazio.

re, nel sospetto che l'obiettivo di dare una dimostrazione di autenticità o quantomeno di verosimiglianza in un prodotto di narrativa basandosi su quelli che chiamerò 'inserti linguistici' dipenda spesso da variabili complesse e non sempre controllabili e a volte passi in secondo piano rispetto ad altri fini.

Spesso l'inserimento di dialoghi in cinese all'interno di prodotti nati per il mercato internazionale o addirittura per uno specifico mercato nazionale, è dato come elemento non tanto di garanzia dell'autenticità nella rappresentazione di elementi 'altri', quanto di semplice marcatura e quindi, a rigore, non sarebbe sempre necessario utilizzare cinese 'vero'. La scelta, presente in tutti gli esempi qui trattati, di ricorrere a un cinese corretto dipende probabilmente anche dalla constatazione di un'aumentata presenza di questa lingua nella società globale contemporanea: in sostanza è più facile ed economico ricorrere ad una fonte autentica di pronto accesso, che non falsificare le carte inventando un cinese finto, come fosse un altro 'klingonese' (neolingua usata con rigore filologico nella serie citata in apertura).

Nella produzione cinematografica occidentale sono presenti tuttavia anche casi in cui il rapporto tra due lingue, delle quali una è il cinese, può definirsi paritario, in un equilibrio il cui mantenimento è essenziale proprio a garantire verosimiglianza e autenticità.

Un caso emblematico è rappresentato dal film *Mao's Last Dancer* (Bruce Beresford, Australia, 2009),<sup>5</sup> versione cinematografica dell'autobiografia omonima del ballerino Li Cunxin 李存信 (Li 2003, 2008).

## 2 Una condizione non sufficiente

Essendo un *biopic*, per la sua riuscita il film 'deve' attenersi ad un alto livello di verosimiglianza: dal punto di vista della lingua le caratteristiche del mezzo consentono naturalmente, tramite l'utilizzazione di dialoghi in cinese e sottotitoli, di ottenere quanto non è possibile nella versione scritta, dove non sarebbe certo pensabile il ricorso a due lingue in contemporanea,<sup>6</sup> a meno di trasformarla in un'edizione con il testo a fronte, cinese-inglese

5 Nel saggio un film viene citato, alla prima occorrenza, con il titolo ufficiale seguito tra parentesi dal nome del regista, il paese di produzione e l'anno di uscita. Per i film in lingua inglese si riporta tra parentesi, se esiste, anche il titolo ufficiale italiano; per le pellicole cinesi, si cita il titolo originale e l'eventuale titolo ufficiale inglese o, se esiste, quello italiano, prima del nome del regista. In mancanza di titoli ufficiali in altre lingue si riporta la traduzione del titolo originale. Per le citazioni successive si utilizzerà indifferentemente uno dei titoli ufficiali.

6 I rischi di una simile operazione sono stati da me esposti nell'intervento già citato: vedi Greselin 2014a, p. 229.

per il 'prima' (della scelta di un autoesilio negli USA da parte del protagonista) e inglese-cinese per il 'dopo'. Nel film tutti i cinesi parlano un *putonghua* standard con pochi prestiti locali (segnatamente *niang* 娘 e *die* 爹 - onnipresenti anche nel libro - per «mamma» e «babbo») e il progresso del protagonista nell'apprendimento dell'inglese è reso con efficacia dal ballerino che recita nel ruolo appunto di Li (Chi Cao [Cao Chi 曹驰]). Le difficoltà di comunicazione sono concentrate nella scena della colazione in casa di Ben Stevenson (Bruce Greenwood), in cui il divario linguistico diventa spunto umoristico grazie al piccolo equivoco - già riportato nel libro - nato da una omofonia imperfetta:

*Ben:* Do you like a muffin?

*Li:* Mu-Muffin?

*Ben:* Yes.

*Li:* Um, horse - horse, um, m-m-muffin? [gesticola come a manipolare qualcosa].

*Ben:* Horse- Crap? Shit. [si raschia la gola] Horse?  
(timecode 07:30)

This time Ben was puzzled. «What's wrong?» With the help of my dictionary, I replied. «Muffin meaning horse shit in Chinese». (Li 2008, pos. 3455)

È probabile che lo spettatore digiuno di cinese annovererà poi nel suo neonato glossario di termini cinesi il termine *muffin* nell'accezione di *mǎfèi* 马废.

Tuttavia, il rigore nella rappresentazione del divario linguistico non è di per sé sufficiente a controbilanciare le molte carenze dell'impianto narrativo che arrivano a sfalsare in modo intollerabile la scansione temporale del racconto, tradendo non il testo di provenienza - quello sì estremamente accurato - ma anche un più generale senso logico.

La necessità di contenere in neanche due ore di filmato le vicende storiche e personali che nella versione originale riempiono un volume di buone dimensioni si sposa probabilmente al preconcetto che lo spettatore occidentale nulla o poco sappia delle cose cinesi di tanti anni fa. Nel volume, Madame Mao (nel film impersonata da Ye Xiuqing<sup>7</sup>) visita l'Università centrale d'arte '7 Maggio' (Zhongyang 'Wu qi' Yishu Daxue 中央五七艺术大学) poco dopo l'ammissione del protagonista, nel 1972. Nella pellicola l'episodio viene collocato invece quando Li Cunxin è già diventato un adolescente e dunque, teoricamente, dovrebbe situarsi inspiegabilmente in un periodo successivo alla caduta della Banda dei Quattro (1976). A causa di questo salto temporale, nel film la confusione regna sovrana: subito

---

7 Per questo e altri interpreti del film non sono riuscito a trovare i caratteri.

dopo la visita di Jiang Qing e la conseguente critica ai sistemi didattici in vigore nell'istituto,<sup>8</sup> il protagonista riesce ad ammirare di nascosto l'arte di Barishnikov in un video (VHS! Nel 1972?!?) passatogli di nascosto dal mite e puro prof. Chan (Su Zhang) prima di venire arrestato come controrivoluzionario. Nel libro i fatti si svolgono invece in piena coerenza sia storica che temporale e la visione della cassetta, organizzata dalla scuola, avviene solo nel 1978, quando la prima liberalizzazione in campo culturale è già in corso da tempo.

