



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

**Città creativa: proposta di
traduzione di tre racconti tratti da
Dizionario di due Città di
Tse Hiu-hung e Hon Lai-chu**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatore

Ch. Prof. Paolo Magagnin

Laureanda

Claudia Piampiano
Matricola 989558

Anno Accademico

2018 / 2019

Abstract

The development of Hong Kong's literary scene has been strongly influenced by its peculiar historical experience.

The social, political and cultural circumstances of this territory have always been closely intertwined with the process of developing its own identity and boosted the birth of its literature.

Hong Kong has often been considered a "cultural desert" and its works have not received adequate consideration. In fact, emphasis has been placed on the idea of "capitalist metropolis", where only popular literature could exist. Moreover, until the '60s, the local literary scene was mostly promoted by migrant writers from mainland China or Taiwan.

This situation changed since the '60s, when the imminent return of the British colony to Mainland China spread anxiety among people. The urgent need to find a self identity gave rise to a debate among intellectuals and writers. Under these circumstances a "Hong Kong consciousness" developed and the idea of an independent "Hong Kong literature" became more and more accepted.

A glance at the literature of the '70s and '80s allows to observe how this complex consciousness grew and found its own voice. Especially after the handover, the younger generations of writers experienced a new sense of loss and estrangement from one's own place, which drove to a so-called "alienated" literature.

Born in the '70s, Tse Hiu-hung and Hon Lai-chu belong to this generation of writers. Their works have often been described as surreal or dreamlike; a closer look shows how their short novels are in fact deeply rooted in their contemporary urban reality and, above all, sensitive to its transformations.

Within the two authors' imaginary cities, concepts such as subjectivity, family, home or human relationships are often ephemeral. Nonetheless, their constant quest for new spaces and identities provides a glimpse of hope for surviving the uncertain turn of events.

Through their poetic and yet strong voices, Hon Lai-chu and Tse Hiu-hung take part in the process of developing a local literary identity, perfectly fitting with the experimental and creative tradition of Hong Kong literature.

摘要

香港文學的發展歷程深受其獨特歷史背景的影響。

隨着時間推進，這片土地上的社會、政治和文化環境緊密交織，逐漸形成了一種自身身份的認知，也影響了其文學的演進。

香港一直被認為是真正的“文化荒漠”，其文學作品沒有得到應有的重視。因為，從一方面來講，香港一直被人們定位為典型的“資本主義大都市”，經濟是其社會的主導因素，如果僅有一種文學形式存在，那麼也只可能是消費文學；從另一方面來講，直到20世紀60年代，香港文壇仍被來自中國大陸或臺灣的移民作家佔據。

這一狀況自20世紀60年代開始有所轉變，當英國殖民地迫切地迴歸中國大陸，一種對身份喪失的恐懼產生了。自我定義的必要性在知識分子和作家之間開啓了一番爭論，人們第一次拋出疑問：“香港公民”意謂着什麼。在這種環境下，“香港意識”得以發展，同時“香港文學”的概念就此誕生。

縱觀這一時期的文學作品，可以在部分程度上感受到這種複雜的身份建構。特別是“九七回歸”後，青年作家的迷失感和“與自己城市的疏離”促使“城市疏離文學”誕生。

韓麗珠和謝曉虹便屬於這一代作家，他們的作品常常被定義為超現實或疏離。事實上，他們的文字明顯流露出與當代城市現實的緊密聯繫並且對其變化十分敏感。

兩位作者的訴說呈現出一幅迷失的景象，在城市中人們的身份認知與人際關係往往是稍縱即逝的。

儘管如此，對新空間與新身份的不斷探求表現出在不定中求生存的希望。韓麗珠和謝曉虹憑藉其文學作品，參與到本土文學身份的構建當中並完美地融入了香港文學，因其探索型文學為自身存在空間所發生的變化發出了有力的聲音。

Indice

Indice	p.1
Introduzione	p.3
1. Storia, identità, letteratura di Hong Kong	p.6
1.1 Hong Kong: “a hyphen”	p.6
1.2 Dagli albori al modernismo	p.11
1.3 Da “città sfrenata” a “città perduta	p.18
1.4 Anni 90: storia e memoria di una città perduta	p.24
2. Le autrici e l’opera	p.28
2.1 Città in trasformazione: Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung	p.28
2.2 Cultura miscellanea: le riviste letterarie e <i>Fleurs de Lettres</i>	p.34
2.3 <i>Shuangceng cidian</i> : tre racconti da due Città	p.37
2.3.1 Grotta muta	p.38
2.3.2 Porta muta	p.40
2.3.3 Nodi	p.42
3. Traduzione	p.45
Grotta muta	p.45
Porta muta	p.53
Nodi	p.61
4. Commento alla traduzione	p.66
4.1 Analisi traduttiva e tipologia testuale	p.66
4.2 Dominante e lettore modello	p.68
4.3 Macrostrategia di traduzione	p.70
4.4 Microstrategie traduttive	p.71
4.4.1 Fattori fonologici	p.72
4.4.2 Fattori lessicali	p.73
4.4.2.1 Espressioni idiomatiche	p.75
4.4.2.2 Nomi propri	p.77
4.4.2.3 Toponimi	p.79
4.4.2.4 Figure lessicali	p.79
4.4.3 Fattori grammaticali	p.84
4.4.3.1 Organizzazione sintattica	p.84

4.4.3.2	Congiunzioni	p.86
4.4.3.3	Punteggiatura	p.88
4.4.3.4	Tempi verbali	p.88
4.4.4	Fattori testuali	p.92
4.4.4.1	Struttura tematica	p.92
4.4.4.2	Coesione	p.92
4.4.5	Fattori extralinguistici	p.94
4.4.5.1	Realia	p.94
4.4.5.2	<i>Nodi</i>	p.96
Bibliografia		p.97
Sitografia		p.100

Introduzione

Lo sviluppo del panorama letterario di Hong Kong è stato fortemente influenzato dalla sua peculiare esperienza storica. Nel tempo, le circostanze sociali, politiche e culturali di questo territorio si sono strettamente intrecciate al processo di definizione di un'identità locale, definizione a cui gli scrittori hanno partecipato attivamente con il contributo delle proprie opere.

Hong Kong è stata per molto tempo associata all'idea di "deserto culturale", di un luogo, cioè, in cui le uniche opere presenti erano per lo più di letteratura "di consumo". Inoltre, in una prima fase, gran parte della scena letteraria locale è stata alimentata dagli scritti di autori giunti ad Hong Kong nel corso di varie migrazioni dalla Cina continentale o da Taiwan, i quali solo in alcuni casi hanno posto l'accento sulla realtà locale.

La situazione cambierà a partire dagli anni '70, quando inizieranno i primi accordi per il ritorno del territorio sotto la giurisdizione della Cina continentale. I territori di Hong Kong erano infatti stati ceduti dall'Impero cinese a quello britannico nel corso dell''800, mantenendo lo status di colonia per tutto il '900. La politica di non interferenza adottata dal governo britannico aveva garantito al territorio di esprimersi quasi senza restrizioni, permettendo sia la coesistenza di posizioni politiche opposte che la circolazione e l'influenzarsi reciproco di correnti letterarie. Inoltre, la crescita economica sperimentata da metà anni '50 lo aveva progressivamente trasformato da semplice porto commerciale in metropoli industrializzata, così come i sistemi educativo e sociale, nel corso di varie riforme, avevano conosciuto a loro volta progressi. In questo stato di cose, la sfera culturale verrà posta in secondo piano, da cui il mancato riconoscimento di un'identità culturale propria.

L'imminente ritorno dell'allora colonia britannica alla Cina continentale, previsto il 1° luglio 1997, genererà grandi timori sul futuro status del territorio, in previsione di una sua possibile assimilazione ad un sistema di valori differenti da quelli in cui si era sviluppata. Di fronte all'imminenza di una scomparsa, ci si renderà conto del valore della cultura come strumento di difesa identitaria. La necessità di dotarsi di una voce indipendente aprirà perciò un dibattito fra intellettuali e scrittori, i quali, per la prima volta, si interrogheranno su quale sia l'identità di un territorio multiforme e sfaccettato quale è Hong Kong. È in queste circostanze che la ricostruzione storica e della memoria culmina nella nascita di una "coscienza hongkonghese". Allo stesso tempo, il contributo fondamentale delle generazioni di scrittori ed artisti nati o vissuti sul territorio farà sì che si inizi a parlare di una vera e propria "letteratura di Hong Kong", in alternativa alle sole letteratura e cultura di massa.

Priva di tradizioni longeve, influenzata da generi e correnti molteplici e sostanzialmente considerata ancora in secondo piano, la voce di questa letteratura fa dello sperimentalismo la propria qualità distintiva. Inoltre, osservando le trasformazioni in atto e cercando risposta alle incertezze sul futuro, essa pone la realtà urbana di Hong Kong al centro del proprio universo. Il contributo artistico di autori quali Leung Ping-kwan 梁秉鈞, Xi Xi 西西, Liu Yichang 劉以鬯 o Dung Kai-cheung 董啟章, parteciperà alla costruzione di un'identità locale fluida, non priva di contraddizioni, ma capace di fare della propria condizione "ai margini" un punto di forza. Grazie all'incontro fruttuoso di generi, correnti e media, la cultura hongkonghese anticipa ancora oggi i passi del proprio tempo, assumendo i tratti di una vera e propria post-cultura.

Per comprendere meglio le tappe di questo complesso percorso di costruzione identitario e letterario, il primo capitolo offre una panoramica generale sui temi, correnti e sulle principali voci che hanno influenzato la costruzione del panorama letterario hongkonghese sin dalle sue prime apparizioni, osservate in parallelo alle evoluzioni storiche del territorio. Da metà Ottocento fino agli anni '90, la trasformazione sostanziale di questa letteratura ha visto partecipi molti volti, di fattezze diverse, ed ognuno con la propria voce. Inoltre, si osserverà come nel corso di questa trasformazione, le riviste letterarie abbiano ricoperto un ruolo fondamentale, ruolo che ancora oggi sembrano mantenere.

Il secondo capitolo si sofferma invece sulle forme e motivazioni della letteratura del ventunesimo secolo, di cui Tse Hiu-hung ed Hon Lai-chu rappresentano due voci di spicco. La loro scrittura è stata a turno definita surreale o alienata; tuttavia, se osservate con più attenzione, i loro racconti si rivelano profondamente legati alla realtà urbana e sensibili alle sue continue trasformazioni. I racconti delle due autrici propongono spesso immagini disorientanti, in cui identità, luoghi e relazioni umane tendono ad essere effimere o a scomparire del tutto. La loro capacità creativa non si limita però ad una mera osservazione alienata della propria città, né ad un'analisi superficiale del sentire umano. Essa propone invece una versione alternativa della realtà, in cui angoscianti trasformazioni, rimozioni o sostituzioni sono il tentativo acuto di osservare i suoi movimenti, seguirli e farne forma di resistenza.

Dalla loro particolare inventiva nasce *Dizionario di due Città*, un'opera che mostra quanto le due autrici abbiano appreso della lezione sperimentale della letteratura precedente. Come quelle di chi le ha precedute, le voci di Tse Hiu-hung ed Hon Lai-chu partecipano all'opera di costruzione di un'identità hongkonghese e della sua letteratura, inscrivendosi perfettamente in questo panorama. In modo poetico e consapevole, esse adoperano lo strumento silenzioso della letteratura per guardare al presente e far fronte alle incertezze del futuro; allo stesso tempo, il loro contributo muove un ulteriore

passo verso la definizione della letteratura hongkonghese come voce indipendente all'interno del più ampio universo della letteratura sinofona.

Nel terzo capitolo si propone perciò la traduzione di tre racconti tratti da quest'opera, a cui fa seguito, nel quarto ed ultimo capitolo, un'analisi delle scelte che hanno guidato il processo traduttivo. In questo contesto, la traduzione, in quanto fondamentale veicolo comunicativo, permette di aprire una finestra sulla peculiare realtà letteraria di Hong Kong, ancora per molti versi sconosciuta. Dando voce, in un'altra lingua, alle storie di Tse Hiu-hung ed Hon Lai-chu essa rinnova il proprio valore di strumento di mediazione, creando ponti fra universi distanti, altrimenti sconosciuti, e fornendo a ciascuno di essi la possibilità di uscirne arricchiti dal reciproco contatto.

1. Storia, identità, letteratura di Hong Kong

Il processo di definizione di “cultura” in un luogo eterogeneo quale Hong Kong ha seguito un percorso non comune, come non comuni sono anche la sua storia e il suo status sociopolitico passati e odierni. Analizzando tale percorso alla luce del concetto di “cultura di scomparsa” [culture of disappearance] proposto da Abbas, è possibile comprendere in che modo l’universo culturale di Hong Kong abbia sviluppato una strategia di resistenza creativa, venendo a patti con la propria natura “ai margini” e dandole forma in una “coscienza hongkonghese”. Tale strategia ha trovato il suo riflesso in letteratura, la quale ha partecipato al processo di costruzione identitaria locale in modo alternativo e peculiare. Da villaggio a metropoli globale, la città ha realizzato da sé una vera e propria metamorfosi: della stessa capacità di assimilazione creativa si sono dotati gli autori delle generazioni post anni ’70, quando, narrando personalmente la storia di Hong Kong, ne hanno garantito la sopravvivenza in uno spazio di scomparsa.

1.1 Hong Kong: “a hyphen”

La storia dell’isola di Hong Kong e dei territori che vanno sotto questo nome¹ viene in genere osservata a partire da un momento storico ben preciso: quello in cui, a partire dal 1842, essi furono ceduti alla Gran Bretagna, secondo quanto stabilito dal Trattato di Nanchino.

When China ceded Hong Kong to Great Britain in 1842 as a consequence of China’s defeat in the Opium War, Hong Kong took on a new identity as a British colony. Since then, Hong Kong’s identity has been under constant scrutiny, especially since the late 1970s when the government of the People’s Republic of China (PRC) decided to take Hong Kong back from British rule. In 1984 the British-Chinese negotiations started and in 1997 the transfer of sovereignty took place and Hong Kong became a special region of the PRC, administered under the “One Country, Two Systems” mode since then².

Lo status dell’isola di Hong Kong risulta già peculiare: da colonia ad ex-colonia, con un futuro da “nuova colonia” sotto il governo della Cina continentale ad attenderla. L’espressione “nuova colonia cinese” è però poco accurata. Più accurata, invece, è la metafora che ha usato Ackbar Abbas³

¹ L’isola di Hong Kong (*Xianggang dao* 香港島) fu il primo territorio ceduto all’Impero britannico nel 1842. Dopo la Seconda guerra dell’oppio (1856-1860), verrà ceduta anche la penisola di Kowloon (*Jiulong bandao* 九龍半島) ed infine, nel 1898, i Nuovi Territori (*Sanjie* 新界). Dall’ 1.7.1997 le tre zone costituiscono le tre maggiori aree della Regione Amministrativa Speciale di Hong Kong.

² Monika, Gänsbauer, Terry Siu-Han, Yip, “Place and Identity: Selected Stories from Hong Kong since the 1960s”, in *Orientaliska Studier* (Oriental Studies), 152, 2017, p. 88.

³ Ackbar M., Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 142.

per definire il suo status politico, sociale e culturale paradossale alle soglie del 1997: Hong Kong è il tratto che s'interpone fra due parole in un'espressione quale "sino-britannica", l'espressione grafica di un rapporto di simultanea autonomia e dipendenza. Definendo Hong Kong "a hyphen", Abbas spiega come lo status dell'isola sia il risultato di una serie di circostanze uniche, che hanno generato uno spazio storicamente anomalo che definisce "di scomparsa".

Tale premessa è necessaria a qualunque discorso cerchi di comprendere cosa significhi identità, cultura o, in questo caso, letteratura di Hong Kong.

Più che un percorso, quella che ha condotto all'emergere di una cultura propria di Hong Kong è stata, infatti, un'operazione di auto-creazione in risposta a specifici cambiamenti sociopolitici.

Abbas nota come la storia di Hong Kong, una storia essenzialmente coloniale, non possa essere letta in virtù del concetto di colonialismo classico: essa si inserisce in un più ampio contesto di trasformazioni e connessioni che hanno conferito alla città una dimensione *globale*. Secondo quanto osservato da King⁴, sarebbe stato il fenomeno coloniale stesso a sviluppare modalità specifiche attraverso le quali incorporare società precapitaliste, preindustriali e non-Europee nell'economia mondiale, modellate su realtà etnicamente e culturalmente differenti da quelle occidentali. Ne consegue che le città coloniali possano essere considerate una sorta di precursori delle future (odierne) città capitaliste e globali. Alla luce di quest'osservazione, il fenomeno coloniale assume in qualche modo qualità positive, o per lo meno non del tutto negative, poiché avrebbe dato luogo a modelli urbani complessi che per molti versi anticiperebbero le dinamiche globalizzate delle città future⁵. È in questo concetto di "città globale" che si iscrive Hong Kong.

Già dagli anni '50 il territorio inizierà ad assumere i primi tratti della realtà industriale, fino a trasformarsi, tra gli anni '70 e '80, in uno dei più potenti centri finanziari del sud-asiatico⁶. Non soffermandoci sulle dinamiche storiche che hanno condotto al boom economico, è interessante notare come Abbas lo consideri in parte conseguenza del fatto che la colonia, privata di libertà politica, avrebbe convogliato le proprie energie sulla sfera economica, in un percorso di crescita inversamente proporzionale fra aspirazioni politiche ed incremento di capitale⁷.

Non senza difficoltà, sotto la corona britannica il territorio era anche cresciuto dal punto di vista sociale, urbano, tecnologico e educativo, oltre a godere di libertà civili e relativa stabilità politica che erano mancate nella Repubblica Popolare, soprattutto prima e durante gli anni della Rivoluzione

⁴ Anthony D., King, *Global Cities*, London, Routledge, 1990, p. 38.

⁵ Abbas, *op. cit.* p. 3.

⁶ John, Carroll, *A Concise History of Hong Kong*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2007, pp. 140-166.

⁷ Abbas, *op. cit.*, p. 5.

Culturale. Da questi punti di vista, oltre che da quello economico, Hong Kong risultava significativamente distante dalla Cina continentale⁸.

È in questo stato di cose che, negli anni '70, la Cina reclamerà la propria sovranità sui territori di Hong Kong; le negoziazioni con la Gran Bretagna culmineranno, nel 1984, nella “Sino-British Joint Declaration”. L'accordo decreta come a 99 anni dalla cessione dei Nuovi Territori, il 1° luglio 1997, Hong Kong sarebbe tornata alla Cina continentale. A partire da allora, sotto il peculiare principio dell’“un paese, due sistemi”, essa avrebbe gestito in modo autonomo politica, economia e giurisdizione per i successivi 50 anni, prima di tornare in modo definitivo al continente. Questa scelta, tuttavia, non teneva conto delle sostanziali differenze sociali, politiche, economiche e culturali che distanziavano i “due sistemi”⁹.

Fino a quel momento, Hong Kong aveva inoltre potuto mantenere l'identità fluida della città portuale, accogliendo da sempre gente da ogni dove, per lo più migranti o rifugiati provenienti da Cina continentale e Taiwan. Sin dall'800 esisteva un senso di appartenenza al luogo, consolidatosi nel tempo in chi era emigrato sull'isola da tempo. Sarà però dagli anni '60 che una serie di fattori tra cui la mancanza di legami alla Cina continentale delle nuove generazioni e gli sforzi della corona britannica ad incentivare l'identità locale genereranno un nuovo senso d'identità negli abitanti di Hong Kong¹⁰. Tuttavia, sarà la crescente angoscia per il *jiuqi huigui* “九七回归”, il futuro ritorno alla Cina, e l'assistere ai massacri di piazza Tian'an men nell'89 ad avere l'impatto più forte sulla definizione di identità locale: “faced with the uncomfortable possibility on an alien identity to be imposed on it from China, [Hong Kong experienced a] last-minute collective search for a more definite identity”¹¹.

La nascita di un'identità specificamente locale fu quindi spinta dal timore di una sua perdita. Inevitabilmente, anche la ricerca di una cultura locale, nelle sue varie forme, ne fu profondamente segnata. In quegli anni si verificò infatti un cambio radicale dello status di cultura in sé.

Il fatto che il territorio fosse da sempre stato una colonia aveva generato il mito di una Hong Kong come “deserto culturale”, vale a dire di un luogo in cui, se c'era cultura, essa era percepita come unicamente importata dalla Cina, da Taiwan o dall'occidente¹².

⁸ *Ibidem*.

⁹ Kang-i Sun, Chang, Stephen, Owen, *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 2: From 1375*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p.692.

¹⁰ Carroll, *op. cit.*, p.167.

¹¹ Abbas, *op. cit.*, p. 4.

Oltre che da questo, il mito era alimentato dal fatto che in una società prevalentemente commerciale ed apolitica qual era quella di Hong Kong, la cultura occupava uno spazio marginale; in realtà, si tratta più di un dislivello fra “cultura alta” e “cultura di massa”, dove la seconda prosperava sulla prima. Rivedere la classica gerarchia fra letteratura alta e popolare basterebbe già a confutare l’idea di “deserto culturale”; ad ogni modo, alimentata dalla crescita economica, negli anni ’70 e ’80 era già nata una cultura *pop* specificamente di Hong Kong, espressa dalla sua rinomata industria cinematografica, dalla nascita del Canto-pop in musica, dalle saghe di arti marziali, dai romanzi rosa, dai gialli e dalla fantascienza in letteratura¹³ e, infine, dalla televisione¹⁴.

Tuttavia, ciò che è interessante osservare è il modo in cui cambia l’idea di cultura in relazione alla propria identità. Come si vedrà nei prossimi paragrafi, è proprio in questi anni che l’espressione “letteratura di Hong Kong” prende piede; al centro del suo universo ci sono gli “scrittori di Hong Kong”, la loro città e la volontà di parlarne, per la prima volta, da una prospettiva interna.

La ragione di questo nuovo interesse, nato insieme ai primi timori per il ’97, risiede ancora una volta nella necessità di definirsi per non “scompare”:

The anticipated end of Hong Kong as people knew it was the beginning of a profound concern with its historical and cultural specificity. But then the cause of this interest in Hong Kong culture—1997—may also cause its demise. The change in status of culture in Hong Kong can be described as follows: from reverse hallucination, which sees only desert, to a culture of disappearance, whose appearance is posited on the imminence of its disappearance. [...] We are witnessing certainly not the disappearance of culture, but “some original and yet untheorized” form of culture, [...] *a culture of disappearance*¹⁵.

Da che prospettiva va osservata la cultura di Hong Kong, sospesa nel suo peculiare spazio fra la fine di un colonialismo e l’inizio di una condizione che non può definirsi post-coloniale in senso stretto?

Categorie quali “locale”, “marginale” o “cosmopolita”, non funzionano più, ci dice Abbas, poiché appartengono ad un immaginario coloniale classico e non lasciano spazi di ridefinizione.