In un film più datato, *Red Corner (L'angolo rosso - Colpevole fino a prova contraria)*, Jon Avnet, USA, 1997), l'equilibrio sostanziale tra inglese e cinese (i caratteri per *hong jiaoluo* 红角落 accanto al titolo inglese costituiscono quasi una dichiarazione d'intenti) non si basa sulla cesura netta operata dallo stabilire un 'prima' e un 'dopo' come nel caso precedente, ma sull'interazione continua tra parlanti le due lingue diverse che devono comunicare tra loro assicurando una comprensione reciproca (si tratta di una sorta di thriller giudiziario, in cui i dialoghi sono costituiti prevalentemente dal dibattito in aula). Tuttavia, la duplice necessità di rendere più fluida la narrazione e di accorciare i tempi impone forzature ed evidenti incongruità nella gestione simultanea delle due lingue: si suppone, per esempio, un alto livello di diffusione della conoscenza dell'inglese tra i cinesi, siano essi imprenditori, politici, giudici o poliziotti (ma solo i più alti in grado)<sup>9</sup> e perfino che alcuni dei cinesi coinvolti dialoghino tra loro nella lingua di Shakespeare. Questo avviene quando la scena in questione svolge una funzione acceleratrice nei confronti della storia e queste forzature linguistiche riescono in effetti a togliere le castagne dal fuoco non solo al protagonista e alla sua avvenente legale, ma anche e soprattutto allo sceneggiatore.<sup>10</sup>

Del resto, sempre per esigenze narrative, piccoli sotterfugi vengono

8 «*Madame Mao*: [sospira] Dao de hai keyi. Keshi qiang zai nali? Zhengzhi guannian zai nali? Nimen de geming biaoqing zai nali? 蹈得还可以。可是枪在哪里? 政治观念在哪里? 你们的革命表情就在哪里? [sub: The dancing wasn't bad, but where are the guns? Where are the politics? Where is the face of the Revolution?)]» (timeline 30:45). Nel libro la scena si svolge dopo la visione da parte di Madame Mao di «some dance exercises» (Li 2008, pos. 1925), che nel film diventano spettacolarmente una rappresentazione, completa di costumi e scenografia, del balletto *Giselle* (Adolphe-Charles Adam, 1841), fatto decisamente poco probabile in Cina in quegli anni.

9 L'avvocato Shen Yuelin (Bai Ling 白灵) invita il capo dei poliziotti a parlare in inglese, in modo da «salvare la faccia» di fronte ai subordinati, che evidentemente si dà per scontato non siano in grado di capire (timecode 21:10).

10 La stessa legale, senza spiegazioni, in un momento molto concitato comunica direttamente in inglese con il Capo Divisione Li Cheng (Tzi Ma [Ma Zhi] 马志) (timecode 49:09) e con l'amico Peng (Ken Leung) (timecode 1:27:42 e altrove) che le fornisce una registrazione fondamentale.

adottati nel corso di tutto il film: per i dialoghi cinesi si ricorre quasi sempre ai sottotitoli, tranne nell'unico caso in cui lo spettatore potrebbe venire privato della sorpresa finale, vale a dire in quel «Daguanr, [...] women de guanxi wanle!» 大官, [...] 我们的关系完了! (timecode 14:30), pronunciato da Hong Ling (Jessey Meng [Meng Guangmei] 孟广美), che costituisce il mistero centrale del film, la soluzione del quale contribuisce in modo decisivo alla salvezza del protagonista Jack Moore (Richard Gere). Alla fine, rassegnato ormai alle continue giravolte nella rappresentazione del divario linguistico, lo spettatore accetta anche che, in un'aula giudiziaria pechinese, la sentenza venga espressa in ottimo inglese (e questo in assenza dell'unico anglofono, l'imputato!).

In una storia di fantasia come quella raccontata in *Red Corner*, il patto tra autore e fruitore si fonda su una maggiore disponibilità da parte di quest'ultimo ad accettare compromessi, purché la trama risulti gradevole e coinvolgente: di fatto, rispetto a *Mao's Last Dancer*, il film diretto da Jon Avnet rivela una maggiore attenzione al dettaglio narrativo: la storia diventa così accettabile *nonostante* le incongruenze sul piano linguistico, mentre nell'altro caso è la trascuratezza nella gestione della trama a risultare inaccettabile *nonostante* la precisione linguistica dimostrata negli inserti.

### 3 Fare buon uso degli interpreti

*Red Corner* è un thriller incentrato su un'operazione finanziaria e commerciale che coinvolge stranieri operanti in Cina e quindi la figura dell'interprete - quasi del tutto assente in *Mao's Last Dancer* - non poteva venire soppressa senza inficiare la credibilità del racconto.

In molti casi è proprio la cattiva o addirittura inesistente comunicazione tra chi si esprime in cinese (la lingua 'altra' nello specifico contesto narrativo) e chi il cinese non lo capisce e parla nella lingua 'ufficiale' del film a creare gli spunti per l'evolversi della trama, con l'acquisizione di una possibilità di dialogo come elemento risolutivo, cosa che in *Red Corner* avviene proprio con l'identificazione dell'assassino con il «capo» con cui la vittima dell'omicidio voleva «rompere i rapporti».

In *Un cuento chino (Cosa piove dal cielo?)*, Sebastián Borensztein, Argentina, 2011), la comunicazione tra i personaggi che parlano lingue diverse (in questo caso il cinese e lo spagnolo) è frammentaria e approssimativa, fino a quando non interviene un interprete (di fatto, non di professione), nella figura di un giovane garzone cinese, a consentire a Jun (Ignacio Huang), arrivato in Argentina sulle tracce di uno zio, di raccontare al protagonista Roberto (Ricardo Darin) la propria storia, segnata da una tragica sfortuna.