È difficile, infatti, parlare di identità puramente locale in una realtà eterogenea come quella hongkonghese; definirla marginale non aiuta a scardinare la posizione di chi sta ai margini e di chi al centro, ma piuttosto a riconfermarla; né serve a rappresentarla l’idea fallace di un ottimismo

¹³ Chang, Owen, *op. cit.*, p. 643.

¹⁴ Carroll, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵ Ivi, p.7.

cosmopolita, secondo cui tutte le culture si fonderebbero in un'unica cultura egualitaria, ignorando gli inevitabili rapporti di subordinazione esistenti fra di esse¹⁶.

Per uno spazio liminale quale è Hong Kong, l'unica possibilità di autorappresentarsi, forse, consiste proprio nella scomparsa; un concetto che, come si vedrà, fa eco alle parole di Dung Kai-cheung: "Only places that do not exist can escape being possessed"¹⁷.

Il concetto di scomparsa, dice Abbas, non implica una non presenza ma una riconfigurazione di forme e categorie di rappresentazione. La scomparsa non è perdita, né una forma di opposizione alla possibilità di scomparsa, ma la pratica che consiste nel percepire tale possibilità e riconfigurarla in categorie familiari o, più semplicemente, usare la scomparsa per gestire la scomparsa stessa. Una "cultura della scomparsa" problematizza la rappresentazione delle cose scegliendo l'astratto, l'effimero e la perdita di dimensioni fisiche come oggetto del proprio culto. In questo spazio, anche l'autorappresentazione diventa problematica. Definire la propria identità in uno spazio sospeso, vuol dire trovare un modo per agire e pensare in condizioni che impediscono al soggetto di appropriarsi della propria stessa soggettività. Un'identità che esiste in uno spazio di scomparsa ha l'opportunità di creare la propria soggettività senza doverla definire in modo netto, ma di flusso, di movimento; si tratta di una strategia di sopravvivenza, che in tempi di mutazioni o di minacce fa di necessità virtù.

In questo senso Abbas conclude dicendo che la cultura di Hong Kong sia piuttosto una postcultura e, allo stesso tempo, una pratica di libertà.

Definire la "cultura" o "identità di Hong Kong" significa prima di tutto riconoscere peculiarità ed anomalie che hanno generato uno spazio "paradossale" come questo, uno spazio che esiste e scompare, che sta dentro e fuori dalla Cina, che non è Oriente né Occidente (o entrambi), che è autonomo e dipendente allo stesso tempo. I modelli culturali preesistenti non sono in grado di spiegare le dinamiche di uno spazio del genere, così, piuttosto che aspettare i cambiamenti sociali per poi rappresentarli, sarà la cultura stessa ad anticiparli facendosi trasformativa o creativa, diventando postcultura.

Le motivazioni di questa trasformazione, di questo farsi fluida e sospesa, risiedono nell'essersi resi conto, in un momento chiave della propria storia, che la cultura non disti poi così tanto da altre discipline quali la politica o l'economia, ma che piuttosto ne sia parte integrante. È in concomitanza con questa realizzazione che il senso di "identità culturale" diventa strumento di risposta a cambiamenti storici:

The important role of post culture in Hong Kong today, it seems to me, is to take part in the development of these practices of freedom. Given the kinds of spatial and temporal distortions that we have, these practices are not something that "later on will

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ Dung, Kai-cheung, *Atlas, The Archeology of an Imaginary City*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 17.

be necessary"; they are necessary now. Furthermore, the emphasis must be on the *practices* of freedom, which is very different from an *idea* of freedom or an abstract concept of "democracy." In terms of culture, these practices can be located in the development of cultural forms that are responsive to historical change¹⁸.

Rileggere la cultura hongkonghese, nelle sue molteplici forme, alla luce del concetto di “cultura di scomparsa” proposto da Abbas nel 1997, permette di capire meglio le motivazioni e le modalità in cui, in un momento storico di transizione, si sia generato un interesse interno per l’identità di Hong Kong; interesse che è sfociato nella nascita, fra le altre cose, di una “letteratura di Hong Kong”.

L’espressione “letteratura di Hong Kong” può essere però considerata da due diverse prospettive: da un lato, può condurci ad un’osservazione critica degli autori e delle opere che hanno contribuito allo sviluppo di una tradizione letteraria *di* Hong Kong; dall’altro, a comprendere come Hong Kong sia stata descritta dalla letteratura come spazio culturale “di scomparsa”, o ai margini. Le due prospettive non si escludono necessariamente e saranno affrontate parallelamente nei prossimi paragrafi. Tuttavia, focalizzare l’attenzione sulla seconda prospettiva permetterà di comprendere il modo peculiare e creativo in cui gli autori di questa letteratura abbiano fatto di uno “spazio di scomparsa” uno “spazio di sopravvivenza”.

1.2 Dagli albori al modernismo

Ripercorrendo le tappe di sviluppo della letteratura di Hong Kong, il critico Wong Wai-leung¹⁹ mette in luce come il panorama letterario ad Hong Kong abbia seguito per molto tempo i passi della letteratura cinese continentale²⁰.

I primissimi esempi di letteratura apparvero nei periodici locali di fine Ottocento, che per molto tempo resteranno il luogo prescelto di un attivo dibattito culturale. A fine Ottocento 王韜 Wang Tao, un intellettuale in esilio ad Hong Kong, inizia a pubblicare saggi di carattere politico e scritti letterari sul primo quotidiano cinese in commercio, il *xunhuan ribao* 循环日报 (*Stampa quotidiana*), che egli stesso aveva fondato nel 1874.

¹⁸ Abbas, *op. cit.*, p. 146.

¹⁹ I nomi degli autori, delle riviste e i titoli di opere o articoli in cinese sono stati trascritti secondo il sistema Pinyin, tranne per quelli di cui è maggiormente in uso la trascrizione basata sulla pronuncia cantonese.

²⁰ Wong, Wai-leung, *Hong Kong Literature in the Context of Modern Chinese Literature*, Occasional Paper No 18, Hong Kong: Centre for Hong Kong Studies, Chinese University of Hong Kong, 1987, p. 4.

Fino ai primi del Novecento si continueranno a prediligere i modelli della letteratura classica; di conseguenza, le nuove opere in vernacolare e le idee scaturite dal Movimento del Quattro Maggio non influenzeranno particolarmente la scena locale. I primi passi in questo senso si muoveranno solo dal 1928 con la nascita del primo periodico in vernacolare, il *Ban lü* 伴呂 (Compagno) e poi nel 1933 con *Hong dou* 紅豆 (Soia rossa): i due periodici contribuiranno in modo significativo non solo a dar voce agli scrittori locali e a nuove correnti, ma faranno anche da canale di diffusione di opere inglesi contemporanea²¹.

Sin dall'inizio della sua storia coloniale, Hong Kong ha accolto i flussi migratori di chi cercava riparo dalla Cina continentale: prima durante la rivolta dei Taiping a metà Ottocento, poi fra gli anni '20 e '30, ma soprattutto dopo lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese nel 1937²². In questa fase saranno moltissimi a recarsi sull'isola, fra i quali anche scrittori ed intellettuali. Essi appartengono a correnti e posizioni politiche differenti, sostanzialmente libere di convivere in virtù della politica di non interferenza adottata dalla Gran Bretagna. La letteratura fiorisce, soprattutto grazie alla presenza di moltissime riviste letterarie locali o continentali (spesso di vita breve) a cui collaborano scrittori già affermati in continente, insieme a nuove voci del panorama letterario di Hong Kong.

La poesia è fra i generi più in voga e si esprime nelle forme più disparate: dalla poesia di resistenza a quella urbana, da quella pastorale a quella romantica. Poeti continentali del calibro di Dai Wangshu 戴望舒 (1905- 1950) trovano spazio per le proprie opere ad Hong Kong e la loro produzione esprime tutta la nostalgia per la propria terra d'origine, così come la preoccupazione per la guerra e per la rapida urbanizzazione in atto sull'isola²³. Dai Wangshu, ad esempio, resterà ad Hong Kong per oltre dieci anni; fonderà il supplemento letterario dell'*Hong Kong Daily*, *Xingzuo* 星座 (Costellazioni), in cui pubblica letteratura straniera in traduzione, saggi, poesie e promuove attività di resistenza anti-giapponese²⁴.

Accanto a chi celebra con nostalgia le proprie origini continentali o ripudia gli orrori della guerra, c'è chi si sofferma invece sulla propria esperienza sull'isola, esperienza che nella maggior parte dei casi è solo temporanea.

²¹ *Ivi*, p. 2.

²² *Ivi*, p. 5.

²³ Chang, Owen, *op. cit.*, p. 590.

²⁴ Wong, *op. cit.*, p. 6.

L'immagine della città diventa oggetto di contemplazione poetica in alcune opere di Ou Waiou 鷗外鷗 (1911-1995); fra queste, la raccolta *Ou Waiou zhi shi* 鷗外鷗之詩 (Poesie di Ou Waiou, 1985), composta negli anni '30, accoglie un insieme di scritti intitolato *Xianggang zhao xiang ce* 香港照像冊 (Album fotografico di Hong Kong). Nei testi il poeta nota con occhio critico alcuni aspetti della cultura di Hong Kong come l'ossessione per il denaro, oppure riflette sulla precarietà storica della città a ridosso dell'occupazione giapponese del 1942²⁵.

Una prospettiva differente è invece quella con cui Liu Muxia 柳木下 (1914-1993) assiste al sorgere dei primi grattacieli, simbolo del processo di trasformazione del panorama urbano che inizia negli anni '30. In *Da sha* “大廈” (Grattacieli, 1938) gli enormi edifici assumono fattezze antropomorfe e coscienza propria davanti agli occhi attoniti del poeta. Alla sua domanda “a cosa staranno pensando?” fa eco la loro risposta: “New York, Londra”²⁶. L'evocazione dell'architettura delle metropoli occidentali mostra l'insofferenza per l'imporsi della presenza straniera sulla colonia.

Esempi di riflessione sui risvolti sociali dell'urbanizzazione si trovano nelle opere di Liu Huozi 劉火子 (1911-1990). *Dushi de wujing* “都市的午景” (Mezzogiorno in città, 1934) mostra il divario economico fra impiegati e operai attraverso il contrasto fra i pasti che consumano a mezzogiorno, mentre *Weiduoliya shi beijiao* “維多利亞市北角” (North Point a Victoria City, 1934) di Li Yuzhong 李育中 (1911-2013) pone enfasi sugli aspetti ecologici del fenomeno urbano, mostrando una terra danneggiata dall'industrializzazione e che soffoca sotto una coltre di fumo nero²⁷.

Tra gli autori di prosa continentali, Mao Dun 茅盾 (1896-1981) è fra i più attivi. Pubblica narrativa in serie, saggi, articoli ed assume la direzione editoriale del supplemento letterario del periodico *Libao* 立報 (Indipendente). Nel 1941 scriverà *Fushi* 腐蚀 (Corrosione): pubblicato in serie su un settimanale, il “diario” di una spia nazionalista ci rivela come la protagonista conservi ancora uno spirito salvo dalla “corrosione” morale. L'opera ebbe grande successo ad Hong Kong, tanto da guadagnarsi una trasposizione cinematografica, prodotta nel 1950 in Cina continentale²⁸.

Fra i contributi più significativi provenienti dagli autori continentali c'è anche quello di 蕭紅 Xiao Hong (1911-1942). Dopo una vita non facile, nel 1940 si era trasferita nel distretto di Kowloon insieme al nuovo marito. Ispirata dai ricordi d'infanzia, Xiao Hong compone qui le storie che

²⁵ Chan, Leonard Kwok-Kou, “Sense of Place and Urban Images: Reading Hong Kong in Hong Kong Poetry”, in Carlos, Rojas, Andrea, Bachner (eds), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literature*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 402.

²⁶ Ivi, p. 403.

²⁷ Ivi, p. 404.

²⁸ Chang, Owen, *op. cit.*, p. 591.

confluiranno in *Hulanhe zhuan* 呼蘭河傳, *Racconti del fiume Hulan* (1942), mentre l'invasione giapponese e la satira al patriottismo locale diventeranno il soggetto di *Ma Bole* 馬伯樂 (1940)²⁹.

In questa fase la letteratura di Hong Kong è ancora molto alimentata dalle opere di autori continentali, i quali, oltre a considerarsi di passaggio, ponevano poco l'accento sulla propria esperienza locale. Questa prima fase di fermento letterario, alimentata per lo più da scrittori di sinistra, rallenterà per tutto il periodo di occupazione giapponese (1941-46), anche in seguito al ritorno di questi ultimi alla Cina continentale dopo la nascita della Repubblica³⁰.

Ad Hong Kong si respirava un clima di relativa apertura culturale, dovuto da un lato alla politica di non interferenza adottata dal governo britannico, dall'altro al fatto che, in quanto porto, essa accogliesse da sempre una pluralità di culture. Rispetto alla Cina continentale ed a Taiwan, in quel momento strette fra comunismo e nazionalismo, ad Hong Kong non era presente alcuna forma di censura. Ciò permise la coesistenza di un gran numero di testi a favore dell'uno o dell'altro fronte politico che aprì una vera e propria disputa fra nazionalisti e comunisti, disputa che si protrarrà fino al '49. Ancora una volta però, questi sviluppi solo relativamente la letteratura locale³¹.

Dopo la fondazione della Repubblica nel 1949, Hong Kong assistette ad un flusso migratorio di dimensioni ancora maggiori del precedente. L'impatto di questa vera e propria diaspora aumentò significativamente il numero di abitanti sull'isola³²; allo stesso tempo, sul versante letterario, la migrazione si verificava in due direzioni opposte: gli autori che sostenevano la neonata Repubblica tornavano in continente mentre chi era di posizioni politiche opposte arrivava in cerca di rifugio³³. A causa del gran numero di emigrati, nell'aprile 1950 il governo della neonata Repubblica vietò l'espatrio sull'isola, bloccando il passaggio dal Guandong. La chiusura del confine, oltre a bloccare il flusso migratorio, limitò anche la reciproca influenza letteraria.

La posizione strategica dell'isola, a metà fra Cina continentale e Taiwan, le aveva inoltre reso possibile entrare in contatto con entrambe. Tuttavia, mentre il passaggio con la Cina continentale era stato ostruito, Taiwan beneficiò molto dei contatti con l'isola. I testi occidentali banditi dal regime passavano da Hong Kong a Taiwan, passaggio che alimentò in parte lo sviluppo del movimento modernista. In secondo luogo, Hong Kong lasciava spazio alle pubblicazioni degli scrittori taiwanesi,

²⁹ Ivi, p. 592.

³⁰ "Hong Kong literature", in *Encyclopaedia Britannica Inc.*, 2011, URL: <https://www.britannica.com/art/Hong-Kong-literature>, (22.01.20).

³¹ Wong, *op. cit.*, p. 4.

³² Chang, Owen, *op. cit.*, p. 635.

³³ Wong, *op. cit.*, p. 6.

mentre scrittori, studenti e letterati locali si spostavano a Taiwan per proseguire le proprie carriere³⁴. Inizia dagli anni '60 uno scambio diretto fra le due zone, il che spiega perché, per decenni, si sia teso a raggruppare le due letterature sotto l'etichetta di *gang tai wenxue* “港台文学” (letteratura di Hong Kong-Taiwan). In realtà le due isole hanno prodotto opere dalle qualità molto diverse e si sono sviluppate anche in fasi distanti³⁵.

Nonostante i danni economici causati dalla guerra di Corea³⁶ e la relativa mancanza di lettori, nel corso degli anni '50 la letteratura locale continuerà a sopravvivere. Molte delle opere e dei periodici letterari di questo periodo furono sovvenzionate dagli Stati Uniti, i quali durante la Guerra Fredda avevano scelto Hong Kong come punto strategico di contenimento ed attacco del regime comunista e di fatto avevano una maggiore influenza³⁷. Si diffonde così una “Green Back Culture” per lo più anticomunista e fortemente influenzata dalle opere statunitensi, in opposizione ad una letteratura meno influente di sinistra³⁸.

Oltre alle opere di più o meno evidente stampo politico, alcune rifletteranno anche sulla recente esperienza della guerra o la nostalgia per la propria terra d'origine e vedranno veicolo di diffusione ancora una volta le riviste. Fra i molti periodici sostenuti dai fondi statunitensi, *Renren wenxue* 人人文學 (Letteratura di tutti) sarà una delle prime ad essere fondata dopo la guerra; essa sosterrà la poesia di stampo tradizionale e sarà veicolo di pubblicazione di molte opere che compariranno in questa fase sulla rivista.

Un'altra voce femminile di spicco che influenzerà le generazioni successive, non soltanto ad Hong Kong, è quella di 張愛玲 Zhang Ailing. L'autrice aveva condotto i propri studi ad Hong Kong e nel 1952 vi torna dopo le accuse di collaborazionismo contro il regime³⁹. Qui pubblica *The rice sprout song* (*Yangge* 秧歌, 1954) e *Chidi zhi lian* 赤地之戀 (Nostalgia di terra nuda, 1956), entrambi commissionati dall'US Information Service per il quale lavora. Il primo dei due fu scritto in inglese,

³⁴ Chang, Owen, *op. cit.*, pp. 636-637.

³⁵ Gänsbauer, Yip, *op. cit.*, p. 89.

³⁶ Dato il sostegno della RPC alla Corea del Nord durante la Guerra di Corea, nel 1951 le Nazioni Unite le imposero un divieto di scambio commerciale con gli alleati a supporto della Corea del Sud; fra questi vi era anche la Gran Bretagna, sotto la cui sovranità si trovava Hong Kong. La conseguente chiusura degli scambi commerciali fra colonia e Cina continentale ebbe un forte impatto sull'economia locale, che dipendeva in gran parte da questi.
Carroll, *op. cit.* pp. 141-143.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Wong, *op. cit.*, p. 5.

³⁹ Nicole, Huang, “Introduction”, in Eileen, Chang, *Written on Water*, New York, Columbia University Press, 2005, pp. X-XII.

poi tradotto in cinese e serializzato. Durante il suo breve soggiorno ad Hong Kong, Zhang traduce anche letteratura statunitense e scrive sceneggiature per i principali studios cinematografici di Hong Kong⁴⁰.

Ma sarà tra gli anni '50 e ed i '70 che la diffusione di nuove correnti e stili, primo fra tutti il modernismo, aprirà un nuovo capitolo nella storia del panorama letterario hongkonghese.

Molti fattori entrano in gioco in questa fase: la sostanziale mancanza di canoni letterari, la politica di non interferenza britannica, l'influsso della letteratura occidentale ed il contatto con la scena letteraria taiwanese.

In questi anni l'economia di Hong Kong è infatti in forte espansione ed il welfare significativamente sostenuto dai britannici, anche in seguito a proteste sindacali e scioperi dei lavoratori. Oltre a questo, emerge un nuovo senso di appartenenza al luogo. Le nuove generazioni di locali percepiscono sempre meno il legame con la Cina continentale e sempre più quello con l'isola e con il governo britannico, che nel frattempo incoraggiava l'insegnamento dell'inglese fino a farlo diventare lingua ufficiale della colonia insieme al *putonghua* negli anni '70⁴¹.

Lo status marginale della "letteratura alta" rispetto a quella di consumo muoverà una nuova categoria di autori devoti alla letteratura "seria". Tse Hiu-hung nota come nella storia letteraria di Hong Kong, il confine fra letteratura alta e di massa sia sempre stata marcato. In una società fondata sul capitale come Hong Kong, la letteratura popolare era molto in voga e per distanziarsene, molti autori scelsero di adottare forme sperimentali, che d'ora in poi qualificheranno gran parte delle opere locali⁴².

Ancora una volta le riviste letterarie ebbero un ruolo di spicco: *Shiduo* 诗朵 (Poesia in fiore) fu pioniera nella diffusione del modernismo grazie anche alle numerose collaborazioni con molteplici autori di spicco; su questo modello, scrittori vicini alla rivista ne fonderanno altre, alcune più tradizionaliste ed altre più sperimentali, tra cui il periodico d'ispirazione modernista *Wenyi xinchao* 文艺新潮 (Correnti letterarie) di 馬朗 Ma Lang (nome d'arte di 馬博良 Ma Boliang, 1936-); *Shifeng* 诗风 (Stile poetico), *Pangu* 盘古 (Creatore), *Feng* 焚风 (Vento incendiario) e *Damuzhi* 大拇指 (Grande Pollice) quest'ultimo edito da Ye Si 也斯 e su cui pubblicherà anche Xi Xi 西西, due autori di fondamentale importanza del panorama letterario di Hong Kong⁴³.

⁴⁰ Chang, Owen, *op. cit.*, p. 639.

⁴¹ Ivi, p. 635.

⁴² "Dorothy Tse on 'Writing Between Languages' in Hong Kong", in *Muse magazine*, URL: <https://www.musemag.hk/books/snow-and-shadow/meet/> (31.01.2020).

⁴³ Leung, Ping-kwan, "Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Cultures and the Search for Identity", in *Modern Chinese Literature*, 9:2, 1996, p. 221.

Inoltre, con gli anni '60 inizia una stagione di letteratura urbana in senso stretto, che riflette sulla vita in città e si rivela nelle prime forme di letteratura di Hong Kong su Hong Kong. Non sempre queste esperienze urbane dipingono la città in termini positivi. Essa assume spesso la forma di metropoli capitalista in cui si trasformerà definitivamente negli anni '80 e l'idea di "decadenza urbana" diventerà soggetto e sfondo di molte opere di questo periodo.

Un primo e fondamentale esempio della letteratura moderna di Hong Kong è rappresentato dalle opere di Liu Yichang 劉以鬯 (1918-2018)⁴⁴. L'interesse genuino di Liu per la realtà urbana di Hong Kong e per la promozione della sua letteratura gli hanno conferito lo status di vera e propria istituzione. In una carriera durata oltre sessant'anni, Liu ha pubblicato oltre trenta titoli fra prosa narrativa, recensioni letterarie e traduzioni di letteratura straniera. Oltre a quello letterario, i suoi meriti si estendono anche all'ambito editoriale e giornalistico, nonché per aver introdotto scrittori del calibro di Leung Ping-kwan 梁秉鈞 e Xi Xi 西西⁴⁵ al mondo della letteratura. Liu inizia la sua carriera come giornalista e editore di alcuni periodici di Chongqing e Shanghai, prima di trasferirsi ad Hong Kong nel 1948. Dopo alcuni soggiorni a Singapore e in Malesia, durante i quali si dedica ancora alla carriera giornalistica, nel 1958 tornerà definitivamente Hong Kong. Qui, nel 1960, diventa editore del *Qianshui wan* 淺水灣 (Repulse Bay), supplemento letterario dell'*Hong Kong Times*, che sotto la sua direzione fiorisce. Nel 1985 fonda *Xianggang wenxue* 香港文學, il primo giornale di "letteratura alta" "dell'isola. Le sue opere segnano l'inizio di una nuova era letteraria, grazie al modo peculiare in cui, allo stesso tempo, catturano le unicità e le criticità della metropoli. Fra queste, *Jiutu* 酒徒 (L'alcolista) ha un posto centrale: il romanzo del 1963 si iscrive nella tradizione modernista ed è il primo romanzo cinese ad adoperare la forma narrativa del flusso di coscienza⁴⁶. Sullo sfondo dei cambiamenti socio-economici della Hong Kong di metà anni '60, la città si trasfigura in una metropoli mondana (*yuwang de dushi* 欲望的都市)⁴⁷ in cui il protagonista, uno scrittore, si vede costretto ad abbandonare i propri ideali letterari per rispondere alle richieste di un pubblico consumista; è così che per sopravvivere si dà alla scrittura di saghe di arti marziali e storie a sfondo erotico, lamentando durante lunghi monologhi interiori "annebbiati" dall'alcol – il vuoto culturale e morale dilagante. Dopo un tentativo fallimentare di fondare una rivista propria, il protagonista finisce

⁴⁴ Chang, Owen, *op. cit.*, pp. 639-640.