Nessun interprete invece per la barista cinese di *Io sono Li* (Andrea

Segre, Italia, 2011), che comunica nella sua lingua solo con gli altri cinesi. In *Un cuento chino* l'incomunicabilità a livello linguistico è essenziale per lo sviluppo della storia, mentre nel lavoro di Segre il legame che si crea tra Li (Zhao Tao 赵涛) e Bepi (Rade Sherbedgia), un pescatore di origine slava, sussiste indipendentemente da una comunicazione verbale perfetta. In entrambi i casi, seppure con lievi differenze di registro, la scelta degli autori propende per una gestione del divario linguistico improntata ad una totale verosimiglianza, e un uso appropriato del cinese rende la trama accettabile anche da parte di un pubblico che conosca il cinese.

La figura dell'interprete assurge poi a protagonista assoluto in un film italiano, il *thriller* fantascientifico *L'arrivo di Wang* (Manetti Bros, Italia, 2011): la giovane Gaia Aloisi (Francesca Cuttica) per tutta la durata della pellicola collabora, traducendo dall'italiano in cinese e viceversa, con l'agente dei servizi segreti Curti (Ennio Fantastichini) nell'interrogatorio di un alieno provvisto di tentacoli e occhioni neri d'ordinanza: «Grazie all'invenzione del [...] 'sintetizzatore concettuale', con una *full immersion* di poche settimane ho imparato quella che ci sembrava semplicemente la lingua più diffusa del vostro pianeta, il cinese mandarino», riporta Gaia (timecode 22:00), mediando tra un sempre più iracondo Curti e il mite viaggiatore interstellare. I dialoghi si svolgono esclusivamente nella nostra lingua tra Gaia e gli altri personaggi italiani ed esclusivamente in cinese tra la stessa e l'alieno: raramente viene omessa la parte cinese. Se la ragazza non deve tradurre per l'agente il dialogo con il «signor Wang» è sempre sottotitolato. L'alieno è doppiato da un attore (Li Yong) che parla un *putonghua* eccellente. L'atmosfera claustrofobica del racconto (la storia si svolge tutta in uno scantinato) viene esasperata anche dal ritmo forzatamente rallentato imposto dalla volontà di attribuire al lavoro dell'interprete un ruolo centrale; a differenza di altre pellicole, non c'è spazio alcuno per salti logici o espedienti per accelerare il ritmo narrativo, anzi: tutto dipende da Gaia, per cui quello che il signor Wang dice (o si presume abbia detto) viene ripetuto in italiano e le domande ossessive di Curti vengono ripetute in cinese. Non fosse per la pronuncia imperfetta dell'attrice, cui il lavoro dell'assistente linguistico Zhao Jia Jia<sup>11</sup> non è riuscito a togliere una comprensibilissima legnosità, e qualche altro difetto pure connesso alle competenze linguistiche di Gaia,<sup>12</sup> lo scenario multilinguistico aperto dal film dei fratelli romani Marco e Antonio Manetti sarebbe da manuale. L'unico paradosso deriva dal fatto che chi possiede le competenze lingui-

11 Dato ricavato dai titoli di coda.

12 All'inizio del film, la nostra interprete, che altrove dà prova di grande padronanza del lessico, è impegnata a rendere in italiano il dialogo di un film cinese; sorprendentemente, è costretta a consultare febbrilmente il dizionario per comprendere il semplice scambio di battute con cui quella che sembrerebbe una giovane prostituta si sottrae a una piccola orgia: «Erqie, liangge ren, wo bu gan!» 而且, 两个人, 我不干!, timecode 01:20).

stiche per apprezzare l'accuratezza nella gestione del cinese in questa pellicola, si trova a subire più di altri fruitori i limiti nel ritmo e nello sviluppo narrativo che derivano dall'eccesso di dettaglio nella gestione delle due lingue, per cui in pratica ogni battuta risulta raddoppiata!

In un lavoro del tutto privo di inserti in cinese<sup>13</sup> come l'opera *Nixon in China* (John Adams, 1987) - mi si permetta questa digressione in un campo diverso da quello cinematografico - alla figura dell'interprete (non certo di primo piano) è stato attribuito un ruolo particolare sia sul piano drammatico che su quello specificamente musicale:

Indeed, at times, the secretaries do get ahead of Mao, anticipating his words and suggesting that they are so in tune with his thoughts that they know what he will say before he says it. This unusual vocal arrangement also suggests the notion of translation inherent in the meetings. Everything the leaders said would have to be translated and although the opera is completely in English, the repetition of Mao's words by his secretaries certainly provides added power to each of his thoughts, but in the surface also gives the effect that they are translating his words. (Johnson 2011, pos. 1155)

Tutti i personaggi dell'opera, dunque, Mao incluso, si esprimono in inglese, e gli autori non sembrano porsi alcun problema di verosimiglianza in riferimento alla lingua con cui si esprimono, non ricorrendo in alcun modo, come ho detto, a inserti di frasi in cinese: del resto, nel caso di un'opera lirica, il segnalare in questo modo un divario linguistico, presente nella realtà rappresentata ma non gestibile nelle forme di rappresentazione concesse dal genere, rischia di disorientare il pubblico, cosa che, come evidenziato già altrove (Greselin 2014a; 2014b), avviene per *The First Emperor* di Tan Dun 譚盾, con il prologo in cinese declamato dallo «Yin-Yang Master».

In *Nixon in China* il livello di incomunicabilità tra personaggi americani e cinesi è già alto, e certo il parlare due lingue diverse non aiuta; Nancy T'ang e le altre due segretarie lavorano in un'unica direzione, dal cinese all'inglese, e sono chiamate a tradurre (nella realtà a ripetere) soltanto i concetti espressi da Mao. L'uso che qui viene fatto della figura dell'interprete è totalmente extralinguistico, tanto sul piano formale (non c'è nessuna lingua 'altra' su cui lavorare) quanto su quello sostanziale, restando quanto dice Mao sempre vagamente misterioso, come riportato nella

---

**13** Unica eccezione: il premier Zhou Enlai (Chou En-lai nel libretto, naturalmente) brinda con tutti i presenti, nella scena del banchetto di benvenuto (Atto I, scena 3), con il più classico degli inviti: «Gan bei!».



recensione (Smith 2009) di un particolare allestimento dell'opera<sup>14</sup> pubblicata anche in una rivista specializzata cinese: «All told, it took Yuan three months to make sense of the show. "I often had to guess what Chairman Mao was saying" he says. "I understood the words, but not always what they meant"» (Smith 2009, p. 41 [testo cinese] e p. 43 [testo inglese]).