⁴⁵ " 'He was a titan, a grandmaster': How late novelist Liu Yichang 'invented modern Hong Kong' ", in *HKFP*, 2018, URL: <https://www.hongkongfp.com/2018/06/11/titan-grandmaster-late-novelist-liu-yichang-invented-modern-hong-kong/> (1.02.2020).

⁴⁶ Wendy, Larson, "Liu Yichang's *Jiutu*: Literature, Gender, and Fantasy in Contemporary Hong Kong", in *Modern Chinese Literature*, 7, 1993, pp. 89-103.

⁴⁷ Gänsbauer, Yip, *op. cit.*, p. 92.

per abbandonarsi allo stile di vita decadente metropolitano. L'uso innovativo del monologo interiore e lo sguardo cinematografico delle descrizioni hanno ispirato fra l'altro il cult *2046* (2004) di Wong Kar-wai 王家衛. La sua idea di Hong Kong come crocevia di realtà differenti, talvolta inconciliabili, è espressa in un altro delle sue opere più apprezzate, *Duidao* 對倒 (Incrocio, 1962). Il romanzo, pubblicato inizialmente in serie, si ispira all'idea del *tête-bêche*⁴⁸ per raccontare l'incontro di un uomo emigrato da Shanghai e di una ragazza nata sull'isola in una sequenza di scene alternate. L'incontro diventa riflessione sulla distanza fra culture divergenti e coesistenti: quella dell'uomo, a cui il ricordo nostalgico di Shanghai impedisce di adattarsi alla nuova vita sull'isola, e quella della ragazza, la quale invece ne è parte integrante. In un incrocio-scontro di tempi e spazi, Liu racconta la difficile convivenza fra mondi distanti, tipica della realtà urbana di Hong Kong. L'incontro si risolve infatti con il prendere atto dell'inconciliabilità fra i due e con il loro allontanamento⁴⁹. Anche questo romanzo sarà fonte d'ispirazione cinematografica per Wong Kar-wai, che sul romanzo basa in parte il suo celebre *Hua yang nianhua* 花样年华 (In the Mood for Love, 2000)

Contestualmente all'avanzare dell'incertezza sul futuro della colonia, inizierà a fiorire un nuovo interesse per la cultura locale che avallerà l'idea di Hong Kong come “deserto culturale”. Inizia da qui in poi un vero e proprio risveglio letterario, mosso dalla necessità di cercare una letteratura *di Hong Kong su Hong Kong*.

1.3 Da “città sfrenata” a “città perduta”

Fino a quel momento la ‘metropoli capitalista’ di Hong Kong, con le sue contraddizioni, aveva fatto per lo più da sfondo ad opere di letteratura di consumo o da oggetto di riflessione di autori continentali od occidentali che, per dirla con Xi Xi, la guardavano “da dietro una finestra”⁵⁰.

Ad ogni modo, si può affermare che questa narrativa sostanzialmente urbana abbia contribuito a colmare il vuoto lasciato dalla quella continentale prima e durante la Rivoluzione Culturale;

⁴⁸ Il termine *tête-bêche* è impiegato in filatelia per designare una coppia di francobolli in cui per errore di stampa uno dei due è capovolto rispetto all'altro.

⁴⁹ Joshua S., Mostow, Kirk A., Denton, Bruce, Fulton, Sharalyn, Orbaugh (eds), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 604-605.

⁵⁰ “This fantastic city has drawn numerous travelers to explore and experience it ... many of them are actually quite concerned about it. And so they stand outside and look into the city through an open window ... they cannot afford any practical assistance. But to observe is a kind of participation, too, for to observe is to monitor.”

Xi, Xi, Eva, Hung (ed), “Marvels of A Floating City”, *Marvels of A Floating City and Other Stories*, Hong Kong, Research Centre for Translation, The Chinese University of Hong Kong, 1997, p. 27.

quest'ultima si era infatti concentrata sulla celebrazione della vita rurale e sulla costruzione di una grande storia nazionale più che all'esperienza cittadina⁵¹.

Il modo di guardare alla città inizia a modificarsi solo fra gli anni '70 e '80; in quegli anni, il preannunciato ritorno di Hong Kong alla Cina continentale, nel 1997, è atteso e temuto allo stesso tempo. All'impazienza di liberarsi dai "colonizzatori stranieri" si affiancava il timore di non sapere in che modo tale ritorno avrebbe potuto alterare le condizioni politiche, economiche e culturali del territorio o minare le libertà civili di cui godevano i suoi abitanti.

This historical watershed sparked widespread reflections among intellectuals and writers on the identity and subjectivity of Hong Kong. If the question "what does it mean to be a Hongkongese?" had hardly been in public consciousness, now it came to the fore with a sense of urgency. Projects to preserve and record the history and culture of Hong Kong in words, images, and sounds were launched in an effort to define Hong Kong in its own terms rather than the terms of others, to allow Hong Kong to be heard in its own voice rather than being spoken for. In literature, this desire translated into the compilation of literary histories and archives, the editing of anthologies, and the publication of scholarly studies, oral histories, and memoirs⁵².

Nel 1985, ad esempio, nasce *Xianggang wenxue* 香港文學 (Letteratura di Hong Kong). La rivista, fondata da Liu Yichang, nasce proprio per porre l'accento sull'esistenza di una "letteratura seria" di Hong Kong, stabilendone i canoni e dandole dignità nell'universo della letteratura sinofona. La rivista, tutt'ora attiva, sponsorizza premi, diffonde materiale storico e introduce nuovi autori cinesi nel panorama letterario globale. Altro tassello importante di questa costruzione è l'istituzione dell'"Hong Kong Arts Development Council" nel 1995, nata allo scopo di finanziare premi letterari, festival e fornire riconoscimenti pubblici agli scrittori emergenti⁵³. Allo stesso tempo, la letteratura di Hong Kong inizia ad entrare nei programmi scolastici ed universitari.

Emerge così un nuovo senso di comunità fra letterati ed artisti hongkonghesi, che guardano allo spazio urbano unico di Hong Kong per scriverne la storia, per la prima volta da una prospettiva interna. Quest'osservazione assumerà a turno forme diverse e si concentrerà su temi differenti, ma ciascun contributo sarà fondamentale a dare nuova identità all'immaginario urbano di Hong Kong.

⁵¹ Gänssbauer, Yip, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁵² Chang, Owen, *op. cit.*, p. 693.

⁵³ "Established in 1995 under the Hong Kong Arts Development Council Ordinance, Chapter 472, the Hong Kong Arts Development Council (HKADC) is a statutory body set up by the Government to support the broad development of the arts in Hong Kong. Its major roles include grant allocation, policy and planning, advocacy, promotion and development, and programme planning." "About HKADC", in *Hong Kong Art Development Council*, <http://www.hkadc.org.hk/?p=81&lang=en> (20.01.2020).

Come osserva Chan a proposito della produzione poetica del periodo, “Hong Kong poets construct an identity for themselves and their place by finding expression for their urban experience”⁵⁴. Osservare la città, i suoi cambiamenti, lo spazio che occupa e le impressioni che genera, dice Chan, dimostra come in chi scrive coesistano una forma di topofilia – di legame emotivo al luogo – e di topofobia – di destabilizzazione dovuta al costante mutare di quello stesso luogo⁵⁵. Negli anni ’70 Hong Kong aveva già assunto la forma di moderna metropoli con il suo peculiare panorama di enormi grattacieli, che tuttavia non poggiava affatto su basi solide. La crescita economica ed urbana sono in qualche modo una risposta al vuoto socioculturale percepito ed effettivamente presente⁵⁶.

A curarsi di rafforzare le deboli basi socioculturali dell’isola saranno perciò le nuove generazioni di poeti, scrittori ed artisti, alcuni nati in Cina continentale altri ad Hong Kong, i quali si sentono ormai legati al territorio.

Una sensibile esplorazione dello spazio urbano contraddittorio eppure familiare di Hong Kong si rintraccia in gran parte della poesia di Leung Ping-Kwan 梁秉鈞, meglio conosciuto come Ye Si 也斯 (1949–2013). La carriera di Leung, nato nel Guangdong ma trasferitosi ad Hong Kong con i genitori sull’isola durante l’infanzia, si protrae per quasi cinquant’anni. Il suo contributo artistico conta moltissimi titoli tra poesie, racconti brevi, romanzi, saggi e critica letteraria o cinematografica, a cui si affianca la continua ricerca accademica. Per tutta la vita, Leung dimostra interesse per la sperimentazione artistica e capacità di impiegare media e generi differenti nella sua letteratura. Il merito maggiore di questo autore risiede, inoltre, nell’aver sempre correlato l’espressione artistica alla dimensione sociale, dimostrando la possibilità di mutua collaborazione fra le due non solo in linea teorica ma nel concreto delle proprie opere⁵⁷.

Un esempio di questa capacità di integrare dimensione letteraria e sociale per riflettere sulla città si ritrova nella sua prima raccolta di poesie, *Leisheng yu changming* 雷聲與蟬鳴 (Tuoni e frinio di cicale, 1978). Della raccolta fa parte *Beijiao qiche duhai matou* 北角汽車渡海碼頭 (All’imbarco di North Point, 1974). Al centro dei suoi versi c’è il distretto residenziale di North Point, situato a nord dell’isola di Hong Kong, un luogo carico di memoria e significato per i suoi abitanti; esso ha da sempre accolto una pluralità di gente di diversa provenienza ed etnia, facendosi riflesso della

⁵⁴ Chan, *op. cit.*, p. 402.

⁵⁵ Ivi, p. 406.

⁵⁶ Chow, Rey, “Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong Author Leung Ping-kwan”, in *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. 170.

⁵⁷ Chow, Rey, “Leung Ping-kwan: Shuqing and Reveries of Space”, in Carlos, Rojas, Andrea, Bachner (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 567.

caratteristica multiculturalità dell'isola. Lo snodo centrale del distretto è King's Road, ai cui lati si trovano moltissimi negozi, ristoranti ed edifici residenziali.

Nel testo s'incontrano vari tratti tipici della scrittura di Leung, fra cui la predilezione per immagini e oggetti del quotidiano, un linguaggio diretto e la capacità di delineare il paesaggio urbano con la sensibilità pastorale tipica della poesia classica cinese⁵⁸. Nei suoi versi lo sfondo grigio e soffocante di North Point è dominato da enormi grattacieli; il loro riflesso instabile sull'acqua comunica tutta l'illusorietà della prosperità urbana, la precarietà della vita in una metropoli in costante mutamento e una certa nostalgia per il passato. La rapida urbanizzazione della città sembra generare una sorta di stress psicologico in chi vi abita, dovuto all'assistere alla scomparsa di ciò che è passato e familiare in luogo di ciò che è futuro e sconosciuto. L'instabilità legata alla scomparsa fisica dell'ambiente urbano diventa così metafora della marginalità sociopolitica e del futuro incerto della città. Il senso d'insicurezza sperimentato da chi abita Hong Kong alle soglie del '97 è reale, e trova forma in una città che, per Leung, è sempre "at the edge of things and between places"⁵⁹.

Tuttavia, la poesia non comunica unicamente pessimismo. L'ultimo verso ritrae le auto in sosta a North Point, in attesa di imbarcarsi sul traghetto che conduce alla terraferma: un'attesa che è incerta ed ansiosa, ma allo stesso tempo carica di speranza per le possibilità aperte dall'intraprendere un nuovo viaggio.

Leung trasforma la condizione di inferiorità coloniale in un'opportunità; l'esperienza di oppressione quotidiana e la marginalità del proprio spazio d'esistenza diventano così ricerca poetica di un'alternativa:

Leung's poetic journey is, in this light, "a self-conscious search for freedom," a search that highlights the importance of "openness" in contrast to colonialism's cultural centrality and superiority. One can observe that Leung's attitude toward the condition of colonialism is a pragmatic one. His poetic allusions to Hong Kong have very little to do with the theoretical implications or ideological consequences of the system. They focus more on how culturally and humanistically rich conditions can be best achieved within a historically determined context. "Waiting" is often accompanied by emotions such as agitation, anxiousness, and perhaps also worries over the outcome of the wait, but it also implies hope⁶⁰.

Una simile attenzione per il quotidiano è al centro dell'universo fiabesco di Xi Xi 西西, uno dei tantissimi nomi d'arte della scrittrice Zhang Yan 張彥 (1937-).

⁵⁸ Chan, *op. cit.*, p. 407.

⁵⁹ Chow, "Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong Author Leung Ping-kwan", *cit. in p.* 168.

⁶⁰ Chan, *op. cit.*, p. 404.

Nata in una famiglia cantonese a Shanghai, anche lei si trasferisce sull'isola con i genitori nel 1950. Qui conduce gli studi ed inizia la carriera di insegnante in una scuola primaria, interrotta nel 1979 per dedicarsi interamente alla scrittura. Come Leung, anche Xi Xi è una scrittrice estremamente versatile e prolifica: scrive oltre trenta libri di poesie, racconti, romanzi, narrativa per l'infanzia e articoli giornalistici; è molto famosa per le sue sceneggiature di film nonché per essere stata una pioniera dello sperimentalismo cinematografico. Nel 1975 inizia a pubblicare sul periodico *Kuai bao* 快報 (Espresso di Hong Kong) le storie che daranno vita al suo romanzo più d'avanguardia, *Wo cheng* 我城 (La mia Città, 1983). Ha collaborato alla nascita di varie riviste letterarie, tra cui *Da muzhi* 大拇指 (Pollice) e *Suye wenxue* 素葉文學 (Letteratura a foglie lisce) e collezionato moltissimi riconoscimenti, fra i quali il premio United Daily di Taiwan per il racconto *Xiang wo zheyang de yige nüzi* 像我這樣一個女子 (Una ragazza come me, 1983) e, di recente, il prestigioso Premio Newman per la Letteratura Cinese nel 2019⁶¹.

Xi Xi è una voce che emerge in modo atipico nel panorama letterario hongkonghese, a cominciare dalla scelta del suo nome d'arte, scelta che rivela il suo peculiare atteggiamento giocoso:

When I was young, I used to love playing a game similar to hopscotch, which we called "Building a House" or "Airplane Hopping." First you draw a series of squares on the ground. Then you tie a string of paper clips into a knot and toss it into one of the squares and start hopping from one square to the next until you reach the square with the knot in it. Then you pick it up and hop your way back to where you started.... The Chinese character "xi" looks like a girl in a skirt, her two feet planted in a square. Put two of them side by side, and they are like two frames of a film, a girl in a skirt playing hopscotch in two squares⁶².

La sua scrittura si distacca deliberatamente dalle convenzioni letterarie ed intellettuali classiche, perché la prospettiva con cui vuole ri-raccontare la propria città non può e non vuol essere quella di tutta la letteratura "da adulti, carica di angoscia e unicamente concentrata su problemi seri"⁶³.

Il suo punto di vista ideale è vivido come lo sguardo dei giovani o, in un certo senso, dei bambini. Per questo le sue opere sono spesso definite esempi di realismo fiabesco e per molti versi ci ricordano la scrittura di Italo Calvino o di Gianni Rodari, a cui l'autrice si ispira⁶⁴. Le fiabe, dice

⁶¹ Jennifer, Feeley, "Xi Xi", in *Chinese Literature Today*, 8:1, 2019, pp. 4-5. URL: <https://doi.org/10.1080/21514399.2019.1605244> (05.02.2020).

⁶² Xi, Xi, *A Girl Like Me and Other Stories*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, 1996, p. 84.

⁶³ Jennifer, Feeley, "Reimagined Cities: Fabulist Tales from Hong Kong", in *Words Without Borders*, 2019, URL: <https://www.wordswithoutborders.org/article/june-2018-hong-kong-reimagined-cities-fabulist-tales-from-hong-kong-jennife>, (14/9/2019) [trad. di chi scrive].

⁶⁴ *Ibidem*.

l'autrice, possiedono un potenziale espressivo duraturo e diretto; il loro significato si rinnova ad ogni narrazione, permettendoci di vedere le cose con l'occhio meravigliato di chi scopre per la prima volta il mondo.

Xi Xi in effetti è parte di una generazione di giovani scrittori, quella degli anni '60, con la quale condivide la volontà di staccarsi dai dettami delle generazioni passate, caricando la storia di nuovi significati. Non a caso gran parte dei protagonisti delle sue opere sono giovani o bambini. I suoi personaggi, “neither intellectual nor self-conscious nor obviously gifted”⁶⁵, sono dei giovani eroi senza nome né volto, i quali patiscono le difficoltà della vita lavorando con costanza e vitalità, senza mai perdersi d'animo. La loro psicologia o le loro vite non vengono mai analizzate a fondo ma piuttosto abbozzate, così come i traumi, le ingiustizie e le tensioni psicologiche e sociali sono sempre disinnescate, evitando ogni genere di sentimentalismo o drammatizzazione.

Al centro del suo universo letterario si trovano le vite ordinarie di persone comuni, specie nelle opere che dedica ad Hong Kong. Questo perché l'autrice, più che alla grande narrativa storica, è interessata a rappresentare una polifonia di voci minori, in una narrazione volatile e diversificata di cui il migliore esempio è forse *Wo cheng* 我城 (La mia Città). Il romanzo non segue una linea narrativa convenzionale ma è fatta di scene indipendenti, ciascuna con un proprio stile. La storia racconta in modo velato la vita di Hong Kong attraverso gli occhi dell'operaio spensierato A Guo 阿果 e dei suoi amici, che per tanti versi ricordano i protagonisti di *Marcovaldo* di Calvino. Lo sperimentalismo linguistico è un altro tratto tipico di *Wo Cheng*: per descrivere la ricchezza del mondo urbano in evoluzione, Xi Xi crea un lessico giocoso con cui designa gli oggetti di quella quotidianità ancora sconosciuta. È così che un aeroplano diventa un “uccello di ferro” o gli ascensori delle “piccole scatole”⁶⁶. De-familiarizzando e reinventando le categorie di oggetti e luoghi dell'incomprensibile realtà moderna, la sensazione è che, nella loro singolarità, essi ci appaiano più innocenti e familiari.

I frammenti di vita quotidiana contenuti in *Wo cheng* 我城 o gli oltre duecento mini-capitoli che compongono *Fei zhan* 飛氈 (Tappeto volante, 1998) possono essere osservati da prospettive multiple, che ricordano simultaneamente le composizioni cubiste o certi esempi di pittura tradizionale cinese⁶⁷; e non è un caso che la modalità narrativa di Xi Xi sia spesso comparata al quella delle arti visive o del cinema. La stessa autrice esprime la propria ammirazione per lo sperimentalismo

⁶⁵ Abbas, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁶ Wei, Yang, Menkus, “Unraveling the Urban Myth: History, City, and Literature in Xi Xi's Fiction”, in *Chinese Literature Today*, 8:1, 2019, p. 60, URL: <https://doi.org/10.1080/21514399.2019.1605255> (2.2.2020).

⁶⁷ Ivi, p. 61.

cinematografico degli anni '60 e per la pittura surrealista di Miro e Magritte. Evidenza di quest'intreccio di generi è in *Fucheng zhiyi* 浮城誌異 (Le meravigliose storie della Città Fluttuante, 1988) una storia composta di brevi brani, ciascuno dei quali reinterpreta un quadro del pittore belga Magritte. Secondo Eva Hung, una traduttrice delle sue opere, la sinergia fra generi di cui si compone il racconto esprime “a sense of indivisible heterogeneity which is representative of Hong Kong culture at its best”⁶⁸. La serie si apre proprio con 浮城 (Città Fluttuante), ispirato a “Il castello dei Pirenei” (1959) di Magritte. È subito chiaro si tratta di una metafora di Hong Kong, una città sospesa e priva di radici, le cui origini si perdono fra mito e leggenda. In questo racconto, così come in quelli di *Feituzhen de gushi* 肥土鎮的故事 (Storia di Fertilia, 1982), si avverte un chiaro richiamo al realismo magico di Márquez⁶⁹. La città esiste come eterotopia, in uno spazio mitico in cui possibile e impossibile coesistono e in un tempo irripetibile in cui ogni possibilità può verificarsi, tempo che Calvino definirebbe un *Ti con Zero*. Superando i confini di realismo ed allegoria, l'autrice racconta la parabola di Hong Kong senza mai menzionarla, né pronunciare le parole colonialismo o futuro. Che si tratti di favole o di frammenti di vite ordinarie, tutte le sue opere sono tasselli di una storia maggiore, in cui il collettivo trascende l'individuale. È così che la scrittrice sostituisce all'immagine di una metropoli sfrenata quella di uno spazio familiare che, pur sospeso, trova la propria identità nell'ordinarietà di una comunità umana.

Con il fiorire della produzione letteraria negli anni '80, l'espressione *Xianggang wenxue* “香港文學” (letteratura di Hong Kong) diventa sempre più diffusa ed accettata, mentre gli autori locali iniziano a definirsi in modo distintivo scrittori di Hong Kong. Questa tendenza mostra da un lato la volontà di affermarsi in modo indipendente dalla letteratura continentale e taiwanese, dall'altro la crescente consapevolezza della nascita di un'identità di Hong Kong⁷⁰.

1.4 Anni '90: storia e memoria di una città perduta

L'angoscia del grande limite del '97 (*jiuqi huigui* 九七回归), anno del ritorno alla Cina continentale, genera un flusso migratorio diretto soprattutto verso Stati Uniti, Gran Bretagna e Canada. Come di riflesso, anche l'indirizzo della riflessione letteraria cambia. In questa fase gli scrittori

⁶⁸ Hung, Eva, “Introduction”, *Martels of a Floating City and Other Stories*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1997, p. XIII.

⁶⁹ Wei, *op. cit.*, pp. 58-67.

⁷⁰ Xu Shiyang 徐诗颖, ““Xianggang shuxie” yu Xinggang yishi de jiangou” “香港书写” 与香港意识的建构 (La “scrittura di Hong Kong” e la costruzione della coscienza hongkonghese), in *World Chinese Literature Forum*, 3, 2018, pp. 6-7.

sperimentano una duplice sensazione di straniamento, derivata non solo dall'incombere di un futuro incerto, ma anche dalla perdita della propria terra in seguito alla migrazione:

As one takes a look at Hong Kong literature in the 1990s, one notices that there are also literary works that deal with the identity problem faced by those who have decided to leave the place⁷¹.

La consapevolezza di una difficile definizione identitaria in relazione all'isola è al centro delle opere di Wong Bik-Wan 黃碧云 (1961-). La scrittrice aveva affrontato in un primo momento il tema in *Shengshi lian* 盛世戀 (Amore in tempi d'oro, 1986), storia di una giovane emigrata dalla Cina continentale, la quale non riesce ad adeguarsi allo stile di vita dell'opulenta Hong Kong degli anni '80. La vicenda segue gli sviluppi della vita coniugale della protagonista, la quale, dopo aver sposato un giovane sociologo istruito in occidente emblema della classe media hongkonghese, si rende conto della propria incompatibilità col marito, il quale non le presta nessuna attenzione. Allontanandosene progressivamente, non riuscirà ad abbandonarlo né a trovare conforto in un amore passato, rimanendo così intrappolata in una sorte che non può modificare.

Nel 1998 Wong ritorna sul tema della "trappola esistenziale" riprendendo il topos della città fluttuante e dei cambiamenti della realtà di Hong Kong proposto da Xi Xi ma reinterpretandolo secondo la vena di quegli anni.

Nel romanzo si assiste ad una progressiva crisi psicologica sperimentata dall'architetto protagonista, sullo sfondo storico del pre e post *handover*. Egli fugge dalla "prigione" di Hong Kong emigrando con la famiglia in Canada prima del 1997, per ritrovarsi però ancora una volta imprigionato in una realtà a lui estranea. Sempre più frustrato, torna con la famiglia ad Hong Kong dopo il ritorno dell'ex-colonia alla Cina, scoprendo una città diversa e alla quale sente di non appartenere più. Infine, sopraffatto dal trauma di una doppia dislocazione fisica e psicologica finirà per uccidere la propria stessa famiglia. All'alienazione del protagonista fa eco quella dell'ispettore irlandese incaricato di investigare sul caso. Lasciata Dublino e residente ad Hong Kong ormai da molti anni, anche sull'ispettore inizia a pesare il timore che l'ex-colonia possa perdere la propria identità col ritorno alla sovranità cinese, in questo caso quella occidentale. La sensazione dell'"essere stranieri nella propria stessa terra" che pervade tutto il romanzo caratterizza gran parte della

⁷¹ Gänssbauer, Yip, *op. cit.*, p. 106.

letteratura di questa fase, definita non a caso *Shicheng wenxue* “失城文学”, “letteratura della città perduta”⁷².

Una rielaborazione distopica del tema si ritrova invece in *Chongfu de chengshi* 重複的城市 (Città delle repliche, 1998) di Wong King-Fai 黃勁輝. Il racconto è ambientato in una società alternativa, i cui abitanti - privi di nome e identità - recitano quotidianamente in una stessa scena, interpretando un ruolo che gli viene assegnato dall’alto; le migliori performances vengono premiate con una promozione ad un ruolo di maggiore prestigio. La rottura di questo gioco di ruoli avverrà quando uno degli abitanti tenterà di liberarsi dal proprio, non rispettando più il copione che gli era stato assegnato e sostenendo di avere diritto di scelta sulla propria identità. Assistendo a questo momento di ribellione dai toni grotteschi, il protagonista-narratore vivrà un breve risveglio di coscienza: realizzerà di essere intrappolato in un ruolo che qualcun altro gli ha assegnato, al quale, però, non può sottrarsi a meno di lasciare quel luogo. La storia allude alla situazione politica di Hong Kong post ’97, quando chi abita l’isola sperimenta sulla propria pelle quello che viene percepito come un gioco politico, fatto di ruoli assegnati ed identità mancate, ed al quale non gli è concesso sottrarsi⁷³.

Molti altri scrittori rifletteranno su come venire a patti con la controversa identità di Hong Kong, talvolta finendo col ricercarla nel passato e nella memoria.

È il caso di Dung Kai-cheung 董啟章 (1967-) e del suo *Yongshengjie xingshuaishi* 永盛街興衰史 (Fioritura e declino di via dell’Eterna Prosperità, 1995), inscritto nel solco di una letteratura “della nostalgia”⁷⁴. Le opere di Dung Kai-cheung sono spesso costruite su vari livelli di trame o, piuttosto, su giochi di trame caleidoscopiche, percorrendo le quali si intraprende un vertiginoso viaggio alla ricerca del legame recondito fra identità, memoria, tempo e spazio. Non è semplice comprendere se o quale percorso ci condurrà alla verità. Ad esempio, in *Fioritura e declino di via dell’Eterna Prosperità* il giovane protagonista, emigrato in Canada nel 1989, anni dopo torna sull’isola alla ricerca di un lavoro e delle proprie origini. È così che si imbarca nell’impresa di ricostruire il passato dei propri antenati, così da poter ritrovare la propria identità ed il suo legame con l’isola. Egli è determinato a preservare il passato familiare e, allo stesso tempo, il passato coloniale in cui viveva. Finirà col rendersi conto, però, che da ogni tentativo di ripercorrere o ricostruire il passato risulta una forma soggettiva di riscrittura e, quindi, una storia falsata. Ad ogni

⁷² Xu, Zidong 許子東, “Ershi shiji jiushi niandai Xianggang xiaoshuo yu «Xianggang yishi»” 二十世紀九十年代香港小說與《香港意識》(I romanzi di Hong Kong degli anni ’90 e l’ «identità hongkonghese»), in *Qinghua daxue xuebao (zhixue shehui kexue ban)*, 16:6, 2001, p. 36.

⁷³ Gänsbauer, Yip, *op. cit.*, pp. 108-110.

⁷⁴ Ivi, p. 111.

modo, alla base della spinta a calcare le orme dei suoi predecessori e del luogo che li ha accolti c'è l'evidente intenzione di preservarne la memoria e quindi l'esistenza, anche se in una forma 'alterata' e soggettiva.

Ancora più intricati sono i percorsi narrati in *Dituji: yi ge xiangxiang de chengshi de kaoguxue* 地圖集: 一個想像的城市的考古學 (Atlante: archeologia di una città immaginaria), pubblicato per la prima volta nel 1997 e ripubblicato nel 2011 come primo volume della serie *V cheng* V城 (Città V). La Città V (da Victoria, il nome della municipalità centrale dell'isola e sua capitale dal 1842 al 1997) appare solo nella edizione più recente di Atlas, dopo essere stata oggetto della raccolta *V cheng fansheng lu* V城繁勝錄 (Cronache dello splendore della Città V). Victoria è descritta come una città leggendaria su un'isola a sud della costa cinese; ormai scomparsa da tempo, ha lasciato ai posteri una gran quantità di oggetti e cimeli, di cui ci informano una serie di scritti fittizi di archeologia, situati in un futuro non ben specificato. In questo modo l'opera guarda alla città di Hong Kong in una doppia inversione temporale: dal futuro ricostruisce il suo passato e dal passato si proietta nel suo futuro. Questo, dice l'autore, nella speranza che possa venirne fuori un presente più ricco di possibilità⁷⁵, sebbene pervaso dal senso d'imminente scomparsa.

Una simile esplorazione di tempo e memoria si ritrova anche nella trilogia della "Storia Naturale", di cui fanno parte *Tiangong kaiwu: Xuxu ruzhen* 天工開物: 栩栩如真 (Mestieri e creazioni: vividi e vitali, 2005), i due volumi di *Shijian fanshi: ya ci zhi guang* 時間繁史: 啞瓷之光 (Storie del Tempo: lo splendore della porcellana muta, 2007) e *Wuzhong yuannshi: Beibei chongsheng chi xuexi niandai* 物種源始: 貝貝重生之學習年代 (L'origine della specie: l'era educativa della rinascita di Beibei, 2010).

Negli anni '90 genere e sessualità cominciano ad essere temi sempre più diffusi in narrativa. *Anzhuozhenni* 安卓珍尼 (Androginia, 1994) è un esempio di come Dung abbia esplorato la dialettica fra androginia, omosessualità e desiderio sessuale. *Androginia* fu accolto positivamente in quegli anni, facendogli ottenere nel 1994 il premio Nuovi Scrittori dell'Associazione Letteraria Unitas di Taiwan. Insieme a questa prima esplorazione, come nella trilogia della Storia Naturale, Dung intende condurre egli è interessato ad osservare le dinamiche evolutive della specie umana e della sua cultura, nello specifico di *Androginia* in relazione al desiderio sessuale⁷⁶. Quest'intenzione è rivelata già dal sottotitolo del racconto (*Yige bu cunzai de wuzhong de jinhuashi* "一个不存在的物种的进化史",

⁷⁵ Carlos, Rojas, "On Time: Anticipatory Nostalgia in Dung Kai-Cheung's Fiction" in Carlos, Rojas, Andrea, Bachner (eds), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 849.

⁷⁶ Wang, David Der-wei, "A Hong Kong Miracle of a Different Kind: Dung Kai-cheung's Writing/action and *Xuexi niandai* (The Apprenticeship)", in *China Perspectives* [Online], 1, 2011, p. 81, URL: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/5393> (28.01.2020).

Evoluzione di una specie inesistente); la narrazione è affidata ad una protagonista femminile di cui seguiamo le esperienze sessuali “oltre i confini di genere”, in parallelo alla sua ricerca di una specie estinta di lucertola androgina. Apprendiamo che l’animale si è evoluto in modo da non dover più fare affidamento sugli individui maschili per riprodursi. Sulle sue tracce, la protagonista incontrerà un personaggio maschile (“Uomo”) che la aiuterà nella ricerca, per poi stuprarla e indurla al suicidio. La storia riflette l’utopia femminista di totale indipendenza femminile dagli uomini, che si conclude però con una riaffermazione delle classiche dinamiche di subordinazione fra generi.

Dung si situa in modo unico sul panorama letterario hongkonghese, analizzando le complesse relazioni fra umano e non umano, naturale ed artificiale, presente e passato; sullo sfondo, però, resta il costante senso di nostalgia dell’autore per la propria città. Come Xi Xi o Leung Ping-kwan prima di lui, anche Dung ha proposto una personale cronaca di Hong Kong, per salvarla dall’oblio e dall’incertezza future. Qualunque sia lo status politico della città, riflette Dung, la narrazione della sua storia è sempre stata opera di qualcun altro. Nonostante questo, essa possiede una propria identità, definita, abbellita o sovvertita da chi ha tentato di raccontarla, e proprio per questo esistente⁷⁷.

2. Le autrici e l’opera

Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung sono due autrici nate dopo gli anni ’70, le cui capacità narrative sono valse loro numerosi riconoscimenti. Esse si inscrivono nel panorama della letteratura hongkonghese del ventunesimo secolo, una letteratura che per certi versi si distanzia dalla precedente, avvicinandosene per altri. I loro universi narrativi appaiono alienati e surreali, ma ad uno sguardo più attento si rivelano profondamente legati alla realtà. Con la loro narrativa sperimentale, Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung mostrano di aver appreso tutte le qualità della letteratura precedente e di saperle usare per narrare del presente. In particolare, i racconti della loro raccolta *Shuangceng cidian* 雙城辭典 (Dizionario di due Città) mostrano la loro abilità di inscrivere Hong Kong nel suo peculiare spazio di scomparsa, ma anche di saper esplorare le verità profonde che si celano dall’animo umano.

2.1 Città in trasformazione: Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung

La letteratura di chi ha assistito direttamente al *jiu qi huigui* “九七” 回归, il drammatico ritorno di Hong Kong alla Cina continentale, ha risposto variamente al timore e all’insicurezza di

⁷⁷ *Ibidem*.

questo passaggio storico. Ciò che si è mosso in modo univoco è invece il progressivo affermarsi di una “coscienza hongkonghese”.

Gli autori nati fra gli anni ‘70 e ‘80 pur vivendo questo passaggio, ne subiranno in modo indiretto gli effetti. Innanzitutto, se da un punto di vista cronologico è possibile definirli “nuova generazione”, guardando alle loro opere tale definizione non risulta del tutto corretta, poiché segnerebbe uno stacco dalla produzione letteraria precedente.⁷⁸ La letteratura della “città perduta” non è scomparsa del tutto; piuttosto, ciò che cambia è il modo in cui questi autori percepiscono lo spazio urbano:

“[...] in un certo senso c’è ancora una sensazione di “estraniamento dalla propria terra”, ma anche di confusione, timore, sospetto e persino opposizione o rifiuto dell’ambiente urbano attuale, così come del suo stile di vita e del suo ordine interno. Tuttavia, questa sensazione psicologica di “perdita della città” spesso non si spiega con qualcosa in particolare, né è necessariamente correlata a fattori sociali o politici come potevano essere l’angoscia da ‘97 o le crisi finanziarie. Si tratta di un senso ancora più astratto di estraniamento ed alienazione dalla città (di Hong Kong)”⁷⁹.

Sarebbe quindi una “letteratura dell’alienazione urbana” a caratterizzare il panorama letterario hongkonghese del ventunesimo secolo, benché l’etichetta non renda giustizia alla complessità del suo esprimersi.

Un fattore da considerare nel cercare di comprendere i perché di quest’ “alienazione” e del nuovo senso d’insicurezza è sicuramente il crescere di un senso di “distintività culturale” a cui si è assistito negli anni successivi all’*handover*.

Sarebbero sempre di più i giovani a definirsi “hongkonghesi” e a prendere le distanze dal termine “cinese”, considerando le due identità reciprocamente escludentesi⁸⁰. Questo perché, a partire dal ‘97, il peso della Cina continentale sulla realtà hongkonghese viene percepito sempre più nei termini di una nuova “colonizzazione” a scapito della realtà locale, soprattutto in vista del ritorno definitivo di Hong Kong alla Cina nel 2047, secondo quanto previsto dalla Dichiarazione sino-britannica. Le nuove generazioni, cresciute con un sistema di valori differente da quello della

⁷⁸ Hou, Guixin 侯桂新, “Jianlun Xianggang de qingshaonian xiezu” 簡論香港的青少年寫作 (Breve studio sulla scrittura giovanile di Hong Kong), in *Hainan shifan daxue xuebao (shehui kexueban)*, 24:4, 2011, p. 118.

⁷⁹ *Ivi*, p. 119.

⁸⁰ “Hongkongers identifying as ‘Chinese’ at record low; under 10% of youth ‘proud’ to be citizens”, *Hong Kong Free Press*, 2019, URL:<http://www.hongkongfp.com/2019/06/28/hongkongers-identifying-chinese-record-low-10-youth-proud-citizens-poll/> (31.01.2020).

Repubblica, temerebbero che a questo ritorno possa conseguire una soppressione di libertà civili e politiche⁸¹.

A partire dalle proteste del 2003 contro la riforma per la sicurezza nazionale, una serie di azioni di massa hanno visto vecchie e nuove generazioni opporsi ai tentativi di riavvicinamento dei territori al continente. Nel 2012, attivisti e studenti si sono uniti nella campagna contro l'introduzione del curriculum di Educazione Morale e Nazionale' (*deyu ji guomin jiaoyu* 德育及國民教育) proposto dal governo, considerato eccessivamente politicizzato; nel 2013 il movimento "Occupy Central" (*zhan ling xingdong* 佔領行動) sfociato poi nel "Movimento degli ombrelli" (*yusan yundong* 雨傘運動), si è pronunciato variamente in difesa della libertà democratica, vedendo la partecipazione attiva di artisti, scrittori ed accademici; ancora, nel giugno 2019 hanno avuto inizio le più recenti proteste contro la legge per l'estradizione, che anche in questo caso hanno visto attivarsi artisti, accademici e scrittori, che hanno scelto, fra le varie cose, la poesia come mezzo espressivo⁸². Questi movimenti dalle motivazioni e componenti differenti rivelano, come si è detto, una risposta al crescente timore di una "perdita" del proprio spazio e delle proprie libertà in un momento di transizione.⁸³ In queste condizioni sociopolitiche si è risvegliato un nuovo attivismo culturale, che ricorda in qualche modo quello degli anni a ridosso del '97:

An increasingly vocal group of cultural activists, many of them from the "post-80s" and "post-90s" generation who came of age after the handover, have been gaining prominence in wider social forums. [...] These young cultural activists have been mobilizing around a variety of issues: unsustainable city planning, collusion between government and (mainland-backed) real estate tycoons, exorbitant infrastructure construction, growing inequalities, the threat to Cantonese language, the city's dwindling architectural heritage, and—for the most radical among them—the "invasion" by mainland Chinese tourists or migrants, keen on appropriating the advantages offered by Hong Kong residency⁸⁴.

Tale situazione si riflette inevitabilmente anche sul modo in cui gli scrittori di Hong Kong guardano alla realtà contemporanea, alla complicata questione di definizione identitaria e a quale sia il loro ruolo in una fase di trasformazione ed insicurezza sociale.

⁸¹ "A brief History of Protest in Post-Handover Hong Kong", *Time*, 2019, URL: <http://time.com/5606212/hong-hong-history-mass-demonstrations-protest/> (31.01.2020).

⁸² "Hong Kong writers resort to poetry amid protests to express the inexpressible", in *PEN Hong Kong*, URL: www.penhongkong.org/hk-writers-resort-to-poetry-amid-protests-to-express-the-inexpressible/ (31.01.2020).

⁸³ Per un approfondimento sui fattori che hanno influenzato il fenomeno si veda: <https://www.china-files.com/sinologie-hong-kong-tra-sinizzazione-e-perdita-di-autonomia/> (31.01.2020).

⁸⁴ Sebastian, Veg, "Putting Hong Kong's New Cultural Activism on the Literary Map: Review Essay", in *MCLC Resource Center*, 2013, URL: <http://u.osu.edu/mclc/book-reviews/hong-kong-new-culture/> (31.01.2020).

Alienazione ed estraniamento urbano possono essere letti in relazione ai cambiamenti sociali e politici in atto, i quali alimentano il senso d'instabilità nello spazio ancora una volta "di scomparsa" che è Hong Kong. Tuttavia, non è corretto limitare il contenuto della letteratura ad una mera lettura politica o sociale.

Tse Hiu-hung ed Hon Lai-chu hanno espresso varie volte le proprie posizioni in merito al ruolo "politico" della letteratura, ritenendo fondamentale il suo contributo silenzioso⁸⁵. Tuttavia, per loro la letteratura è molto altro.

Hon Lai-chu ha affermato che il ruolo di uno scrittore non è quello di mettere in questione i fatti della storia ma di andare più a fondo, osservando il bene e il male insito nell'uomo, di osservare, elaborare criticamente e dar voce ai problemi della società, in quanto umana. La letteratura, in questo senso, è uno strumento che registra il sentire umano in un determinato momento storico e contesto sociale; il suo effetto è "a lento rilascio", rivelandosi efficace solo quando riconsiderato a distanza di tempo. Nondimeno, la comunicazione e la libertà espressiva restano fondamentali⁸⁶.

Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung sono due autrici le cui opere sono state definite variamente distopiche, surreali, pervase da un'atmosfera d'inconsistenza, e fra l'altro simili; in questo senso si comprende in che modo partecipino alla definizione di una letteratura urbana "alienata". In realtà, le modalità espressive delle due scrittrici, così come i temi che affrontano, sono diversi e non sempre il termine "alienato" risulta appropriato.

Durante un incontro di lettura organizzato dalla casa editrice *Muse* su *The Kite Family*, (trd. Andrea Lingenfelter, 2015), Hon Lai-chu afferma di prendere ispirazione per le sue opere dal quotidiano e che la realtà onirica associata così spesso ai suoi racconti non sarebbe "onirica", ma rappresenti piuttosto il suo personale universo illusorio messo su carta⁸⁷.

La scrittrice ci svela cosa si cela dietro alla patina surreale che ricopre le sue opere, facendoci sapere che sin da bambini ci viene insegnata la "moralità" e la correttezza, e che dovremo quindi imparare a mentire per far emergere ciò che di più reale si cela dentro di noi. Creare un mondo fittizio permette di svelare la parte più profonda, di chi scrive e di chi legge, rivelando significati ben più profondi di una storia surreale.

⁸⁵ Tse, Hiu-hung (Dorothy Tse), "Hong Kong literature inside and outside of the Umbrella Movement" (trd. Michael Day.), in *PEN Transmissions*, 2015, URL: <https://pentransmissions.com/2015/07/30/hong-kong-literature-inside-and-outside-of-the-umbrella-movement/> (2.02.2020).

⁸⁶ "Xianggang zuojia Han Lizhu: minzhu ziyou bu shi mei ge ren yaoyou tongyang de shengyin, shi zenme qu rongna qita butong de shengyin", <Xingzhounet> "香港作家韩丽珠: 民主自由不是每个人要有同样的声音, 是怎么去容纳其他不同的声音", <星洲人> (La scrittrice di Hong Kong Hon Lai-chu: libertà e democrazia non risiedono nel dare a tutti la stessa voce ma nel saper ascoltare voci diverse) <Sin Chew>, 2019, URL: https://www.sinchew.com.my/content/content_2104948.html (2.2.2020).

⁸⁷ "The Kite Family by Hon Lai-chu", *Muse magazine*, 2014, URL: <http://www.musemag.hkbooksthe-kite-family/meet> (31.01.2020).

Oltre che illusorio, il mondo urbano di Hon Lai-chu è stato variamente definito iperrealista, alienato e fortemente simbolico⁸⁸. La scrittrice non esplora solo la realtà urbana in sé ma tutte le relazioni umane e sociali contemporanee che si instaurano in essa, in uno stile sobrio e disadorno:

In her reticence, she turns reality inside out—before our very eyes, the world is twisted into something else entirely. [...] Dong Qizhang writes that Han reminds him of Kafka, who also gives us strange but familiar fictional worlds. From the ground of the real, both Kafka and Han persistently cultivate the flowers of the absurd to dissect the nature of human existence. But compared to Kafka's writing, Han Lizhu's work is possibly even more poetic. When readers open Kafka's door, they see a salesman who awakens one morning to discover that he has been transformed into a strange bug. But Han Lizhu has no door. As she peels away reality's facade, we get a sense that this "unreal" allegory is deeply real. She writes about human beings and nothingness with such clarity, using poetry to build an intoxicating labyrinth. We can make our way through it, but not without getting lost time and time again⁸⁹.

Considerata una delle migliori giovani autrici di Hong Kong⁹⁰, Hon Lai-chu 韓麗珠 nasce nel 1978 sull'isola di Hong Kong, dove risiede tutt'oggi.