Il regista sembra peraltro essere consapevole del divario linguistico, anche se mostra qualche esitazione sul piano logico:

I told the cast that you can't think of Nixon as a traditional opera. You have to tell the story in non-narrative terms, and it was a big help that the libretto was in everyone's native language. Well, not quite everyone. English hadn't figured much into baritone Chen-Ye Yuan's education at the Central Conservatory or his six years at the China Central Opera House. (Smith 2009, p. 43)

In un genere come l'opera che, pur molto lontano dal cinema, ne condivide in buona parte le modalità di fruizione, il divario linguistico, la rappresentazione del quale con l'utilizzazione di inserti della lingua 'altra' rende problematico lo sviluppo della narrazione nelle modalità specifiche del genere, può però essere segnalato (e solo segnalato) ricorrendo a espedienti indiretti; nel *Nixon* questo avviene giocando sul ruolo di interpreti assegnato alle segretarie, altrove attribuendo la funzione di marcatura e elementi propri del linguaggio operistico, quali i costumi, le scenografie ecc.<sup>15</sup> Quel che sembra essere certo, a questo punto, è che, per le sue caratteristiche di linguaggio, il cinema non può accontentarsi dell'utilizzazione di semplificazioni e convenzioni così consolidate e universalmente accettate con quelle in vigore nella lirica: nel cinema i marcatori del divario linguistico non bastano.

#### 4 Ma come fanno a capirsi?

Abbiamo dunque visto fin qui prodotti in cui per la gestione del divario linguistico svengono scelte soluzioni tra loro diverse: in alcuni l'uso della lingua cinese è limitato e svolge una funzione quasi esclusiva di marcatura di 'alterità'; in altri gli inserti nella lingua 'altra', per quanto ridotti, sono

<sup>14</sup> Trattasi della versione curata nel 2009 da James Robinson per l'Opera Theatre di Saint Louis, nella quale il baritono Yuan Chenye [Chen-ye Yuan nel testo inglese della recensione] 袁晨野, interpretò il ruolo di Chou En-lai.

<sup>15</sup> Una descrizione molto felice della ricerca della verosimiglianza nel campo della lirica ci viene dato da Mike Leigh nel suo *Topsy-Turvy* (Gran Bretagna, 1999), laddove troviamo il librettista W.S. Gilbert (Jim Broadbent) impegnato a reinventare il Giappone per *The Mikado* (Gilbert & Sullivan, 1885).

considerati necessari per garantire la verosomiglianza nella rappresentazione della Cina e dei cinesi e altri infine in cui il rapporto con la lingua di produzione è quasi paritario, e l'utilizzazione del cinese diventa scontata. In tutti i casi fin qui mostrati la lingua 'altra' è sempre il cinese, e la lingua di riferimento del pubblico una lingua occidentale; ma cosa succede quando, cambiando il pubblico di riferimento, è invece la lingua diversa dal cinese (anche non necessariamente occidentale) a diventare 'altra'?

Il caso del film *Yi dai zongshi* 一代宗師 (*The Grandmaster*, Wong Kar-wai [Wang Jiawei] 王家卫, Hong Kong; Cina, 2013)<sup>16</sup> rende evidente la complessità del fenomeno, fornendo preziosi spunti di riflessione.

Mentre le scelte linguistiche adottate dal regista hongkonghese nel precedente *Hua yang nianhua* 花样年华 (*In the Mood for Love*, Hong Kong, 2000), dove la lingua 'altra' era la variante shangaiese del mandarino, riflettevano il suo vissuto personale, vista l'ambientazione della storia nella comunità degli immigrati di Shanghai ad Hong Kong, e la vicenda risultava così in qualche modo realistica, in *The Grandmaster*, con la loro evidente incongruità, tali scelte pongono il racconto su un piano irrealistico, in modo e misura simile ad altre narrazioni, di carattere però marcatamente popolare. La Cina degli anni Trenta, rappresentata da Wong in un registro tragico ed eroico, è percorsa in lungo e in largo da maestri di kungfu delle scuole del nord e del sud, che conversano tranquillamente e si comprendono parlando gli uni in mandarino e gli altri in cantonese. Lo stesso avviene nella Shanghai (?) comicamente 'chicaghizzata' da Stephen Chow (Zhou Xingchi 周星驰) in *Gongfu* 功夫 (*Kong-fu Hustle - Kongfusion*, Cina; Hong Kong, 2004) già nei dialoghi d'apertura tra il capo della pechinese Banda del Coccodrillo (un irresistibile Feng Xiaogang 冯小刚) e il crudele Fratello Sum [Chen] 琛 (Danny Chan Kwok-Kwan [Chen Guokun] 陈国坤), della Banda dell'Ascia. Chow, del resto, aveva già giocato su questo contrasto in *Shaolin zuqiu* 少林足球 (*Shaolin Soccer*, Hong Kong, 2001) per porre in un registro comico la storia d'amore tra due miserabili, un *hooligan* locale e un'immigrata dalla Cina continentale.

In comune a *The Grandmaster* e ai film di Stephen Chow è il fatto che il territorio in cui si muovono i personaggi viene reso come linguisticamen-

---

16 Le considerazioni in merito all'utilizzazione della lingua in *The Grandmaster* vengono fatte sulla scorta dell'edizione *home video* internazionale che ritengo probabile riproponga la colonna sonora originale in cantonese, con gli 'inserti' in *putonghua* di cui parlo. Anche se nelle indicazioni di copertina la dizione però è «Mandarin Language with Chinese Subtitles», la lingua maggioritaria nei dialoghi è il cantonese. In un articolo sul problema della resa in sottotitoli inglesi dei dialoghi originali (probabilmente in *putonghua* se è stata considerata la versione per il mercato continentale) Liang 2014, non si fa alcun riferimento all'utilizzo in simultanea di cantonese e mandarino, ma si parla solo ed esclusivamente di *huayu* 华语. A mio avviso, alcune delle problematiche evidenziate nell'analisi della sottotitolatura inglese si ripropongono anche per la versione pancinese di un film che nasce con caratteristiche linguistiche particolari com'è appunto il lavoro di Wong Kar-wai.

te neutro, un universo finzionale in cui le differenze linguistiche esistono e sono esplicite ma non contano, perché tutti sembrano effettivamente conoscere più lingue. Questa forma di multilinguismo sembrerebbe rappresentare una variante più avanzata e più complessa dello stesso meccanismo narrativo per cui, nelle forme di narrativa popolare come i fumetti, il cinema d'avventura e altre simili tipologie di prodotti, viene creato un mondo alternativo a quello reale, come il pianeta Mongo nel *Flash Gordon* di Alex Raymond (1934 e ss.),<sup>17</sup> in cui non esistono differenze linguistiche e tutti comunicano senza problemi. Scrive Umberto Eco, che annovera il pianeta Mongo (2013, pos. 6504) tra i luoghi romanzeschi, «aderendo al contratto finzionale, abbiamo deciso di prendere sul serio un mondo possibile narrativo. [...] Naturalmente la finzione narrativa esige che vengano emessi segnali di finzionalità» (pos. 6542).

È grazie a questo contratto che possiamo ammettere (accettare) situazioni linguistiche del tutto impossibili nella vita reale: basta solo che la matrice di fantasia risulti in qualche modo evidente.

Il grado di disagio o straniamento che si produce nel fruitore dipende certo da molti fattori, ma sostanzialmente dalla disponibilità o meno da parte di questi ad accettare il gioco propostogli dall'autore. Alla luce di questo, l'incoerenza linguistica in prodotti di registro comico-demenziale o fantastico tende a diventare irrilevante, perché il patto tra autore e fruitore si basa appunto anche sull'accettazione del non verosimile; nei casi in cui sussiste, da parte dell'autore ma anche del pubblico, una sostanziale pretesa di realismo, la coerenza linguistica tende invece a diventare una condizione necessaria, anche se risulta spesso adattata al livello linguistico e culturale del fruitore tipo. È in mezzo a questi due estremi che si trovano situazioni contraddittorie e variegata, con casi - esageratamente? - 'virtuosi' come il dialogo tra Sheldon e i suoi amici in *The Big Bang Theory* o 'difettosi' come la pacifica coesistenza tra lingue diverse in *The Grand Master*, per il quale, trattandosi di una sorta di *biopic* dedicato al maestro di *taijiquan* Ip Man (Ye Wen 叶问, 1893-1972), è l'autore stesso a manifestare un impegno poi nei fatti non mantenuto:

I think this film is a new chapter because I don't see any film has this authenticity, an [incomprensibile] respect to the traditional martial arts, because in this film every move, or the fighting act is based on actual skill. There's nothing against gravity, there's nothing against the principles of that school. (*Intervista a Wong Kar-wai* 2013, timecode 02:04; per un commento vedi anche Dr. Apocalypse 2013)

17 Il pianeta gode di uno spazio autonomo in Wikipedia, dove però non viene fatta menzione delle sue caratteristiche multilinguistiche.

La palese contraddizione tra intenzione e risultato trova forse spiegazione nel fatto che, nel caso del film del maestro di Hong Kong, è forse la valenza decisamente autoriale del lavoro, con la cura estrema, abituale al Nostro, dei dettagli stilistici e formali (qui il *focus* è incentrato sull'etica, l'estetica e la tecnica delle arti marziali). Lo stile personale dell'autore, basato sull'enfaticizzazione di questi elementi, contribuisce a porre il film su un piano decisamente antirealistico. Una scelta stilistica, quindi, risulta essere anche quella per cui quello di Ip Man (Tony Leung Kiu-Wai [Liang Chaowei] 梁朝伟), del Maestro Gong Yutian 宫羽田 (Wang Qingxiang 王庆祥) e di sua figlia Gong Er 宫二 (Zhang Ziyi 章子怡) diviene un mondo in cui tutti parlano la propria lingua ma, per il tocco magico dell'Autore - oltre che per il fine supremo di far scorrere la storia nei tempi ridotti consentiti dal cinema di oggi -, si capiscono tranquillamente. Ecco dunque che la 'lingua', nell'accezione più propria del termine, si trasforma in un elemento tra i tanti del 'linguaggio' di un autore, come il suo stile, l'uso della fotografia e delle musiche e altro ancora.

Proprio la scelta e l'utilizzazione delle musiche, nel *pastiche* raffinato di Wong Kar-wai, dimostra come verosimiglianza e autenticità non siano dati oggettivi e/o scontati, ma dipendano da variabili diverse:

«Stabat mater dolorosa | Iuxta Crucem lacrimosa?». Sorprendente ascoltare i versi latini di Jacopone da Todi scanditi da una musica di grande intensità in un film che celebra l'epopea delle arti marziali cinesi... Eppure, uno dei momenti più emozionanti di *The Grandmaster* di Wong Kar-wai, che ha aperto la scorsa Berlinale, è racchiuso proprio in quella scena, dove la fascinosa Zhang Ziyi patisce lo scacco del padre, grande maestro di kung fu. (Manin 2013)

L'utilizzazione di musiche provenienti dal patrimonio culturale occidentale, sia contemporanee, come nel caso della composizione di Lentini (timecode 33:25), sia di fama consolidata - la romanza *Casta diva* dalla Norma di Bellini (timecode 55:55) e altre ancora, producono sulla narrazione 'cinese' un effetto che varia a seconda del profilo culturale di ogni singolo spettatore,<sup>18</sup> come una sorta di citazione.