La sua prima storia *Shushuiguan senlin* 輸水管森林 (Foresta di tubi) è stata scritta nel 1998, mentre frequenta ancora le scuole medie. Nel racconto le tubature dei grattacieli di Hong Kong si trasformano in intestini scombuscolati, trasfigurandosi in quello “spazio patologico” che così spesso ritroviamo nei suoi racconti⁹¹. Dopo una breve carriera nel settore giornalistico, decide di dedicarsi unicamente alla scrittura.

È autrice di numerosi romanzi, tra cui i più recenti *Kong lian* 空臉 (Viso vuoto, 2017), *Shiqu dongxue* 失去洞穴 (Grotta perduta, 2015), *Lixin dai* 離心帶 (Linea centrifuga, 2013) e *Feng shen* 縫身 (Corpi cuciti, 2010).

Nel 2004 ha ricevuto il Premio Biennale per la Letteratura in lingua cinese di Hong Kong (香港文學雙年獎) per la raccolta *Ninjing de shou* 寧靜的獸 (Bestia quieta, 2004) mentre *Fengzheng jiazhu* 風箏家族 (La famiglia degli aquiloni, 2006) si è classificato primo al Premio per Autori Emergenti dell'Associazione Letteraria Unitas di Taiwan nel 2007, ed è stato inserito tra i dieci migliori romanzi in lingua cinese sul periodico *Yazhou zhoukan* 亞洲周刊 (Asiaweek) nel 2008. Nel

⁸⁸ “Han Lizhu tansuo ziyou” “韓麗珠 新作探索自由” (la nuova opera di Hon Lai-chu esplora la libertà), *China Times*, 2013, URL: <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130728000835-230306?chdtv> (31.01.2020).

⁸⁹ Shen, Xiaofeng 神小風, “Han Lizhu (Xianggang) - Shiyi mohuan de chengshi yuyan” 韓麗珠 (香港) - 詩意魔幻的城市寓言 (Han Lizhu (Hong Kong) - Allegoria di una città irreali) (trd. Christopher Elfold), in *Asymptote*, 2012, URL: http://www.asymptotejournal.com/article.php?cat=Special_Feature&id=88&curr_index=28&currPage=#sthash.XXhWTeCk (31.01.2020).

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

2009 viene nominato nella stessa classifica *Hui hua* 灰花 (Fiore grigio, 2008), raccolta insignita anche di menzione speciale alla terza edizione del Premio Letterario Sogno della Camera Rossa di Hong Kong. Nel 2011 Hon Lai-chu ha partecipato all'International Writing Program dell'Università dell'Iowa insieme a Tse Hiu-hung ed attualmente collabora con vari periodici.

La scrittura di Tse Hiu-hung, in modo simile a quella di Hon Lai-chu, si muove sempre ai confini del surreale e le sue storie sono spesso ambientate in città fuori dal tempo o dallo spazio e private spesso di identità specifiche, che non a caso ci ricordano le città immaginarie di Xi Xi. Ma se queste ultime sono angoscianti perché, camminando per le loro vie fluttuanti, ci manca il terreno sotto ai piedi, le città di Tse Hiu-hung ci disturbano alla stessa maniera in cui lo fa la fantascienza, nell'essere così vicine a quelle in cui viviamo.

Nelle sue storie si rivelano spesso una serie di mancanze: smembramenti, dislocazioni, abbandoni, rimozioni, spostamenti, sostituzioni. Non c'è amore nelle sue città, perché i personaggi spesso sembrano più corpo che anima. In effetti è il corpo a fare da protagonista e il suo destino è sempre instabile, poiché nelle mani di Tse si trasforma, viene mutilato, aperto, ricucito e o del tutto disintegrato. Leggendo le sue storie, forme, colori e sensazioni fisiche ci arrivano in modo più diretto di quanto non faccia il contenuto stesso. Forse la risposta va cercata nelle stesse parole dell'autrice:

“For me, when you say transformation, I think is something happening nowadays. It's not fiction. For me, transformation is a kind of reality. [...] When I start writing, I do think of form as the most important thing, like, I'd think about how to do different kind of experiments but I also think it's very important that the form may seem similar in many different works, as form has something to do with reality. [...] we can use many theoretical words to name [my fiction] easily but what I'm interested in more is how to use the form of the experiment to tell the reality I see”⁹².

Tse Hiu-hung [Dorothy Tse] 謝曉虹 è nata nel 1977 a Chaozhou, nel Guangdong. Ha condotto i suoi studi ad Hong Kong e nel 1997 ha iniziato a scrivere i suoi primi racconti. Tse Hiu-hung si forma, fra le altre, sulle opere moderniste di Liu Yichang, sul realismo favolistico di Xi Xi e sullo stile di Kafka, Márquez e Kawabata⁹³.

Ha ricevuto molti riconoscimenti, tra i quali il Premio della Biennale di Hong Kong sezione letteratura del 2005 per *Hao hei* 好黑 (Nero fondo, 2003) e il Premio di Hong Kong per la scrittura creativa nel 2004 (香港中文文學創作獎) con il racconto *Chuang* 床 (Letto, 2004), mentre nel 2014

⁹² “Snow and Shadow reading”, in *Muse magazine*, 2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XkgL6OheYHg> (1.2.2020).

⁹³ “Thursday fiction corner: an Interview with Dorothy Tse, author of Snow and Shadow”, in *Columbia University Press Blog*, 2014, URL: <http://www.cupblog.org/2014/09/11/thursday-fiction-corner-an-interview-with-dorothy-tse-author-of-snow-and-shadow/> (1.2.2020).

è apparsa una collezione di racconti tradotti in inglese da Nicky Harman nel volume *Snow and Shadow*.

Nel 2011 ha composto le tredici storie di *Yue shi* 月事 (Questioni mensili, 2011) ed è autrice di una serie di scritti accademici sulla letteratura cinese e sulla storia letteraria di Hong Kong. È inoltre cofondatrice della rivista letteraria *Zi hua* 字花 (*Fleurs de Lettres*), collabora con vari periodici ed attualmente insegna scrittura creativa alla HKBU.

Tse Hiu-hung ed Hon Lai-chu sono inoltre coautrici della raccolta di racconti *Shuang cheng cidian* 雙城辭典 (Dizionario di due Città), pubblicata nel 2012 dalla Taipei Linking Publishing e che ha ricevuto l'Hong Kong Book Prize nel 2013.

Le due scrittrici parlano di una realtà in trasformazione, concentrandosi sullo spazio che cambia, in cui i confini di identità, oggetti, relazioni umane si confondono gli uni con altri, fino a perdersi. L'atmosfera che pervade i loro racconti è stata definita "alienata" o "surreale" ma sembrerebbe che, più che nell'alienato o nel surreale, essi si situino in uno spazio in movimento, o sospeso. Inevitabilmente accettare di dover vivere in questo spazio non può che disorientare, ed è così che si finisce spesso per perdersi nelle loro città.

Tuttavia, esiste un modo per ritrovare la strada, e sta nel perpetuo sforzo di ricercare una via d'uscita. Riempire i vuoti, sostituirsi o trasformarsi non sono altro che un tentativo di modificare le proprie sorti, facendosi altro da sé.

Come Xi Xi, le due autrici hanno riscritto la storia della propria città attraverso le vite tra l'ordinario e lo straordinario di chi le abita; come Dung Kai-cheung, hanno cercato nel loro passato, nella propria memoria, per ricostruire una storia fittizia che, proprio in quanto fittizia, non può scomparire, ma riesce a resistere alle pressioni dei cambiamenti del proprio spazio di esistenza; come Leung Ping-kwan, hanno fatto dei margini il proprio angolo d'osservazione. Non si parla mai in modo diretto di eventi fatti, ma tutto ci arriva per allusioni, per piccoli frammenti di reale.

In queste città vediamo Hong Kong solo nell'immagine che appare inclinando il foglio di traverso.

È nella loro capacità di usare la scomparsa per gestire la scomparsa stessa, come dice Abbas, che si situa la potenza della loro scrittura.

2.2 Cultura miscelanea: le riviste letterarie e *Fleurs de Lettres*

Nel contesto culturale di Hong Kong la letteratura o, più in generale, le manifestazioni artistiche si sono spesso qualificate non solo nei termini di opere che esulano dai confini di genere e

superano il divario fra “alto” e “commerciale”, ma anche in quanto esempi di integrazione di vari media espressivi.

Già dagli anni '80 autori come Leung Ping-kwan o Xi Xi avevano integrato vari media nelle proprie opere, collaborando con fotografi, registi o artisti.

In tempi più recenti, un esempio di questo trascendere i confini della parola scritta può essere rintracciato nella graphic novel di Li Zhihai (Chihoi) and Jiang Kangquan *Daqijie – manhua Xianggang wenxue* 大騎劫 漫畫香港文學 (*Hijacking – Comics of Hong Kong Literature*, 2007) in cui i due artisti hanno rielaborato alcuni racconti di autori hongkonghesi in una serie di romanzi a fumetti.⁹⁴ Li Zhihai ha fra l'altro illustrato alcuni racconti della raccolta *Snow and Shadow* di Tse Hiu-hung nella versione digitale proposta dalla casa editrice *Muse*.

Un altro caso peculiare è quello degli adattamenti di romanzi in film, in cui letteratura e cinema si sono incontrati nel mondo della rinomata industria cinematografica di Hong Kong. Ne sono prova i moti adattamenti dei romanzi di Li Bihua 李碧華 (Lilian Lee, 1959-), fra i quali i famosi *Yan zhikou* 胭脂扣 (*Rouge*, 1987) diretto da Stanley Kwan 關錦鵬 e *Bawang bie ji* 霸王別姬 (*Addio mia concubina*, 1993) di Chen Kaige 陳凱歌; le già menzionate opere di Liu Yichang *Duidao* 對倒 (Incroccio) e *Jiutu* 酒徒 (L'alcolista) che hanno ispirato rispettivamente i cult *Huayang nianhua* 花樣年華 (*In the Mood for Love*, 2000) e *2046* (2004) di Wong Kar-wai 王家衛; o, ancora, i romanzi di Zhang Ailing trasposti sul grande schermo in *傾城之戀* (*Love in the Fallen City*, 1984) di Ann Hui 許鞍華 e in *紅玫瑰白玫瑰* (*Red Rose, White Rose*, 1994) di Stanley Kwan⁹⁵.

Fra le sperimentazioni contemporanee esistono adattamenti teatrali di racconti o romanzi, come nel caso della compagnia Theatre Ronin di Hong Kong, la quale ha messo in scena spettacoli basati su testi di Dung Kai-cheung, Hon Lai-chu e Xi Xi fra gli altri.

Contributi ancora più recenti sono quelli dell'artista multimediale Kingsley Ng, che ha creato l'installazione multimediale *Twenty Five Minutes Older* (2017), trasformando dei tram in camere oscure dentro alle quali si viene letteralmente trasportati nella labirintica struttura narrativa di “Incontro” di Liu Yichang. Oppure quello dell'incontro di digitale, letteratura e traduzione da cui è stata sviluppata un'app, grazie alla quale, toccando lo schermo del dispositivo, possiamo leggere in simultanea la versione originale e la traduzione inglese dei racconti di *The Kite Family* di Hon Lai-chu⁹⁶.

⁹⁴ Chang, Owen, *op. cit.*, p. 691.

⁹⁵ Tong, King Lee, “Mobility as Method: Distributed Literatures and Semiotic Repertoires”, *MCLC Resource Center Publication*, 2019, URL: <https://u.osu.edu/mclc/online-series/tong-king-lee/>.

⁹⁶ *Ibidem*.

Queste sperimentazioni sono solo alcuni esempi di come la letteratura abbia oltrepassato i confini del media verbale scritto e si sia esteso a quelli visuale, fisico e digitale. Inserendosi in un più ampio contesto costruito sulle relazioni intertestuali, essa ribadisce la propria qualità sperimentale ed innovativa che assume nel contesto culturale di Hong Kong.

La “contaminazione” fra generi e media è anche tratto saliente di alcuni periodici di nascita recente: è il caso della rivista letteraria online *Zihua* 字花 (*Fleurs des lettres*), nata nel 2006 dalla collaborazione di artisti e scrittori di nuova generazione, fra cui anche la scrittrice Tse Hiu-hung.

La multimedialità (illustrazione digitale, scrittura, fumetto) e la molteplicità dei generi inclusi nella rivista l’ha resa un caso simbolo di “creatività” sperimentale relativa ai mezzi di diffusione della letteratura.

Come già detto, le riviste hanno da sempre avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del panorama letterario di Hong Kong. Le prime pubblicazioni sono apparse sull’isola proprio su un quotidiano, il *Xunhuan ribao* 循环日报 di Wang Tao, nel 1874. Nel corso degli anni ’30 e ’50 la proliferazione di periodici continentali o locali ha alimentato il dibattito intellettuale, letterario e politico, catalizzando il processo di assimilazione di nuove correnti, come nel caso del modernismo. Durante gli anni ’70 molti scrittori di Hong Kong vedono le proprie opere serializzate e pubblicate sui supplementi di periodici o riviste. Questa forma di letteratura in “bocconi” rispecchia tutt’oggi gran parte della letteratura di Hong Kong; il racconto breve è la forma narrativa prevalente sugli altri generi, probabilmente perché in quanto obliqua, ridotta e parzialmente conclusiva, funziona da veicolo per idee che non troverebbero invece spazio nella letteratura di consumo⁹⁷.

Negli anni 2000 nuove riviste letterarie guardano da prospettive diverse alla realtà locale di Hong Kong. Fra queste *Chengshi wenyi* 城市文艺 fondata nel 2006; *Hong Kong Studies* nata nel 2018, in cui trovano per lo più spazio contributi accademici su temi culturali, sociali e letterari anche in traduzione; infine la più recente *Muse*, fondata nel 2007, che promuove fra l’altro la traduzione inglese di opere di autori locali, fra cui Hon Lai-chu, Tse Hiu-hung e Dung Kai-cheung.

In questo contesto si colloca anche *Zihua* 字花 *Fleurs de Lettres*. Oltre alla già citata multimedialità e molteplicità di generi, la rivista si configura in modo anticonvenzionale anche nella scelta dei temi. Ogni numero si sviluppa a partire da un tema o da un carattere cinese, su cui vertono tutti i testi contenuti. *Fleurs de Lettres* nasce inoltre come spazio di convivenza per testi, in prosa o poesia, scritti sia da autori riconosciuti che del tutto sconosciuti. L’idea alla base della rivista è infatti quella di favorire la partecipazione delle nuove generazioni al panorama letterario di Hong Kong,

⁹⁷ Gänssbauer, Yip, *op. cit.*, pp. 93-94.

dando voce alle loro idee sulla realtà contemporanea ed ampliando la scena letteraria locale⁹⁸. Presentando contenuti in una forma accattivante, in cui ai testi si affiancano illustrazioni di artisti ispirate agli stessi, la rivista risponde anche ai format a cui sono abituati i lettori di nuova generazione.

Fleurs de Lettres, spiega Tse Hiu-hung in un articolo del 2015, ha anche mostrato il proprio supporto al Movimento degli ombrelli (*yusan yundong* 雨傘運動), un atteggiamento comune a tutto il circolo letterario hongkonghese. Durante i mesi delle proteste, la rivista ha aperto una sezione intitolata “Witnesses Speak”, in cui si raccoglievano le esperienze di autori che prendevano parte al movimento, ed in seguito alle proteste è uscito un numero speciale intitolato *Encyclopedia of the Occupation* in cui compariva fra gli altri una raccolta di fotografie e poesie sul movimento intitolata “Umbrellatopia: Day and Night in Hong Kong’s Umbrella Movement”⁹⁹.

Tse Hiu-hung ed Hon Lai-chu hanno entrambe collaborato con *Fleurs de Lettres*; qui, dal 2006 al 2011, appaiono per la prima volta alcuni loro racconti, in una sezione che in seguito darà il nome alla raccolta *Shuang cheng cidian* 雙城辭典 (Dizionario di due Città).

2.3 *Shuangcheng cidian*: tre racconti da due Città

Shuang cheng cidian 雙城辭典 (Dizionario di due Città) raccoglie i ventitré racconti brevi scritti a quattro mani da Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung.

Le storie del *Dizionario* sono raccolte in due volumi, ciascuno dei quali include i testi di una delle due autrici. In ogni volume, come in un gioco di riflessi, trova anche spazio un testo dell’altra, insieme ad una serie di lettere che le due autrici si scambiavano durante la stesura dei racconti. Dallo stesso gioco di riflessi prendono vita anche i racconti: le storie sono frutto della personale reinterpretazione che Hon e Tse danno di un carattere cinese, talvolta inserito in una vera e propria definizione che apre il racconto proprio come voci di un dizionario.

Tse Hiu-hung spiega che *Dizionario di due Città* sia nato in effetti come un gioco:

“I think some writers are very pure. They don’t want people to give them exercises to do or a topic to write on, they just want to write their own things. But for me writing is something like a game, and it’s fun to play it with someone else [...]. As we wrote the stories, it was still the time when Hong Kong was also under transformation, and there were many things that you didn’t want to look on the newspaper. But you feel like you have some kind of power when you write through fiction, and I think [this]

⁹⁸ Zhao, Xifang 赵稀方, “Cong baokan jiaodu chongshu xianggang wenxue” 从报刊角度重述香港文学 (Uno sguardo sulla letteratura di Hong Kong attraverso i suoi periodici), in *China Academic Journal Electronic Publishing house*, 2019, p. 25.

⁹⁹ Tse, *op. cit.*

is one of the ways we face the change of the society and we play a game together to resist to the reality we see”¹⁰⁰.

Seguendo le regole di questo gioco, Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung hanno raccontato di città immaginarie, spesso designate da numeri richiamano anni ben precisi della storia di Hong Kong¹⁰¹. L’idea di città come entità spazio-temporale dinamica, dice Tse, si rifà in parte al modo in cui Dung Kai-cheung ha ricostruito la storia di Hong Kong nel suo *Atlas*, intrecciando spazio e tempo della storia di Hong Kong attraverso una rilettura creativa di mappe fittizie della città.¹⁰² Ad uno sguardo d’insieme, queste storie solo apparentemente slegate ci riportano in effetti sempre ad un’unica città, che diremmo essere Hong Kong, ma non ci è dato sapere.

Due dei racconti oggetto di traduzione, *Ya xue* 啞穴 (Grotta muta) di Hon Lai-chu e *Ya men* 啞門 (Porta muta) di Tse Hiu-hung, sono apparsi sul numero 25 di *Fleurs de Lettres*, ispirati dal carattere 啞, “muto”. Il terzo racconto, *Jie fa* 結髮 (Nodi) è di Hon Lai-chu ed è inserito nel volume di racconti di Tse.

2.3.1 Grotta muta

Grotta muta si apre con una “definizione” che ci rivela l’interpretazione che Hon Lai-chu dà del carattere *ya* [aa2] “啞” (muto) e che funziona da chiave di lettura del racconto. Scopriamo subito che la “grotta muta” è una trappola generata dall’afasia.

Il racconto narra la storia di una “Città senza numero”, insieme a quella del suo protagonista, un ragazzo di nome Baak, letteralmente “bianco”. Le prime righe ci accolgono con un boato, un urlo acuto che scende sulla città “inaspettato” ed in seguito al quale, dirà il padre di Baak, la città avrebbe perso il proprio numero identificativo. In effetti, tutto il racconto è accompagnato da costanti rumori di fondo: miagolii, risa, pianti, sospiri, lamentele, baccano di gente, proteste, telefoni che squillano ininterrottamente.

A bilanciare questo rumore esiste un gruppo di abitanti, dei volontari che rinunciano alla comunicazione verbale “per mantenere l’inquinamento acustico a livelli standard”. È così

¹⁰⁰ “Snow and Shadow reading”, in *Muse magazine*, 2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XkgL6OhcYHg> (1.2.2020).

¹⁰¹ Tse, Dorothy, “Les Devoueurs de mots”, in *Jentayu: nouvelles voix d’Asie*, 7, s.d., URL: <http://editions-jentayu.fr/numero-7/dorothy-tse-devoueurs-de-mots/> (2.2.2020).

¹⁰² *Ibidem*.

che conosciamo anche Baak, il quale sceglierà allo stesso modo di chiudersi in un completo mutismo. La sua scelta è però conseguenza di un incontro particolare: quando egli è ancora bambino, un gatto bianco “venuto da chissà dove” irromperà nella sua vita, scegliendolo come compagno adottivo. Il loro non è un classico rapporto animale-padrone; sembra piuttosto una forma di simbiosi, di completa identificazione dell’uno nell’altro. O, meglio, come si scopre nel corso della storia, i gatti sembrano esercitare sugli umani una sorta di potere ammaliante, condizionando i loro stati d’animo e permettendo loro di comprendere “il nodo cruciale di problemi che li tormentano da tutta la vita”.

La città senza numero, come tutte le città del *Dizionario*, ha infatti una sua peculiarità: essa pullula di gatti randagi, simbolo della città e veri padroni del luogo. Per far fronte all’insistente presenza felina, il governo istituisce la curiosa politica dell’allevamento dei gatti, per cui ogni abitante che ne alleva qualcuno ottiene agevolazioni fiscali. Si tratta però di una politica controversa, poiché lo stesso governo sembra tollerare bene anche un’altra categoria, quella degli assassini di gatti.

Una voce esterna ci presenta contemporaneamente due prospettive: quella del protagonista e dei suoi stati d’animo da un lato e quella degli abitanti locali dall’altro. Di questa “massa” dai contorni indefiniti conosciamo la mentalità attraverso episodi sparsi di vita quotidiana, ma soprattutto attraverso brevi “massime” sul loro sistema di valori. La città è un luogo “pacifico”, “in cui ogni cosa ha la sua ragion d’essere, purché entro certi limiti”. La frase suona come una denuncia di apatia, o di incapacità alla reazione: è così che accese discussioni cittadine sui fatti di cronaca o sui maltrattamenti sugli animali sfumano al palesarsi dei primi brontolii di stomaco per la fame, mentre chi marcia in segno di protesta, “come gazzelle che conoscono bene i giaguari”, conosce bene il limite da non oltrepassare.

La voce del protagonista si esprime invece altre frequenze, quelle afone della sua interiorità. Baak sembra non appartenere affatto a quel mondo, per lui illusorio e frammentato, in cui gli oggetti perdono solidità e ad esistere sono solo “il proprio io e la propria ombra”. Nell’afasia, Baak sigilla i traumi del passato, insieme al senso d’incertezza ed abbandono che sperimentiamo accompagnandolo nel suo cammino solitario. Nessuno comprende il suo silenzio, né lui comprende quel mondo esterno invaso dal rumore di violenza e male. Questo “spirito che fa avanti e indietro tra le classi” si rivela solo in momenti di profonda contemplazione, nel silenzio che avvicina vita e morte, o di fronte ad una finestra che dà

sull'immensità muta del mare. Sembra quasi che al fondo della sua esistenza ci sia un vuoto, che solo i gatti sono in grado di gestire: il loro potere ammaliante lo fa riaffiorare, ma nell'allevarli, Baak riesce anche ad esorcizzarlo, riempiendolo in qualche modo.