In *The Grandmaster*, il ricorso a brani evidentemente incongrui rispetto all'ambientazione della storia rimarca dunque l'appartenenza al 'linguaggio' filmico personale di Wong delle scelte di contaminazione da lui operate su piani diversi, compreso quello della gestione di più lingue in

---

18 Per non parlare dei gusti: in Manin 2013 si dice che la «[s]cena [è] resa ancora più suggestiva da quella preghiera.» Per chi scrive, il contrasto culturale tra la musica (con testo annesso) e il contenuto della scena segnala invece più che altro una chiara e ricercata esibizione di stile.

contemporanea. Il gioco 'alto' delle citazioni, tanto linguistiche<sup>19</sup> quanto musicali,<sup>20</sup> costituisce una scelta autoriale per eccellenza, compiuta in perfetta autonomia rispetto al livello di ricettibilità presunto del fruitore: una citazione resta sempre tale, anche se chi guarda il film non la capisce.

## 5 Una sola lingua, ma con accenti diversi

Nelle pellicole di registro realistico, e in particolare in quelle di carattere storico-politico (del filone del «motivo conduttore» [*zhuxuanlü* 主旋律]<sup>21</sup> soprattutto, ma non solo) i problemi nascono non tanto nel multilinguismo vero e proprio, gestito, se presente, quasi sempre in modo lineare, quanto nella messa in scena di personaggi storici molto noti, come Mao Zedong, Zhou Enlai, Chiang Kai-Shek e via dicendo: nella sua grande maggioranza, il pubblico di riferimento risulta dotato di una competenza (linguistica) certa sul cinese usato da ogni singolo personaggio e, soprattutto, sull'inflessione locale che ne caratterizza la parlata. La ricerca della verosimiglianza imporrebbe quindi che Mao Zedong - per esempio - parlasse sempre con un forte accento dello Hunan e preferibilmente della zona di Shaoshan, vista appunto la conoscenza che il cinese medio possiede, grazie ai numerosi documentari disponibili, del modo di esprimersi del Grande Timoniere. Rimandando, per ragioni di spazio, oltre che di coerenza, un approfondimento sulla questione, basti qui dire, nella gestione di questo tipo particolare di divario linguistico, sembra sussistere una sorta di 'patto finzionale' basato su una grande elasticità. Mentre di uno dei primi grandi interpreti della figura di Mao,<sup>22</sup> Gu Yue 古月, infatti, si riporta un atteggiamento quasi maniacale nella ricerca della verosimiglianza nella parlata - «egli [Gu Yue] si recò anche parecchie volte a Shaoshan per vi-

19 Nel già nominato *In the Mood for Love* il richiamo al mondo linguistico personale dell'autore si rivela una vera e propria autocitazione.

20 In *The Grandmaster*, grazie al *Tema di Deborah* di Ennio Morricone viene anche evocato direttamente un altro Autore, il Sergio Leone di *C'era una volta in America* (Italia; USA, 1984).

21 Per una presentazione molto accurata del genere non limitata al cinema si veda Liu 2008; per un'analisi sintetica del fenomeno in campo cinematografico si veda invece il sottocapitolo «The rise of main melody films» in Zhang 2008 (pp. 35-41).

22 Per una presentazione sintetica del fenomeno dei *shiyuan Mao Zedong de texing yanyuan* 饰演毛泽东的特型演员 (attori specializzati nell'impersonare Mao Zedong) si veda, tra gli altri, Luo 2011, una rassegna ricca di illustrazioni. Ancora più vasta, ovviamente risulta essere la letteratura relativa alla produzione cinematografica e televisiva incentrata su eventi storici in cui un ruolo centrale è svolto da Mao Zedong, per la quale Wang (2007) utilizza la locuzione *Mao Zedong yingpian* 毛泽东影片 (pellicole di Mao Zedong) e Liang (2008), invece, *Mao Zedong dianying* 毛泽东电影 (cinema di Mao Zedong). Quest'ultimo testo, una tesi di dottorato, è una vera e propria bibbia in materia.

sitare la casa natale di Mao Zedong e parlare con i vecchi che lo avevano conosciuto, da un lato per accrescere le sue conoscenze su Mao, dall'altro per studiare il dialetto della zona di Shaoshan» (Sun 1997, p. 8) – i 'Mao' cinematografici e/o televisivi più recenti, alcuni dei quali altrettanto famosi, come Tang Guoqiang 唐国强, interprete del ruolo in *Jianguo daye* 建国大业 (*The Founding of the Republic*, Han Sanping 韩三平 e Huang Jianxin 黄建新, Cina, 2009) e in molte altre produzioni, sembrano orientati a dare del leader una rappresentazione basata, oltre che sulla necessaria somiglianza fisica, su una definizione molto accurata della sua psicologia,<sup>23</sup> senza impegnarsi più di tanto ad approfondire il dettaglio del suo modo di parlare.

## 6 L'unica (?) soluzione possibile

I film cinesi prodotti per un pubblico che si esprime in cinese (mandarino o cantonese che sia) con inserti linguistici in lingue straniere (che non siano quindi varianti regionali o, come nei film storico-politici di cui sopra, solo versioni di cinese mandarino fortemente accentate), come l'inglese e il giapponese, nei casi più frequenti, sono naturalmente molti. In quelli in cui sussiste una compresenza del cinese come lingua principale, sia perché la parla il pubblico di riferimento, sia perché è la lingua dei personaggi principali, e di una lingua diversa, con prevalenza dell'inglese, si creano naturalmente situazioni assimilabili a quelle discusse nella prima parte di questo saggio, dove il rapporto risultava invertito.

Generalmente la gestione del multilinguismo è molto più rigorosa e semplice rispetto ai film occidentali con inserti in cinese, in parte perché favorita anche dalla particolare tolleranza del pubblico cinese all'utilizzazione dei sottotitoli, e in parte per una sempre più diffusa buona conoscenza dell'inglese e di altre lingue straniere nei paesi di lingua cinese: questa situazione, che meriterebbe un approfondimento specifico, qui impossibile per limiti di spazio, si riferisce naturalmente alle nuove generazioni, e più in particolare alla gioventù urbana, che resta, qui come altrove, il target cinematografico di riferimento. Tutto ciò, comunque, sembra aumentare le possibilità di un controllo della rappresentazione del divario linguistico, abbassando la tolleranza nei confronti di errori, incongruenze e sciatterie.

In *Zhongguo hehuoren* 中国合伙人 (*American Dreams in China*, Peter Chan Ho-San [Chen Kexin] 陈可辛, Cina, 2013), il bilinguismo cinese-in-

---

<sup>23</sup> Sempre Sun Min (1999, p. 8) ricorda come i criteri per la rappresentazione, al teatro e al cinema dei personaggi storici, fossero stati oggetto di interesse diretto da parte del sistema: «il Ministero della Cultura tenne a Shanghai nel 1978 un convegno per discutere del problema dell'interpretazione delle figure delle personalità. Vi si stabilì che gli attori che recitavano in quei ruoli andavano selezionati con rigore, dovendo esprimere somiglianza sia nell'aspetto che nello spirito».

glese costituisce un elemento importante della storia raccontata: i tre «compari» Cheng Dongqing 成东青 (Huang Xiaoming 黄晓明), Wang Yang 王阳 (Tong Dawei 佟大为) e Meng Xiaojun 孟晓骏 (Deng Chao 邓超) nell'arco di un lustro sono diventati gli abili e fortunati titolari di una scuola privata d'inglese a Pechino, il cui successo si basa sull'utilizzazione intensiva di materiali americani protetti da copyright. Il conflitto con i detentori dei diritti viene risolto in un confronto diretto (timecode 1:38:40), in cui l'unica lingua parlata è l'inglese, che già ricorre costantemente in inserti più brevi per tutto il film. La rilevanza come caso di studio di *Zhongguo hehuoren* sta nel fatto che, a parti invertite rispetto a film occidentali come *Red Corner* e *Mao's Last Dancer*, il rapporto tra inglese e cinese risulta similmente centrale, ma solo in questo caso viene investito scientemente di un ruolo determinante: gestire il divario linguistico in maniera scorretta significherebbe invalidare la credibilità della storia. La scelta di utilizzare i sottotitoli si rende dunque necessaria per il mercato cinese e senz'altro preferibile anche per il mercato di lingua inglese a un doppiaggio (vale a dire o tutto cinese o tutto inglese) che di fatto sfalserebbe completamente il senso della pellicola.

Un altro esempio di come l'utilizzazione dei sottotitoli, pur nei limiti evidenziati, ad esempio in Betz (s.d.), dove peraltro non si offrono lumi sui problemi derivanti dalla presenza di più lingue nello stesso prodotto, risulti di fatto l'unica soluzione possibile per garantire a tutti una comprensione dettagliata dei dialoghi di un film con inserti di lingue 'altre' viene dato nel film *KANO* (Umin Boya [Ma Zhixiang] 马志翔, Taiwan, 2013).<sup>24</sup> In questa pellicola si utilizzano, senza doppiaggio alcuno, dialoghi in giapponese, hakka e hokkien,<sup>25</sup> in una rara variante trilingue del multilinguismo cinematografico. I personaggi riescono a comunicare tra loro perché, svolgendosi la storia nella Taiwan prebellica, tutti i dialoganti possono in qualche modo esprimersi in giapponese, proclamata lingua ufficiale, pur essendo i problemi di comunicazione tutt'altro che risolti:

24 Morris (2007) tratta con dovizia di particolari la vicenda che ha ispirato la pellicola; il titolo *KANO*, nella grafica collegata al film sempre riportato in lettere maiuscole, indica la squadra di baseball «from southern Taiwan's Tainan District Kagi Agriculture and Forestry Institute (Tainan shūritsu Kagi nōrin gakkō 台南州立嘉義農林學校, abbreviated Kanō 嘉農) (p. 4).

25 Nel menu di set up dell'edizione home video taiwanese, le lingue parlate nella pellicola sono riportate in quest'ordine e in questo modo: «JAPANESE 日语 & HOKKIEN 福建话 & HAKKA 客家话»: la scelta è limitata a due diversi tipi di audio e ai sottotitoli *fantizi* 繁体字, *jiantizi* 简体字 e inglese.

*Giornalista*: I giapponesi potrebbero alzare una mano? [Alzano la mano in tre]<sup>26</sup>

*Giornalista*: Azzarderei una domanda: come fate allora a comunicare con quelli delle altre razze? I selvaggi *takasago* riescono a capire il giapponese? Giap - po - ne - se: capite?

*Giocatore giapponese*: Non comprendo quello che vuole dire. Noi siamo tutti amici (KANO, timecode 1:50:15).<sup>27</sup>

Nell'ottica del film, un tantino sconcertante per la resa idilliaca e nostalgica di una società in cui il lavoro, lo studio e lo sport riescono ad appiattire conflitti razziali, politici e militari, il peso dell'occupazione straniera, con il razzismo che ne consegue, viene evocato solo in quest'unica scena: si parlano certo lingue diverse, ma la comunicazione è possibile lo stesso, basta volersi bene.

E certo - aggiungiamo noi - non guastano neanche dei buoni sottotitoli...

## Bibliografia

Dr. Apocalypse (2013). «*The Grandmaster*: clip in italiano con intervista al regista Wong Kar-wai». Aggiornamenti di Pietro Ferraro [online]. *BLOGO Entertainment*, 19 (9). Disponibile all'indirizzo <http://www.cineblog.it/post/83845/the-grandmaster-clip-in-italiano-con-intervista-al-regista-wong-kar-wai> (2015-04-02).

Betz, Mark (s.d.). «Dubbing and Subtitling: Subtitling versus Dubbing» [online]. *Film Reference*. Disponibile all'indirizzo <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Dubbing-and-Subtitling-SUBTITLING-VERSUS-DUBBING.html> (2015-04-02).

Eco, Umberto (2013). *Storia delle terre e dei luoghi legendari*. Milano: Bompiani (edizione digitale Kindle).