Eppure Baak esiste, così come anche il mondo esterno, che glielo ricorda palesandosi nei suoi subdoli meccanismi. Quando Baak scoprirà cosa si cela dietro alla politica dell'allevamento dei gatti, "un'ondata di odio e risentimento" gli riempirà i polmoni, costringendolo ad un'azione concreta.

Se fino a quel momento quel vuoto era stato riempito dalla sola presenza di gatti, che fuggono e tornano, in un gioco costante di svuotamenti e riempimenti della sua esistenza, adesso egli non può più sopportarne la perdita: si decide a scavare una grotta, che riempirà con i cadaveri dei gatti ritrovati e poi dati alle fiamme.

Ma anche la trappola dell'afasia si rivela inutile ed il piano di Baak fallimentare. Solo alla fine troverà pace, quando una presenza smarrita e familiare chiuderà il cerchio di vuoti e pieni della sua esistenza.

2.3.2 Porta muta

Porta muta è l'alterego di *Grotta muta*, una rielaborazione - a tratti filosofica, a tratti allucinata del mutismo che correla i due racconti.

Tse Hiu-hung tende i limiti di forma e contenuto in un racconto che si evolve per sequenze spezzate, entrando ed uscendo da più prospettive narrative e facendoci finire risucchiati nel vuoto di una porta muta.

Leggendo il passaggio che apre il racconto sperimentiamo tutto il gusto della riflessione poetica, quello in grado di svelarci il senso delle cose calibrando al millesimo il peso delle parole:

門的建造只是為了掩飾門並不存在的事實。恰恰因為進入與離開都了無痕跡，暗示才成為了必須的儀式。所有的門因此都是象徵性的。剩下來，只有盲目的逾越本身。無邊無際。無可防避。無可決定。(vol. 2, p. 67)¹⁰³

¹⁰³ D'ora in avanti viene inserito tra parentesi il numero di pagina del testo originale e della traduzione.

Le porte sono state costruite solo per mascherare il fatto che esse non esistono affatto. È esattamente perché dell'entrare e uscire non resta alcuna traccia che alludervi è diventato un rito necessario. Tutte le porte, di conseguenza, sono simboliche. Il resto è solo cieco attraversare in sé. Incessante. Inevitabile. Oltre ogni possibilità di decisione. (p.53)

L'introduzione può essere considerata una sorta di definizione del carattere, più estesa, che come in *Grotta muta* ci aiuta in qualche modo ad entrare nella logica del racconto.

Nel passaggio da questo paragrafo al successivo ciò che si avverte in primo luogo è un cambio di velocità. Se le riflessioni si situano nel tempo immobile della mente, le azioni percorrono strade, attraversano gallerie, oltrepassano piste ciclabili, salgono e scendono dalle scale o tentano di fuggire, rincorrendo all'impazzata il tempo, nel tentativo di non perderne nemmeno un istante. È proprio quello che fa il protagonista della storia, un "estraneo", fattorino della fantomatica pizzeria "AA", già in ritardo alla sua prima consegna.

Il suo destino è segnato in partenza quando la telefonata delle 14:21 dell'undici aprile lo condurrà negli spazi labirintici del condominio degli sfollati, alla ricerca dell'appartamento 3.14. Quello che sembrava un incarico da poco si trasforma presto in un'impresa impossibile. Scopriamo che l'edificio non è un luogo qualunque: si tratta del relitto di un esperimento d'espansione urbana, in cui gli appartamenti non occupano posto fisso ma si spostano costantemente e senza criterio, costringendo i suoi inquilini a vagare per i corridoi, trascinandosi dietro i propri effetti racchiusi in un bagaglio.

È così che l'estraneo farà il suo incontro con una ragazza, seduta su un sofà ocra, con la sua valigia a mo' di poggiapiedi, nel corridoio del tredicesimo piano. Forse in cerca del particolare conforto che troviamo solo nel confidarsi con gli sconosciuti, lei si siederà accanto e sfogherà su di lei la frustrazione per quella ricerca senza fine. Lei sembrerebbe dormire; ma sotto alle palpebre, gli occhi le si agitano come pale di un mulino, le stesse che starnazzavano nella ventola dell'ascensore che lo ha condotto lì. Con la forza di due sole battute, la ragazza insinua il dubbio nella mente dell'estraneo: forse è proprio lei la proprietaria del 3.14. Potremmo scoprirlo da un momento all'altro; la domanda dell'estraneo suonerà più come un indovinello quando lui le chiederà il gusto della pizza, l'unica prova che attesti sia stata davvero lei ad averla ordinata.

Nell'immaginazione di Tse Hiu-hung, l'idea di identità, casa o persino spazio non sono così scontati. Ce lo ha fatto già sapere quando, parlando delle porte, ci dice che esse non esistono affatto; così come quando ci ricorda che una casa che rispecchi la vera essenza di "casa" non abbia pareti, né fondamenta ancorate alla roccia. E ce lo ricorda anche nella sequenza che interrompe questo primo passaggio, impedendoci di sapere perché l'estraneo, dopo aver ricontrollato l'ordinazione, sbotta in

una risata “ininterrotta, che per quanto a lungo la si ascoltasse, comunicava sempre un senso di estraneità”.

Come in un film in bianco e nero, vediamo la storia del “condominio degli sfollati” scorrerci davanti, insieme alla drammatica esistenza di chi vi abita. In un luogo instabile come quello, gli inquilini conducono la vita paradossale di chi perde continuamente casa dentro la propria stessa casa. Scopriamo adesso un'altra verità: il più grande desiderio di chi si smarrisce è incontrare o addirittura diventare un'altra persona smarrita. Se da un lato questa considerazione ci spiazza, allo stesso tempo ci convince; in fondo solo chi condivide lo stesso destino può comprendersi. Quanto al trasformarsi in un'altra persona smarrita, perché no, se può significare dare un nuovo indirizzo alla propria esistenza. Forse migliore, forse peggiore, magari più incerto, ma comunque diverso. Se ogni cambiamento è un nuovo inizio, esso conterrà anche i semi della speranza.

Ormai ci è chiaro che la ragazza è una di loro. Meno chiaro è il come siamo entrati in qualcosa che sembrerebbe un suo sogno, quello in cui lei, completamente nuda, corre per le scale dell'edificio per raggiungerne l'ultimo piano. Ad interrompere quella corsa è un incontro inaspettato: una figura estranea, coperta da testa a piedi (che ci ricorda un quadro di Magritte), le rivela e la induce a rivelare verità talmente recondite che sembrano sgorgare direttamente dal suo subconscio. Capiamo cosa significhi trasformarsi in un'altra persona, modularsi in funzione di sguardi e reazioni altrui, cercare di essere altro da sé. Fallendo, perché tutto ciò che ci appartiene, case, identità, ricordi, tutto ci gravita intorno, come i pianeti intorno al Sole. Sta qui l'essenza di una casa, le cui porte non possono essere all'esterno perché è dalla nostra interiorità che si aprono, e che siamo costretti a varcare incessantemente, oltre ogni possibilità di decisione. Magari apriremo la porta a qualcun altro, chiedendogli di sfondare una parete e di aprire un'altra porta per noi, affondando un trapano elettrico nella pelle lacera.

È così che finalmente una porta si aprirà. Al di là di essa scopriamo che non c'è altro che vuoto, nessun pavimento invisibile a sostenerci i piedi. Accettare quest'idea non è semplice, né è da tutti. Forse per accettarlo bisognerà prendere le distanze, guardare da altre prospettive, attraversare altre porte, o, magari, lasciarci risucchiare totalmente nel silenzio di una porta muta.

2.3.3 Nodi

Nodi, come anche l'altro racconto di Hon Lai-chu, si apre con una breve definizione. In questo caso essa preannuncia già uno scenario doloroso:

結髮：他們終於承認，無處不在的微塵，

也有他們深刻的痛苦。(vol. 2, p.82)

Nodi: alla fine avevano ammesso che c'era polvere ovunque.
E, insieme, anche il loro profondo dolore. (p.61)

Nel consultare un dizionario può succedere di non avere chiaro il senso del termine che abbiamo cercato affidandoci ad una sola delle sue definizioni; perciò, per riuscire a comprenderlo, cercheremo altre definizioni, le confronteremo o cercheremo parole diverse che ci aiutino a capire. Hon Lai-chu, dopo averci spiazzato, ci suggerisce un'altra definizione, scegliendo con cura il nome della sua città.

Quando scopriamo cosa succede nella “Città 64” (*liushisi cheng* 六十四城) è impossibile non pensare al fatto che “6” e “4” siano anche i numeri con cui, in cinese, ci si riferisca alle proteste di piazza Tian'an men, durante le quali soprattutto studenti ed intellettuali si sono mossi in difesa della libertà d'espressione, per la democrazia e per un maggiore coinvolgimento nella politica della nazione¹⁰⁴.

Si tratta di una cicatrice ancora dolorosa nella memoria di chi, direttamente o indirettamente, ha assistito al massacro perpetrato il 4 giugno 1989 a Pechino, come in altre città cinesi. L'evento ha avuto un forte impatto sugli abitanti di Hong Kong, non alleviando il loro timore per le sorti che attendevano il territorio dopo il 1997. Da allora, in quella data si tengono ogni anno fiaccolate in ricordo dell'evento¹⁰⁵.

Gli abitanti della “Città 64” sono affetti da un male incurabile: sulle loro teste cresce un groviglio di capelli sfibrati e pieni di nodi, e nessuno sembra riuscire a comprenderne la causa.

Medici, parrucchieri e omeopati si pronunciano per cercare di trovare una soluzione, definendone i sintomi, denunciando il problema ai media o “raccomandando diete vegetariane associate ad un'adeguata dose di sport”. In tutti i casi, essi convengono che si tratti di qualcosa di recondito, di un trauma profondo che si manifesta in questa bizzarra forma.

Ad ogni modo il problema persiste, facendo sprofondare la città in una crisi di depressione collettiva, a cui si farà fronte impedendo loro persino di varcare i confini di altri paesi.

Il racconto in realtà si muove a ritroso: sappiamo che “dopo l'arrivo dell'estate” la gente ha già iniziato ad ammettere l'esistenza di certe ferite, simili a “bestie in attesa di attaccare i propri padroni”, e che il loro rancore per quello stato di cose sta già proliferando, dirigendosi

¹⁰⁴ Francis L. F. Lee, “Generational Differences in the Impact of Historical Events: The Tiananmen Square Incident in Contemporary Hong Kong Public Opinion”, *International Journal of Public Opinion Research*, 24, 2, Oxford University Press, 2012, pp.141-162, URL: <https://academic.oup.com/ijpor/article-abstract/24/2/141/764006> (4.2.2020).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

alternativamente verso medici, politici o parrucchieri. Tuttavia, la maggior parte della gente sembra arrendersi alla malattia, restando allo specchio a guardarsi quei “nuvoloni neri sulla testa, con l’aria di chi non sa più che pesci prendere”.

È a questo punto, quando la crisi e la rivolta sono già nell’aria, che entra in scena la protagonista del racconto: Baak. Il nome è lo stesso del protagonista dell’altro racconto, *Grotta muta*. Hon Lai-chu ci fa sapere che il personaggio ‘Baak’, nella variante ‘Baak Baak’ (*Bai Bai*) 白白 che ricorre Fengzheng *jiazu* 風箏家族 (La famiglia degli aquiloni) nasce in una storia scritta da bambina; la scrittrice ha riutilizzato nel tempo il nome con in mente l’idea di qualcuno dal carattere puro, ma di cui non saprebbe descrivere bene i tratti¹⁰⁶.

L’atteggiamento di Baak nei confronti della malattia è di totale diniego. A differenza di chi si rivolge ai medici, la protagonista si cura con l’autoterapia “mantenendo un atteggiamento di felicità irrazionale sfruttando l’immaginazione”. La protagonista conduce un’esistenza relativamente tranquilla, ignorando il problema o trovando degli escamotages per gestirlo; ma, soprattutto, ringraziando per il fatto di non condividere il proprio letto con altri, i cui capelli si sarebbero potuti annodare ai suoi.

Come per uno scherzo del destino, uscita dalla metro, i suoi capelli si impiglieranno a quelli di un uomo, legando i due contro il proprio volere. Anche in quell’occasione Baak non farà a meno di negare l’evidenza, suggerendo che i capelli della gente si trovino in quello stato per effetto dell’elettricità statica. È a quel punto che l’uomo proporrà di spostarsi in un luogo più tranquillo per trovare una soluzione.

Come una coppia di innamorati, entreranno in un caffè per scoprire che in una piazza vicina si stanno tenendo delle manifestazioni di protesta. Entrambi inizieranno a sminuire o criticare quelle “assemblee illegali”, di cui apprendiamo le cause scatenanti nel lungo elenco fatto dall’uomo, per accorgersi ben presto della distanza ideologica che li separa da chi protesta.

Sarà solo sul finale che, insieme alla protagonista, scopriremo le ragioni del male che affligge gli abitanti della Città 64. Anni prima, in seguito a una protesta degli abitanti della città, l’esercito li aveva repressi mutilando i loro corpi; come forma di autodifesa, i loro capelli erano cresciuti a dismisura per coprire le ferite. Apprendiamo così l’origine di quella malattia, un trauma del passato che riaffiora sul corpo e che, nel presente, diventerà una forma di resistenza collettiva: uniti in un grande groviglio di capelli, i cittadini si solleveranno nel vento e prenderanno a fluttuare, liberandosi così “almeno un po’” dal dolore delle proprie ferite.

¹⁰⁶ “The Kite Family by Hon Lai-chu”, Muse magazine, URL : <http://www.musemag.hkbooksthe-kite-family/meet> (31.01.2020).

3. Traduzioni

Grotta muta

Grotta muta: una trappola causata dall'afasia.

Era stato un suono insolitamente acuto, la gente non aveva fatto in tempo a tapparsi le orecchie che già una punta di ghiaccio, trapassando i fragili timpani, aveva raggiunto le vaste aree inesplorate dentro alle loro teste.

Il padre di Baak sosteneva che la città in cui vivevano, proprio in quell'occasione, aveva perso il suo numero identificativo originale ed era diventata un luogo senza alcun codice di serie. Era stato durante una mattinata grigia, altri dicevano in una serata uggiosa, che quel grido lontano era arrivato, inaspettato come il fato.

«Se non era l'estremo grido d'aiuto di uno stormo d'uccelli disorientati allora saranno stati di certo gatti, le anime dei gatti uccisi ingiustamente hanno tutte voci acute da soprano». Il padre di Baak possedeva le qualità tipiche degli abitanti della Città senza numero: un misto di insicurezza e talento nel dimenticare, sommati ad un'innata mania di giudicare le cose. La domenica gli abitanti della Città senza numero affollavano spesso lo stadio, dibattendo animatamente su un caso di furto o su un episodio di maltrattamento di animali; tuttavia non raggiungevano mai alcun verdetto, perché proprio nel momento in cui l'agitazione li rendeva paonazzi in viso, le loro pance vuote ricordavano loro, puntualmente, il più basilare dei bisogni fisiologici.

All'età di tredici anni, Baak aveva incontrato il gatto che per primo avrebbe fatto irruzione nella sua vita e col quale avrebbe instaurato uno speciale rapporto. Quel pomeriggio nuvoloso se ne stava seduto su un'altalena arrugginita di un parco giochi a fissare un albero dalla chioma fitta. Mentre il gatto, venuto da chissà dove, gli si sistemava sulle ginocchia, lui, ammaliato, riusciva solo a sentirne il peso leggero, simile a quello di una goccia di pioggia delle dimensioni di un fagiolo; eppure non riusciva a capire se fosse sceso giù da una finestra in cima a qualche alto edificio o da quel vecchio Ficus pericolante sopra la sua testa. Il gatto aveva un manto bianco, coperto da un sottile strato di polvere, e un'espressione da vittima con cui aveva continuato a fissarlo ostinato, finché la prima

goccia di pioggia non gli era caduta in mezzo alle orecchie, per poi cadere a terra. All'inizio Baak aveva pensato fosse sangue che odorava di pesce fresco, ma a ben vedere si trattava solo di un liquido trasparente, che si accumulava in fretta rendendo la terra scura; poco a poco, una dopo l'altra, si erano formate pozzanghere di ogni dimensione. Baak aveva preso il gatto fra le braccia e si era nascosto sotto a un albero, poi aveva abbassato la testa e aveva guardato nelle pozzanghere. Lì dentro si trovavano le figure ribaltate di un canestro da basket, del cielo, degli alberi, dei fili del tram, di scuole, di colline in lontananza e dei veicoli in corsa in tangenziale; c'erano anche degli edifici non identificabili e il tutto era ridotto in frammenti distanti. In una piccola pozzanghera centrale, Baak aveva visto sé stesso col gatto in braccio e l'albero contro cui erano poggiati.

«Tutto ciò che ci appare solido non è altro che fragile vetro» si era detto Baak fra sé e sé, curvando la bocca in un arco presuntuoso.

I cerchi d'acqua nelle pozzanghere si erano fermati, così Baak si era avvicinato alle orecchie del gatto ed aveva sussurrato: «Ha smesso di piovere.» Come avesse capito, il gatto si era stiracchiato energicamente.

L'ultimo giorno di quell'anno, Baak aveva detto a suo padre: «La mia voce svanirà presto». Poi non aveva più proferito parola, come una porta che si chiudeva una volta per tutte. Osservando il viso pallido di suo figlio, il padre di Baak aveva notato come il colore della sua pelle si avvicinasse in modo singolare a quello del pelo del gatto. In più, che quest'ultimo gli camminasse sempre a fianco, quasi fosse un complice, lo aveva convinto ancor di più del fatto che il suo mutismo fosse legato all'influenza dell'animale.

Mentre il padre si spegneva, Baak sedeva sul bordo del letto tenendogli la mano, nel tentativo di riempire il suo debole campo visivo con la propria figura. Il padre sentiva di starsi poco a poco allontanando da quel mondo, eppure prima di allora non aveva mai visto con così tanta chiarezza Baak, né quel silenzio che si trascinava dietro, interminabile come un litorale senza confini.

Alla fine suo padre non aveva trovato niente di cui rammaricarsi. Nella Città senza numero, c'erano ogni anno moltissimi volontari che, in momenti diversi e ognuno per le proprie ragioni, rinunciavano alla comunicazione verbale per entrare in stato di afasia. La gente aveva sempre un atteggiamento tollerante nei confronti di questa loro scelta, dato che aveva alle spalle un sistema di valori piuttosto vicino ad un codice di regolamento... Quelli che rinunciavano volontariamente alla propria voce erano solo una parte, mentre un'eloquenza torrenziale e i miagolii sonori dei gatti trovavano posto fisso ad ogni angolo della città. Era così che l'indice di inquinamento acustico della Città senza numero si manteneva a livelli di normalità.

In più, in questo luogo in cui i gatti facevano da mascotte ed emblema locale, praticamente ogni abitante ospitava almeno un gatto, e questo non solo per un bisogno di natura emotiva. Per comprendere sé stessa, la gente si affidava ai cenni nascosti fra la postura e gli occhi dei gatti. In passato, chi veniva a visitare la Città senza numero si imbatteva immancabilmente per le strade, negli uffici, dentro agli atri, nei caffè, nelle macchine bloccate in mezzo al traffico o per i mercati, in quegli abitanti, che stringevano un gatto fra le braccia fissando ammaliati i loro occhi. Nelle pupille dei felini essi scorgevano chiara la propria stessa immagine, così come da una variazione del colore del loro pelo o dei loro miagolii comprendevano il fulcro di problemi che li tormentavano da sempre. A volte tiravano improvvisamente su la testa e cominciavano a ridere a crepapelle, o a piangere a dirotto o non la smettevano più di sospirare. Per i turisti era impossibile non tirare fuori a più riprese la macchina fotografica.

Ricevuti i documenti d'identità da maggiorenne, Baak smise di frequentare la scuola e si lanciò nel settore dell'allevamento di gatti. Da quando il felino era arrivato in casa sua, aveva la sensazione che la propria ombra si fosse fatta più densa, che fosse diventata più ampia e avesse un certo spessore, che non fosse più solo una forma tanto vaga da potersi disperdere in una folata di vento. Ne era sempre più certo: in fin dei conti non si possiede nient'altro che la propria ombra. Eccetto sé stessi e la propria ombra, è tutto quanto frutto di un'illusione; altri, al contrario, sostengono che questi siano parte stessa dell'illusione. Con quest'idea in mente, si aggirava avanti e indietro, come uno spettro, fra le aule ed ogni sorta di regolamento, oppure stava ad assistere ai casi di conflitto, di discriminazione e di violenza, come quelli in cui gli studenti perdevano la testa per colpa degli esami e chiudevano l'insegnante in un ripostiglio buio, così da fargli provare il gusto della disperazione. Per Baak queste cose non avevano alcun senso, gli erano totalmente indifferenti. Vedendo il dorso del gatto accovacciato di fronte alla finestra, gli sembrava di scorgere il retro misterioso della propria stessa testa; ma poi pensava che tutto questo non avesse niente a che fare col gatto, e che fosse soltanto la più reale fra le esperienze che l'adolescenza potesse fargli fare.

Durante le selezioni per allevatori di gatti, i sei responsabili dei colloqui stavano sparpagliati in diversi punti fuori dalla stanza ed avvicinando il viso ad uno spioncino, esaminavano Baak e il suo gatto da ogni angolazione. Gli avevano detto: «Porta dentro con te il gatto e comportati come faresti di solito.» Così, con in braccio il gatto, Baak era entrato. Era una stanzetta bianca, dentro c'era una finestra stretta, e fuori dalla finestra un mare, non ancora divorato dai progetti di recupero di terre. Baak e il gatto accostati alla finestra, scrutavano il mare incresparsi in superficie.

Dopo sei ore di disamine e consultazioni, la commissione esaminatrice aveva tirato fuori questo verdetto: «Il gatto è completamente ammansito, ritrae gli artigli e mostra segni di addomesticamento»,

«L'umano e il gatto sono in perfetta sintonia», «Ha un istinto innato per il gatto.» In altre parole, Baak aveva ottenuto il posto da allevatore di gatti, anche se i commenti degli esaminatori non erano stati del tutto veritieri. La ragione cruciale per la quale lo avevano assunto era che già da un pezzo egli aveva rinunciato alla comunicazione verbale, serrando la bocca senza mai più dire una parola. Sapevano tutti che in quella città c'erano tanti gatti randagi quante foglie cadevano in autunno. Sfrecciavano avanti e indietro per le strade, stavano accucciati sui tettucci delle macchine parcheggiate; quando gli veniva fame, facevano razzia di cibo nei supermercati e saltavano addirittura nelle carrozzine dei neonati pur di catturare l'attenzione dei loro genitori.