Greselin Federico (2014b). «Gao Jianli vs Qin Shihuang: Dallo *Shiji* al Metropolitan». In: Abbiati, Magda; Greselin Federico (a cura di). *Il liuto e i libri: Studi in onore di Mario Sabattini*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 421-441.

Greselin, Federico (2014a). «Una pigrizia che non è solo dei traduttori: Scorciatoie linguistiche e narrative nella rappresentazione della Cina

---

26 «What made the Kanō team special at this historical moment was its tri-ethnic composition; in 1931 its starting nine was made up of four Taiwan Aborigines, two Han Taiwanese, and three Japanese players. This 1931 Kanō squad won the Taiwan championship» (Morris 2007, p. 4).

27 Traduzione mia dai sottotitoli in cinese. Il giornalista parla naturalmente in giapponese. Il termine *takasago* 高砂族 indica gli aborigeni di Taiwan.



- e dei cinesi». In: *XIII Convegno dell'Associazione di Studi Cinesi* (Milano, 22-24 settembre 2011). Milano: FrancoAngeli, pp. 224-237.
- Intervista a Wong Kar-wai* (2013). «*The Grandmaster* - intervista al regista Wong Kar-wai» [online]. *Youtube*, 13 (9). Disponibile all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=E1NJrDvGkdA](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=E1NJrDvGkdA) (2015-04-02).
- Johnson, Timothy A. (2011). *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*. Farnham; Burlington: Ashgate (edizione digitale Kindle).
- Li Cunxin (2003). *Mao's Last Dancer*. Camberwell, Victoria (Australia): Penguin Books [Edizione italiana: Li Cunxin (2010). *L'ultimo ballerino di Mao*. Milano: Cairo Editore].
- Li Cunxin (2008). *Mao's Last Dancer*. Camberwell, Victoria (Australia): Penguin Books, Kindle edition.
- Liang Fen 梁芬 (2008). *Mao Zedong yinmu xingxiang yanjiu* 毛泽东银幕形象研究 (Studio sull'immagine di Mao Zedong sullo schermo) [Tesi di dottorato]. Changsha, Hunan daxue.
- Liang Ruino 梁瑞娜 (2014). «*Dianying Yi dai zongshi de yingyu zimu fanyicelüe*» 电影《一代宗师》的英语字幕翻译策略 (Strategie traduttive per i sottotitoli inglesi del film *The Grandmaster*). *Dianying wenxue*, 13, pp. 156-157.
- Liu Fusheng 劉復生 (2008). «*Zuowei wenhua zhanlüe de 'zhuxuanlü'*» 作为文化战略的«主旋律» (Il *zhuxuanlü* come strategia culturale). *Bohai daxue xuebao (zhexue shehuikexue ban)*, 3, pp. 24-33.
- Luo Junpeng 骆俊澎 (2011). «*Tamen yanguo Mao Zedong (zutu)*» 他们演过毛泽东 (组图) (Hanno recitato nei panni di Mao Zedong [galleria fotografica]) [online]. *Dongfang zaobao*, 2 (6). Disponibile in cinque parti all'indirizzo [http://www.360doc.com/content/11/0605/19/81721\\_121885576.shtml](http://www.360doc.com/content/11/0605/19/81721_121885576.shtml) e ss. (2015-04-02).
- Manin, Giuseppina (2013). «I maestri eredi di Morricone: fantasia tra Verdi e horror: Da Marianelli a Lentini: "Ogni film esalta la creatività"» [online]. *Corriere della sera*, 23 gennaio, p. 62. Disponibile all'indirizzo [http://archivioscorico.corriere.it/2013/febbraio/23/maestri\\_eredi\\_Morricone\\_fantasia\\_tra\\_co\\_0\\_20130223\\_44801c3a-7d83-11e2-bec6-e1111546fb77.shtml](http://archivioscorico.corriere.it/2013/febbraio/23/maestri_eredi_Morricone_fantasia_tra_co_0_20130223_44801c3a-7d83-11e2-bec6-e1111546fb77.shtml) (2015-04-02).
- Morris, Andrew (2007). «*Kanō baseball and 'triethnic' identity in 1930s Taiwan*» [online]. Paper prepared for the Conference: 'Soft power: Enlargement of civil society and the growth of a pan-Asian identity' (Institute of East Asian Studies, UC Berkeley, 5-6 October 2007). Disponibile all'indirizzo [http://ieas.berkeley.edu/events/pdf/2007.10.05\\_Morris.pdf](http://ieas.berkeley.edu/events/pdf/2007.10.05_Morris.pdf) (2015-04-02).
- Smith, Ken [司马勤] (2009) «*Ba 'Zhongguo' yinjin Nikesong - Putting China in Nixon*» 把«中国»引进《尼克松》. *Geju*, 12, pp. 40-43.
- Stabat mater* (2013). «*Stabat mater: Stefano Lentini e Wong Kar-Wai*» [online]. *Di carte e cieli*. Disponibile all'indirizzo <https://alisabn>.

wordpress.com/2014/01/05/stabat-mater-stefano-lentini-e-wong-kar-wai/ (2015-04-02).

Sun Min 孙敏 (1997). «Fang Suzao Mao Zedong xingxiang de texing yanyuan Gu Yue» 访塑造毛泽东形象的特型演员古月 (Intervista a Gu Yue, il famoso attore caratterista che ha modellato la figura di Mao Zedong).

*Kexue yangsheng*, 6, pp. 7-8.

Wang Shaoying 王少英 (2007). «Cong yingpian dao xuerou zhi qu - Qiantan Mao Zedong dianying xingxiang de bianqian» 从景片到血肉之躯——浅谈毛泽东电影形象的变迁 (Dalla pellicola al corpo: Breve discussione sui cambiamenti dell'immagine cinematografica di Mao Zedong). *Dangdai dianying*, 2, pp. 84-87.

Zhang Rui (2008). *The Cinema of Feng Xiaogang: Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*. Hong Kong: Hong Kong University Press.