Mentre era in vigore la politica dell'allevamento dei gatti incoraggiata dal governo, tutti gli abitanti che ne avevano in cura qualcuno godevano di agevolazioni fiscali. Allo stesso tempo, chi era sospettato di aver assassinato dei gatti aveva dalla propria la protezione della legge e delle forze di polizia. Arrestati, presi in custodia e indagati al pari di qualsiasi altro criminale, gli assassini di gatti - qui stava l'unica differenza - godevano sempre della possibilità di venire giudicati innocenti ed essere rilasciati. Quando, per le vie della città, la quantità di carcasse di gatto con le viscere schizzate fuori, fiotti di sangue spruzzati in ogni direzione e nuvole di insetti a ronzarvi sopra si era fatta così enorme da suscitare impellenti conati di vomito, gli amanti dei gatti, in un silenzio totale e indignato, avevano inondato le strade. Indossando pesanti stivali, manifestavano il loro disappunto a passi intimidatori, protestando contro i metodi crudeli e abietti con cui venivano uccisi i gatti e battendosi in nome dei loro diritti. Ma per quanto agguerrita fosse un'azione dimostrativa, proprio come antilopi che conoscono bene i giaguari, anche la fazione di resistenza sapeva come reagire al pericolo. Così, prima che la polizia arrivasse al limite di sopportazione e tirasse fuori le armi per reprimerli, si disperdevano in tutte le direzioni e, marciando imperturbabili, se ne tornavano a casa. Quella lì era una città tranquilla, in cui tutti quanti osservavano un tacito regolamento: ogni cosa aveva la sua ragion d'essere, purché entro certi limiti; e se non c'era speranza di pace e stabilità, nemmeno agli stati di agitazione era concesso di verificarsi.

Come un sigillo, la preoccupazione era marchiata a fuoco sul profilo degli impiegati del Ministero per la Protezione Animali e le loro facce avevano tutte la stessa identica espressione. Non si trattava solo della montagna di carte e di tutta la gente che chiedeva assistenza. C'era un'indescrivibile pressione per la quale, nonostante i telefoni sulle scrivanie squillassero senza tregua e la fila impaziente di persone che aspettavano fuori dalla porta cominciasse poco a poco a scaldarsi, lo sguardo degli impiegati scivolava sempre involontariamente sul notiziario in onda ventiquattro ore su ventiquattro. Specie quando il comunicato parlava di assassini di gatti, il respiro gli si accelerava; ma poi era la delusione a prendere il sopravvento, dato che i gatti randagi si riproducevano più in

fretta ed in numero maggiore di quanti gli assassini non ne potessero uccidere. Gli impiegati riponevano le loro uniche speranze in quegli allevatori di gatti muti come pesci, i quali raccattavano i randagi, li allevavano e, al momento giusto, se ne sbarazzavano in silenzio, senza lasciare traccia e senza che nessuno sapesse come, dato che le loro bocche erano sempre serrate come cerniere.

Baak conosceva le responsabilità degli allevatori di gatti, ma per lui le responsabilità erano ordinarie e pronte a svanire quanto un paesaggio fuori dal finestrino di un'auto. Più che di quelle, si preoccupava di che tipo di gatti avrebbe dovuto cercare. Al suo, di gatto, non interessava affatto la faccenda, né intendeva offrirgli alcun aiuto. Sapeva con certezza che ne avrebbe preso in cura un gran numero e che, prima di iniziare formalmente ogni giornata di lavoro, avrebbe dovuto ricostruire mentalmente l'aspetto di un gatto e fare ipotesi su dove si nascondeva. Il mattino precedente, nella quiete che anticipa la tempesta, il colore del cielo gli aveva ricordato il corpo tondo e grassoccio di un gatto blu a macchie bianche, un domestico abbandonato, del tutto inadatto alla vita di strada. Aveva preso un bastone che si era fabbricato da sé e si era messo sulle tracce di quel gatto che si era figurato in mente, andando su in collina, in spiaggia, poi in un'area che a breve sarebbe stata demolita e, ancora, nei vicoli dietro ai ristoranti e dentro a baite dismesse. Si imbatteva sempre in una miriade di gatti, a volte radunati insieme in grandi branchi in qualche luogo sconosciuto; quelle volte rimaneva lì, rapito, a fissarli. In fase di selezione del compagno adottivo, la probabilità che Baak e un gatto si trovassero a vicenda era una su un milione. Una sera, era passato un mese, un gatto sudicio e zoppo lo aveva seguito da un centro riparazioni per auto; lui si era girato diverse volte a guardarlo, pensando volesse solo elemosinare del cibo; ma quando la pioggia, che si era fatta sempre più violenta, aveva lavato via la polvere e l'unto dal corpo del gatto, egli aveva notato le striature sul suo dorso e il suo manto blu e si era accovacciato a scrutarlo con attenzione. Anche il gatto, a sua volta, lo esaminava, con le pupille ridotte ad una linea scintillante.

Sui forum di Internet erano già apparsi da tempo alcuni gruppi, aperti da vari allevatori, in cui si discuteva di come sbarazzarsi di un numero di gatti che cresceva di giorno in giorno. Avrebbero dovuto lanciarli fuori dalle finestre e poi mentire dicendo che era stata la curiosità ad ucciderli? Oppure scambiarseli fra loro, poi rapirli, portarli in riva al mare e aspettare che l'alta marea li annegasse uno ad uno? Baak non partecipò mai a nessuna di queste discussioni; per lui i gatti erano diventati già da tempo un enorme segreto che lo riguardava da vicino e che sarebbe stato pericoloso rivelare in qualsiasi forma.

C'era quel gatto blu codardo, ad esempio, che si nascondeva spesso dietro ai mobili trascinandosi dietro una zampa rotta, sempre angosciato dall'evitare lo sguardo altrui, umano o di altri esseri viventi che fosse, e che si avvicinava a piccoli passi alla scodella del cibo e dell'acqua solo quando tutti gli

altri gatti erano già andati via. Per quanto microscopica, ogni cosa lo terrorizzava, incluse le formiche e la propria stessa ombra. Alla fine, Baak aveva concluso che l'esistenza del gatto blu fosse una specie di scherzo che il destino stava giocando nei suoi confronti. Il suo io del passato, impercettibile e pavidamente nascosto nel buio, emergeva in frammenti, facendosi lentamente concreto e vivido, come il relitto di una nave ripescato dagli abissi. Gli era tornato in mente di quando suo padre aveva bruciato la tempia a sua madre con un mozzicone di sigaretta, di come poi l'aveva picchiata e cacciata via di casa, mentre lui se ne stava seduto alla scrivania a leggere un libro, fingendo di non vedere nulla; e di come, dopo il diploma, i suoi compagni si facevano in quattro per proseguire gli studi o cercarsi un lavoro, al contrario di lui, che per evitare che tutto il vago che lo circondava diventasse un'inevitabile realtà, si era volontariamente ritirato alla posizione di allevatore di gatti (nella Città senza numero la gente considerava questa categoria alla stregua di netturbini). Baak sentiva che quel suo io, da tempo accuratamente messo via, ben sigillato, veniva catturato da una forza inarrestabile, tirato fuori e piazzato a seccarsi sotto il sole. Trascorse un'estate interminabile con quella sensazione di vergogna addosso, pregando in segreto affinché, a un certo punto, quel gatto blu se ne andasse via da solo; ma ogni giorno tornava a casa da lavoro e lui era ancora lì, seduto a occhi chiusi davanti casa a godersi il fresco o a fissare il vuoto.

Ad ogni modo, Baak non era preoccupato; sapeva per esperienza che i gatti andavano e venivano, sfuggendo al controllo di chiunque. Arrivavano portando con sé una luce accecante e ad un certo punto se ne andavano, senza avvertire e senza lasciare tracce. Non sapeva mai in quale esatto momento o in che direzione fuggissero i gatti, ma pensava si trattasse solo di un naturale processo di rinnovamento, proprio come la pelle e i capelli cadono per poi ricrescere. L'unica cosa che lo turbava era come affrontare il vuoto e l'incertezza lasciati da un gatto che scompariva.

Ciascun allevatore di gatti affrontava difficoltà diverse da quelle degli altri. A fine anno, Baak compilava un rapporto di lavoro per il Ministero per la Protezione Animali in cui riferiva di ogni singolo gatto incontrato, specificando il luogo del ritrovamento, il loro stato di salute, le loro abitudini, i loro segni particolari e le ragioni della loro scomparsa. Chino sulla scrivania, nel cuore della notte, ripercorreva a fondo i ricordi per descrivere quei gatti randagi, quelli che in quel momento erano nel pieno del loro sonno così come quelli che se n'erano già andati via. C'era l'ingordo tigrato, lo Scottish fold dalle orecchie piatte e l'aria cupa, il pavido britannico a pelo corto, il gatto nero con la coda mozzata e quel suo fare indifferente, il piccolo soriano rosso che, ormai cresciuto, non riusciva ancora a staccarsi dalla madre, e il persiano, con la pelle consumata da malattie mai guarite. Mentre scriveva di loro, rivelava allo stesso tempo una parte privata di sé; ma per guadagnarsi la paga mensile del Ministero per la Protezione Animali e l'approvazione del suo lavoro, era costretto a confessare tutto;

era come strapparsi via strato a strato la pelle con un coltello affilato, vivendo nell'angoscia di trovarsi ogni giorno la propria immagine riflessa allo specchio, esposta alla luce del giorno. Poco prima che il sole sorgesse, stava a guardare il rapporto di lavoro finito, denso e fitto sotto ai suoi occhi, e i dubbi che nutriva nei confronti del Ministero si facevano sempre più reali, così reali che non riusciva più ad ignorarli. Sospettava che gli allevatori di gatti fossero tutti dei potenziali criminali tenuti sotto controllo dal governo. Gli impiegati governativi si servivano delle mansioni di raccolta e allevamento dei gatti per adescarli e poi li monitoravano attraverso il Ministero per la Protezione Animali. Un'onda di sospetto e risentimento pronta a riempirgli i polmoni gli aveva dato la sensazione di soffocare; in quel momento, la luce del sole si era diffusa in ogni angolo della stanza e, poco a poco, gli era tornata in mente un'idea del passato, diffusa anche fra gli abitanti della Città senza numero: com'è necessario che esistano leggi, così esisteranno dei criminali; e come a tutti è necessario un lavoro, così esisterà anche chi non ne ha uno.

Il lavoro di Baak diventava ogni giorno più faticoso. La sua ricerca per colline, spiagge, parchi e discariche ora non si limitava più ai soli randagi che aspettava di trovare, ma anche a tutti i gatti che erano fuggiti di nascosto da lui. Sperava di poter scovare qualche traccia dei gatti scappati da casa o, al limite, di scorgerne i corpi senza vita; ma non incontrava mai nessun profilo familiare, così non gli era rimasto che sfogare la sua brama di ricerca scavando una fossa nel suolo fangoso. Nel giro di qualche settimana, nel terreno dietro casa sua era comparsa una grotta, ampia e profonda abbastanza da permettere ad un adulto di viverci dentro. Mentre tirava fuori la fanghiglia dalla grotta con una vanga, calcolava se fosse possibile riempirla con le ceneri di tutte le carcasse di gatto ritrovate e poi date alle fiamme. Ma la grotta non attirava mai nessun animale, solo un gran numero di vicini di casa e passanti, fermi lì per la smania di sapere. La circondavano da ogni lato come lombrichi, facendo commenti a raffica sul fango molle sotto ai loro piedi e su un Baak muto e inespressivo. Alcuni morivano dalla voglia di sapere per quale motivo lo facesse; altri volevano entrarci dentro o usarla per seppellirci qualcuno in fin di vita. Alle loro richieste, Baak rispondeva deciso con un gelido mutismo. A tutte, tranne che a quella di una ragazza scappata da poco di casa, da una casa lontana, e che non aveva un soldo in tasca. Non riuscendo a trovare un posto in cui fermarsi, gli aveva chiesto di rifugiarsi in quella grotta per la notte. La sua pelle diafana lasciava trasparire una rete di capillari, in cui Baak aveva visto le sagome indistinte dei gatti che aveva dimenticato. Aveva annuito con gentilezza, osservando il corpo delicato della ragazza scomparire lento nel fango.

Poco dopo, Baak si era svegliato da un sogno ed era andato a controllare dentro alla grotta.

Da quando la ragazza se n'era andata, la grotta appariva completamente spoglia, sembrava un occhio senza più il bulbo oculare. Non aveva potuto fare a meno di saltarci dentro e riempire il vuoto lasciato

da lei. Sul fango c'era un orologio, quello che stava affibbiato al polso gracile della ragazza. Lo aveva raccolto e sollevato per esaminarlo; mentre notava che le lancette ormai immobili segnavano le due e trenta, i suoi occhi venivano trafitti dalla prima luce del sole. Pensò che lui era venuto a prendere il posto della ragazza, che la ragazza aveva preso il posto di un branco di gatti fuggiti di soppiatto, che il suo gatto aveva preso il posto delle sue parole, che le parole avevano preso il posto del silenzio, che il silenzio aveva riempito la sua esistenza e che quindi, alla fine, la sua esistenza altro non era che un bulbo oculare ferito.

In quel tempo, già sospeso, non avrebbe più temuto di perdere niente.

Porta muta

Le porte sono state costruite solo per mascherare il fatto che esse non esistono affatto. È esattamente perché dell'entrare e uscire non resta alcuna traccia che alludervi è diventato un rituale necessario. Tutte le porte, di conseguenza, sono simboliche. Il resto è solo cieco attraversare in sé. Incessante. Inevitabile. Oltre ogni possibilità di decisione.

Fra tutte le porte in cui mi sono imbattuta, soltanto quelle dei mimi hanno saputo cogliere la propria vera essenza. Che si trovino su una strada occupata dalla lingua dei colonizzatori o nella rossa piazza di giugno, i mimi sono sempre capaci di costruirsi in silenzio la propria casa. Bastano due mani e muoversi come camminando incollati a una parete che in un attimo un muro appare, poi scompare, seguendo da vicino i loro passi ignari e la rotazione dell'angolo da cui guardano. Una casa del genere non ha bisogno di profondi scavi nel suolo o fondamenta ancorate alla roccia – essa è fatta di poesia del corpo, dell'orbita misteriosa attorno a cui gravitano muscoli e ossa. Le stanze non hanno confini, né brecce da cui entrare; gli spettatori di colpo capiscono: la porta è un pesce che non si lascia catturare, continua a sgusciare via dal palmo della mano. Ma c'è un famoso detto fra i mimi: «Non è all'esterno che si trovano le porte.»

Se, stando alla richiesta della chiamata in entrata alle 14:21 dell'undici aprile, un estraneo con addosso l'uniforme della pizzeria AA avesse attraversato una breve galleria, oltrepassato una pista ciclabile, poi avesse aperto una porta di vetro opaco e fosse entrato in ascensore, dando infine un'altra occhiata all'ordinazione per essere sicuro che il recapito fosse l'appartamento 3.14, egli sarebbe già stato vicino a concludere il servizio.

Ma dopo aver raggiunto il terzo piano e aver trovato, in sequenza una accanto all'altra, le targhette con su scritto VIII, θ, Universo, ↙ ..., era sceso di nuovo, senza mai trovare traccia della porta 3.14. L'estraneo non aveva potuto far altro che rientrare in ascensore. In quell'edificio non c'erano trentuno piani, così aveva pensato di procedere dal quarto; nel corridoio illuminato, però, continuava a non esserci alcuna porta 3.14.

Non riuscendo a venire a capo della logica secondo cui erano disposte le porte degli appartamenti, egli sperava di poter avere più fortuna su un altro piano, se non fosse che già da un pezzo si sentiva frastornato per aver corso qua e là fra gli interni sigillati di quell'edificio sconosciuto. La ventola sul tetto dell'ascensore starnazzava. Uscito di nuovo da lì, si era accorto che sulla parete di quel piano c'era scritto "13".

Voltandosi leggermente a destra, riusciva a vedere una giovane donna in accappatoio, seduta svogliatamente su un sofà di pelle ocre a due posti, che avrebbe fatto perdere a chiunque qualunque forza di volontà. Con le due bianchissime gambe distese e i piedi accavallati che poggiavano su un'enorme valigia, il suo corpo formava una L poco più ampia di un angolo di 90 gradi.

A ciascuna estremità del corridoio c'era una porta antincendio e, per poter continuare a cercare l'appartamento 3.14, l'estraneo avrebbe dovuto sceglierne una. Ma nell'istante in cui aveva messo piede fuori dall'ascensore, aveva immediatamente cambiato idea. Si era avvicinato alla donna, aveva occupato con decisione il posto vuoto sul divano e aveva poggiato l'enorme borsa termica sul bracciolo del divano; poi, imitando la sua posizione, si era tolto le scarpe di pelle e aveva poggiato i piedi sulla valigia.

Sul muro bianco cenere, l'estraneo vedeva la sua ombra e quella della donna del tutto separate. Fra le due, lì a caso, c'era una tinta, di una certa forma. E abbandonati lì di fronte, i loro piedi nudi.

L'estraneo aveva detto con un filo di voce: «Non c'è più motivo di avere fretta. Oggi è il primo giorno di lavoro, la mia prima consegna. Sono già passati cinquanta minuti da quando è arrivato l'ordine e il cliente starà per chiamare il negozio per fare un reclamo. Anche se alla fine trovassi l'appartamento 3.14, si lamenterebbe in ogni caso. Daranno un pessimo voto al questionario sulla qualità dei servizi. Probabilmente perderò il posto.»

Dopo aver finito di parlare, aveva tirato leggermente indietro le spalle e si era girato verso la donna, scoprendo un viso con gli occhi chiusi. Sotto alle palpebre sottili riusciva però a intravederle gli occhi roteare in fretta, come pale di un mulino che girano rapide spinte dal soffio irruento del vento.

«Non dovresti continuare a cercare l'appartamento 3.14 e non perderesti nemmeno il lavoro...» aveva detto la donna, aprendo gli occhi all'improvviso. Dato che quel volto si trovava estremamente vicino al suo, l'estraneo non aveva potuto fare a meno di soffermarsi a scrutare le sue pupille, scoprendo che assomigliavano a pale immobili di un ventilatore elettrico.

«...se fossi io la proprietaria del 3.14.»

L'estraneo aveva abbassato la testa, aveva pescato dalla tasca il foglietto svolazzante dell'ordinazione e, dopo essersi rimesso a sedere, ne aveva cautamente coperto le due estremità con entrambe le mani.

«Allora, qual era?» aveva detto lui.

« ? »

«Il gusto della pizza.»

La donna si era messa una mano sulla fronte, con l'aria di star facendo un serio sforzo di memoria: «Mostro di Lochness: la pizza speciale del giovedì.»

Il viso dell'estraneo non aveva tradito il minimo segno. Aveva spostato una mano e riguardato con nervosismo l'ordinazione; un attimo dopo, poco a poco, aveva cominciato a ridere. Aveva una risata ininterrotta che, per quanto a lungo la si ascoltasse, comunicava sempre un senso di estraneità.

*

La gente, poco a poco, aveva dimenticato di come il condominio degli sfollati fosse stato la cavia di un esperimento fallito nel corso della storia d'espansione urbana della Città 24. Visto dall'esterno, era solo un comune condominio di sedici piani a forma di H, il cui nucleo era l'ascensore e in cui otto abitazioni di identica superficie si susseguivano in fila rispettivamente sul lato destro e sinistro dell'edificio. A detta di chi ci abitava, però, gli appartamenti erano simili a quattro mazzi di carte capovolti e disposti sulla superficie di un tavolo, i quali si spostavano senza seguire alcun criterio, cambiando posizione a piacimento e portandosi dietro la porta. In altre parole, ogni volta che uscivano di casa, i condomini erano costretti ad iniziare una nuova ricerca priva di criterio.

Nel condominio degli sfollati si incrociava sempre gente smarrita in preda all'angoscia. Tuttavia, essi avevano ormai preso l'abitudine di portarsi dietro delle enormi valigie, così da poter continuare provvisoriamente la propria vita in corridoio in qualunque momento: aprivano una sedia pieghevole, sfogliavano un romanzo lasciato a metà, accendevano il portatile nuovo, facevano venti flessioni sul pavimento... ad ogni modo, se avere occhio era fondamentale, bisognava anche assumersi un certo grado di rischio e, scegliendo un piano a sorte, camminare sul lato destro o sinistro del corridoio; quindi star lì, senza mai perdere di vista i movimenti delle porte e, infine, aspettare che l'appartamento, dopo aver compiuto un altro giro senza logica, arrivasse. Durante quell'attesa, le persone ripensavano al punto in cui l'appartamento si era fermato l'ultima volta, temendo potesse essere davvero rimasto bloccato in qualche luogo distante oltre ogni loro immaginazione; poi raccattavano tutto quanto ed entravano determinati in ascensore. Ma, prima di spostarsi, continuavano a guardare in pena fuori da quelle porte...l'appartamento sembrava irraggiungibile, come un suolo natò; così c'era anche chi cedeva alla tentazione di suonare ad una porta estranea, come in preda al desiderio di trovare un amante occasionale in una terra straniera, andando in cerca di un bagno caldo e lenzuola morbide da prendere in prestito per un po', e di conforto.

Chi si smarriva sperava sopra ogni altra cosa di incontrare, o di essere, un'altra persona smarrita. Qualcuno sulla strada di casa, un turista sfortunato, un postino che consegna una raccomandata, un perfetto estraneo... soltanto fra loro erano in grado di capirsi, loro che conoscevano la sensazione di non sapere con esattezza quale fosse la direzione da prendere.

*

Nel sogno, se era stato un sogno, la destinazione è l'ultimo piano dell'edificio. Lei, ad eccezione di un paio di scarpe alte, è completamente nuda nel vano scala di un piano non ben identificabile, in piedi all'estremità inferiore della scala con in mano un'enorme valigia, per niente scoraggiata dalla salita che la sta aspettando. Sollevando la testa vede un estraneo in piedi in cima alla scala, la sua posa suggerisce stia per scendere, così decide di farsi un attimo da parte aspettando il suo arrivo.

La scala non è lunga, i passi dell'estraneo non sono veloci né lenti ma, comunque si muova, mantiene sempre una certa distanza da lei. Lei non sente il tempo scorrere e prova a chiamarlo ma non appena apre bocca, la sua voce si dissolve come schiuma. A quel punto si decide a trascinare la valigia su per la scala con le sue sole forze. Vede il proprio corpo nudo, prospero e forte, e nonostante la valigia pesi più di quanto immaginasse e si senta le braccia molli, poco a poco riesce a raggiungerlo – il tipo

ha il corpo praticamente del tutto coperto: abito nero, guanti bianchi, cappello nero; è una sagoma senza lineamenti facciali, sembra uscito fuori da un quadro di Magritte.

«Leone di marzo.»

L'estraneo non ha bocca, perciò non è certa sia stato lui a parlare.

«Sull'ordinazione dell'undici aprile c'è scritto Leone di marzo...la specialità di marzo e aprile della pizzeria AA. Vuol dire che non sei tu l'inquilina del 3.14.»

«L'ascensore è rotto e la mia valigia è molto pesante.» Respira affannosamente e guardando il viso sfocato dell'estraneo non riesce a ricordare niente.

«Il condominio non è altro che un tuo sogno.» La voce continua dicendo: «Nessuno è più vicino di te al centro dell'edificio. Sei l'unica ad avere la chiave che apre qualunque porta di questo condominio... mentre gli altri vanno in cerca di sofà familiari, odori familiari, spazi familiari, ritmi di conversazione familiari, tu non fai che cercare porte estranee e sperare che ti scambino per qualcun'altra. Moduli le tue espressioni, i tuoi gesti, il tono della tua voce sullo sguardo altrui, nelle pause in mezzo ai loro discorsi. Tu vorresti essere un'altra te...»

Il vano scala è completamente vuoto, c'è solo una crepa comparsa di recente che si irradia sul soffitto. In questo spazio serrato, la voce estranea è così forte da far venire un colpo; lei è esausta, è costretta a poggiare un attimo la valigia al muro, e mentre si piega sulle gambe sente il sudore sul suo corpo stranamente viscoso, poi dice qualcosa che lei stessa non si sarebbe aspettata di dire:

«A volte penso di essermi già trasferita in un altro appartamento... ma se chiudo gli occhi, sento che lui è ancora lì. La fila superiore dei suoi denti sfrega con quella inferiore producendo un verso animalesco, un verso che non riesco a riconoscere. Sento le vibrazioni e gli spasmi sul suo corpo... ma non appena apro gli occhi non riesco a vederlo. A volte, nel cuore della notte, vedo appena un gesto di fumo sospeso nell'aria, solo due braccia, senza viso... un pomeriggio, un sorriso privo di contorni e di cui sentivo solo l'espressione, si è materializzato poco a poco di fronte a me, rideva forte, di un riso che agita il petto e sgorga dritto fuori dai polmoni...ho controllato il colore delle pareti e i mobili dell'appartamento, poi la posizione in cui stanno ancorati il sofà e il tavolo da pranzo, e alla fine ho capito. Tutti gli appartamenti sono soltanto copie del primo. Anche se mi trasferisco da un'altra parte, tutto ciò che si trovava lì torna progressivamente a circondarmi, ristabilendo l'ordine di prima, proprio come i pianeti gravitano intorno al Sole.»

Rialza la testa e di colpo si trova l'estraneo di fronte, quindi allunga una mano ma quel viso vuoto evapora all'istante come ghiaccio a contatto col calore, poi i vestiti scivolano sul pavimento

staccandoglisi di dosso come uno strato di pelle ed infine anche il cappello nero, dopo essere rimasto un attimo a fluttuare per aria, lentamente, cade a terra.

*

Non appena si era svegliato, si era trovato curvo come una fava su una valigia estranea; addosso non aveva alcun segno che lo identificasse. Al di sopra della sua testa c'era la teca di vetro che conteneva gli estintori del nono piano. Non ricordava se si fosse addormentato mentre aspettava l'appartamento, in quel momento non ricordava niente. Poi le porte dell'ascensore si erano aperte, annunciando di star aspettando che qualcuno le varcasse; senza farselo ripetere due volte, lo aveva preso ed era sceso all'ultimo piano del condominio, dove, su una parete piena di cassette postali, soltanto una aveva attirato la sua attenzione: quella con su scritto '3.14'. Sembrava non venisse aperta da molto tempo e le lettere ne strabordavano fuori come bava bianca rimessa dalla bocca di un paziente in fin di vita.

Si era immaginato una porta desolata coperta di ragnatele, simile alla schiena un vecchio uomo.

*

Supponiamo che il nostro appartamento non avesse una sola porta.

Prima di finire la cena l'aria era ancora trasparente. Poi, tutt'a un tratto, si era infittita parecchio. Sprofondavamo senza sosta in un'atmosfera in cui il dialogo era impossibile, mentre i nostri corpi scivolavano involontariamente negli abissi della pressione, costringendoci a voltarci in una direzione in cui l'altro non c'era per poter respirare.

Il lampadario di conchiglia oscillava nelle vibrazioni dell'aria; tu avevi chinato la testa e raccolto con cura le stoviglie sul tavolo, senza riuscire ad evitare che facessero rumore sbattendo fra loro, un rumore che era risuonato come uno scoppio d'aria che si espande; poi eri uscito in fretta dalla porta.

In realtà non eri andato via, ti eri solo accovacciato accanto alla porta, aspettavi che anch'io uscissi fuori da lì, per poi rientrare entrambi, insieme. Ma era già passato del tempo e nel corridoio c'era ancora solo la tua ombra rannicchiata, con sopra 15 cc di lacrime e sale. Infilando furtivo la testa nell'appartamento, ti eri accorto che avevo spostato lo sgabello di legno, quello che usavamo sempre

come poggiapiedi, che mi ero seduta di fronte alla parete rivolta a nord, col naso a circa cinque centimetri dal muro, e che guardavo concentrata davanti a me.

Così eri rientrato nell'appartamento ed eri rimasto in piedi alle mie spalle, pensando non mi fossa accorta di niente. A quel punto avevi notato la porta, l'avevo appena disegnata a matita sulla parete di fronte; aveva quasi le stesse dimensioni di quella da cui eri scappato. Era disegnata in modo semplice, non aveva né uno spioncino né il buco della serratura, ma la mia ombra era già sprofondata lì dentro.

Non sapevi come fare a farmi parlare, perciò non avevi potuto far altro che prendermi la temperatura e controllarmi le palpebre e la lingua, ma pur non capendo che senso avesse farlo, non trovavi altra soluzione. Ti eri accorto che non reagivo, che restavo silenziosa, fredda e rigida, che poco a poco mi ero solidificata in un'estranea, e nonostante questo avevi provato ancora a chinarti, poggiando la testa sulle mie ginocchia.

O forse avevi già capito, stavo solo aspettando trovassi l'unica valigia che avevo con me quando mi sono trasferita, quella ai piedi del sofà. Era una cassetta degli attrezzi, piena di strumenti per creare e distruggere. Così, alla fine, avevi tirato fuori da lì chiodi e martello, con l'intenzione di sfondare la porta al posto mio. Avevi infilato la punta del trapano elettrico nella parete spaccata, dicendo che sembrava di star scavando nella pelle lacera. Il rumore del trapano ti faceva formicolare la testa, ma tu non ti eri fermato finché sulla parete non era comparso un buco, e la luce esterna era penetrata all'interno, alterando le ombre sul mio viso.

Quando la porta era stata completamente sfondata non mi ero alzata subito; ero rimasta ad aspettare che ti girassi verso di me, lentamente. Non sentivi il minimo rumore e non eri certo me ne fossi già andata o meno, eppure ti eri girato solo quando ciò che nell'aria restava del mio odore era già svanito del tutto. Perché il muro era ridotto così? Eri spaventato ma avevi continuato ad avvicinarti e, tenendoti alla parete, avevi sentito il piede rimanere sollevato a mezz'aria. Il vento soffiava sul tuo viso e tu ti sentivi deluso, perché sotto alla pianta del tuo piede non era cresciuto alcun pavimento trasparente. Si vedevano solo delle cisterne d'acqua sui tetti di alcuni bassi edifici e stormi di uccelli che facevano avanti e indietro fra quei tetti, formando linee disordinate con le loro danze.

Ti eri voltato, sentendoti schiacciato fra due porte.

Eppure hai continuato a pensare che nel nostro appartamento ci fosse una sola porta. Fatta di fibre di canna da zucchero e segatura e verniciata con emulsione bianca a base d'acqua n.299352 marca Purity Paint.

Ti consiglio di abbandonare il luogo in cui abiti adesso e di trasferirti nel palazzo di fronte.

Scegli un bel pomeriggio, ordina una pizza tutta per te, cerca una sedia, accomodati alla finestra e osserva con calma quello squarcio rettangolare e vuoto, largo 90 cm e alto 210, che tu stesso hai aperto. Attraversandolo, il tuo sguardo andrà in cerca della porta che dà sull'interno del condominio. Se guardato da una certa distanza, per effetto della mancanza di profondità, sembrerà un quadro surrealista appeso alla parete, mentre da una certa angolazione, assomiglierà persino di più all'ombra proiettata dallo squarcio stesso.

La parete verrà ricostruita e, una volta riempito il punto in cui si trova il buco, non ci sarà più traccia della sua esistenza. Osserva bene la sua forma di adesso, sembra di guardare una bocca che piano piano si apre fino a risucchiarti completamente.

Nodi

Nodi: alla fine avevano ammesso che c'era polvere ovunque.

E, insieme, anche il loro profondo dolore.

Dopo l'arrivo dell'estate, sempre più abitanti della Città 64 avevano smesso di negare l'esistenza delle ferite; ora condividevano l'idea che quelle ferite fossero simili a bestie piene d'energia, in attesa dell'occasione giusta per attaccare i loro padroni innocenti. Come muffa nell'aria umida, il risentimento era proliferato ovunque in fretta e persino politici o attori, così abili a dissimulare come ad ostentare, trasudavano un odio nuovo dal viso. Così, gli abitanti della Città 64 non avevano più potuto evadere i confini della propria identità. Naturalmente la direzione del loro rancore non era univoca. Alcuni davano la colpa ai parrucchieri, i quali, intervistati dalla stampa, avevano vuotato il sacco sul problema, mentre altri sfogavano la propria rabbia sui professori degli istituti di medicina che ne avevano diagnosticato i sintomi; tuttavia, la maggior parte della gente stava solo a fissarsi allo specchio quei capelli simili a nuvoloni neri sopra la testa, con l'aria di chi non sa più che pesci prendere.

Il parrucchiere più in voga della Città 64, già da molto prima che arrivasse l'inverno, aveva notato come su molte di quelle teste che affollavano i vagoni della metropolitana di prima mattina, ciondolanti per la mancanza di sonno, stavano attaccati capelli ingialliti e sfibrati, pieni di nodi o con le doppie punte. In passato il suo occhio acuto da professionista gli aveva permesso di scorgere della vitalità su un gran numero di teste ormai spente, cosa che, pensava, gli avrebbe fatto fare molti affari; tuttavia, non molto dopo le sue speranze erano svanite. Un giorno era arrivato al suo negozio e aveva visto coi propri occhi gli addetti a shampoo e taglio con le mani e il corpo ricoperti di ciocche di capelli, simili a bisce d'acqua. I clienti si erano girati uno a uno a squadrarlo dalle loro sedie, con gli occhi pieni un'amarezza che sapeva quasi di accusa. Il suo assistente gli si era avvicinato all'orecchio e aveva sussurrato: «I tubi di scarico sono otturati per i troppi capelli. In più, tutti quelli che arrivano al salone hanno la testa piena di nodi letteralmente impossibili da sciogliere. In situazioni ingestibili come questa, i parrucchieri possono solo sfruttare il momento in cui il cliente si appisola per prendere una forbice affilata e tagliargli di netto il groviglio di capelli dietro la testa.» Quando il parrucchiere era entrato di nuovo in metropolitana, un mare di capelli variopinti gli si agitavano irrequieti davanti

agli occhi. Proprio come un animale in grado di percepire la minima vibrazione sulla crosta terrestre, egli aveva presagito il disastro e sul suo viso si erano accumulati i segni della tensione. Qualche giorno dopo non ce l'aveva fatta ad entrare nel vagone, tuttavia non era affatto certo se all'origine della sua paura ci fosse il treno stesso o quei capelli privi di vita. Una mattina, era uno dei suoi giorni liberi, era uscito di casa come ogni giorno; poi aveva svoltato all'improvviso a sinistra e si era diretto verso la clinica del suo medico di famiglia.

Mentre sempre più gente in città sprofondava in un abisso emotivo, l'autostima del medico di famiglia, insieme al numero di persone che si recavano in clinica per un consulto, continuava ad aumentare. Col mento su una mano e l'aria di chi sta ascoltando, il medico sorrideva comprensivo al paziente di fronte a lui, mentre quello continuava a parlare a ruota libera. Di tanto in tanto, quando il paziente non lo guardava, ne approfittava per far scivolare lo sguardo su un foglio di carta appeso alla parete, quello che attestava come avesse portato a buon fine le sessanta ore di un seminario sulla terapia emotiva. Erano passati appena sei mesi da allora, ma quella scelta era stata senza dubbio cruciale per la sua carriera, dato che, nella sua mente, da medico ad un vicolo cieco del proprio percorso di lavoro, era diventato un abile stregone. Finalmente, circa mezz'ora dopo, il paziente chiudeva la bocca e tornava a chinare la testa demoralizzato. Sempre sorridendo, egli stilava una lista di antidolorifici, sedativi e sonniferi, la consegnava all'infermiera e restava a guardare il paziente che se ne andava. Un professore dell'istituto di medicina aveva reso noto in una conferenza stampa come il disturbo d'ansia potesse portare all'indebolimento dei capelli, a facilitarne la perdita e, addirittura, a farli annodare tutti insieme in un unico caotico groviglio. Il giorno dopo, l'esterno della clinica pullulava di pazienti in lista d'attesa. Quando era arrivato a lavoro e aveva visto l'espressione inquieta sulle loro facce, il medico di famiglia aveva percepito chiaramente quanto quel luogo fosse avvolto da un'enorme coltre d'angoscia, mentre lui si trovava in un punto distante, a vagare nelle tenebre indistinte della solitudine.

A chi veniva in cerca d'aiuto, l'omeopata rivelava, in una lingua arcana, come le doppie punte e lo spezzarsi dei capelli fossero nient'altro che il riflesso di una condizione interiore. «Crescendo, i capelli rendono visibili le ferite celate nel corpo e dentro alla memoria. Se lo scopo principale di una terapia è di risalire all'origine di questi traumi, allo stesso tempo va tenuto a mente che tutti i farmaci dal presunto effetto terapeutico sono di natura tossica, e che la loro efficacia sia di molto inferiore a quella di un'adeguata dose di sport associata ad una dieta priva di carne, così come al raccontare i nostri segreti o i sogni più bizzarri a chi ci sta intorno.» Ma i suoi suggerimenti non arrivavano del tutto a chi le chiedeva aiuto; pur riponendo in lei ogni fiducia, essi restavano a guardarla con un'espressione piuttosto perplessa.

Baak non si sentiva affatto parte di quegli ammalati. Era stato solo quando agli abitanti della Città 64, giudicati affetti da una crisi di depressione collettiva, era stato impedito l'ingresso in altri paesi che si era resa conto di condividere certe responsabilità e preoccupazioni con gli estranei che le passavano accanto per strada. Prima di allora, aveva continuato a pensare che la metamorfosi dei capelli fosse solo un ostacolo passeggero apparso nel bel mezzo della quotidianità, o un inconveniente da poco, e considerava tutti quei professionisti, i quali a turno tiravano fuori le proprie opinioni intrise di seria retorica, seri quanto dei cantanti di strada. Non aveva creduto nemmeno per un attimo alla storia della malattia e aveva continuato a tenere a mente le sue poche letture sull'autoterapia, che spiegavano come mantenere un atteggiamento di felicità irrazionale sfruttando l'immaginazione ed il senso di gratitudine. Come quando si svegliava al mattino e si accorgeva che, dopo una nottata di sonno, lo stato in cui si trovava il groviglio di capelli sulla sua testa era peggiorato, tanto da non permetterle neanche di infilarci il pettine. Dopo averli risciacquati velocemente sotto la doccia, i capelli erano ancora più ingestibili, incolti come un cespuglio di piante selvatiche, e non c'era prodotto per capelli che aiutasse. In quei momenti poteva solo essere grata del fatto che a dormire su quel letto spazioso ci fosse solo lei, e così i suoi capelli non potessero aggrovigliarsi con quelli di qualcun altro. Il suo unico problema era che la loro forma ricordava fin troppo quella di un nido; così, quando uccelli, farfalle e insetti mai visti le ronzavano intorno alla testa alla ricerca di un punto d'appoggio, lei doveva sempre star lì a cacciarli via a più non posso, col risultato che si sentiva spesso coinvolta in duro scontro con la natura. Allo stesso tempo, riusciva in parte a capire come, in determinate occasioni, gli umani assomiglino ad uccelli che hanno estrema cura delle proprie piume, perché pensano, sbagliandosi, che i capelli abbiano qualcosa a che fare col valore della propria persona. Nel misterioso disegno delle cose, la vita è una legge naturale che, spesso nei momenti più insospettabili, mette alla prova la capacità umana di autodifendersi. Quando Baak si era precipitata verso la stazione della metropolitana, aveva visto che gran parte dei passeggeri avevano i capelli crollati da un lato, come un cappello poggiato di sbieco sulla testa. Con non poche difficoltà, era riuscita ad infilarsi in un vagone; di fronte a lei vedeva le facce deformate della gente, fra le quali le sembrava di intravedere la sua, e si sentiva come finita dentro a una scena assurda, inebriata da qualcosa che le faceva venir voglia di ridere. Scesa dal treno, si era diretta fuori seguendo il flusso di gente che affollava l'uscita, quando un dolore lancinante alla cute le aveva pervaso tutto il corpo. Puntando lo sguardo da un lato, aveva trovato un uomo in giacca e cravatta in piedi accanto a lei, con la sua stessa espressione frastornata e dolorante, e i loro capelli legati insieme in uno stretto nodo.

Per via del panico e della confusione, Baak aveva detto qualcosa che lei stessa non aveva capito.

«Sarà l'effetto dell'elettricità statica?» aveva gridato.

«Ma in questi giorni fa un caldo soffocante.» Mentre l'uomo parlava, un sorriso anomalo gli si dipingeva in viso.

«Perché la testa della gente è così piena di capelli?» aveva chiesto lei sospirando, senza aspettarsi alcuna risposta.

Passanti e treni sfrecciavano avanti e indietro accanto a loro, eppure nessuno faceva caso allo stato increscioso in cui si trovavano quei due, quasi fossero stati lampioni o segnali stradali ad un qualunque angolo di città. Alla fine, dopo aver cacciato un sospiro, l'uomo aveva suggerito di andare in un caffè vicino e sedersi su uno di quei morbidi sofà a bere qualcosa di caldo, «qualunque matassa si può sbrogliare, il segreto sta nel mantenere la calma e non perdere di vista le cose.»

Tutto ciò che le dava noia, che fosse una monotona riunione mattutina, un cliente infuriato o infinite carte e moduli delle tasse, era di colpo confluito nella mente di Baak, per poi ritirarsi come una marea. Le centinaia di nodi sulla sua testa avevano creato uno stacco fra lei e la sua vita, come una barriera che le teneva distanti.

Con le teste immobilizzate l'una dall'altra, erano entrati fianco a fianco nel caffè e, a guardarli bene, si sarebbe detto che fossero una coppia di innamorati. I posti a sedere nel caffè erano tutti occupati e non c'era quasi spazio fra una persona e l'altra. Le teste della gente erano tutte sormontate da un vistoso groviglio di capelli e, anche se ciascuna nel proprio stato di caos, c'era qualcosa che le accomunava tutte e che garantiva a tutti una forma di reciproca e tacita comprensione. Quando Baak e l'uomo avevano preso le bevande e si erano seduti sul pavimento, si erano accorti di quanto affollato fosse quel posto e anche di come tutte quelle facce, colme di simile inespressività, fissassero tutte lo stesso punto. Seguendo lo sguardo della gente, Baak e l'uomo si erano trovati a guardare il pavimento di vetro del caffè, pulito a fondo, limpido come il cielo. Non lontano c'era una piazza e lì decine di persone, tutte dritte in piedi a non fare niente; stavano solo lì, come ad aspettare l'impossibile.

«Stanno facendo un'assemblea non autorizzata». Era stato questo il verdetto di Baak.

«Ne fanno una marea ogni settimana.» Corrucciando la fronte, l'uomo aveva detto che quelli, uno dopo l'altro, elencavano le manifestazioni si erano tenute fino ad allora e le ragioni di quelle dimostrazioni. C'erano le proteste contro le condizioni di estremo degrado in cui veniva allevato il pollame, quelle contro il fatto che i netturbini ricevessero solo un sandwich come paga giornaliera, quelle contro le esecuzioni indiscriminate di gatti e cani randagi, quelle contro gli imprenditori edili che acquistavano tutti i terreni coltivabili, e quelle contro il fatto che i cittadini erano costretti a restare in silenzio per un tempo che si andava facendo sempre più lungo. Poco dopo, Baak e l'uomo chiusero la bocca, in contemporanea e senza mettersi d'accordo. E non perché non gli venissero in mente altre

le ragioni di quelle proteste, ma perché avevano capito nello stesso momento che quelle ragioni, identiche per entrambi, con loro non avevano niente a che fare.

Quando Hak Gwo ed A Cou avevano raggiunto la piazza, non c'era ombra che riparasse da quel caldo né il vento dava alcun segno di arrivare. Avevano trovato un punto in cui sistemarsi, poi si erano messi a fissare assorti gli edifici e le cime in lontananza. Dei fatti accaduti vent'anni prima, in effetti, Hak Gwo ed A Cou non potevano saperne più di quanto non ne sapessero Baak e l'uomo. Circolava voce che la gente si fosse radunata in piazza per opporsi al fatto che il governo espropriava le loro case ed i loro terreni per poi rivenderli agli imprenditori, quando, all'improvviso, i soldati erano saltati fuori uno a uno dalle camionette ed avevano tagliato loro capelli, naso e genitali. «I loro oltraggi fisici e verbali avrebbero fatto impazzire chiunque.» Era stata questa la spiegazione che il portavoce dell'esercito aveva dato per giustificare quelle azioni. Così, alle vittime della Città 64, i capelli erano diventati sempre più lunghi, fino a coprirgli le parti del corpo perdute.

Hak Gwo ed A Cou aspettavano il vento più di quanto non facessero Baak e l'uomo. Aspettavano che, sollevandogli di colpo i capelli, li annodasse insieme a quelli di chi gli stava di fronte, dietro e di lato e poi, quando la polizia avesse provato a disperdere la folla, non sarebbe stato così facile portarli via uno ad uno.

La vista dei capelli neri della gente che si alzavano in volo nel vento, al di sopra della piazza, aveva generato in Baak l'urgenza di uscire fuori dal caffè e di aspettare che la forza del vento continuasse ad aumentare, a farsi sempre più forte e immensa, e che avvolgesse la gente in piedi sulla piazza, le strade, le macchine, la sede del governo, poi anche i caffè, i cinema e i negozi, fino ad avvolgere l'intera città. Lei lo sapeva. Solo quando ogni cosa fosse rimasta sospesa a mezz'aria, il dolore di giugno sarebbe stato almeno un po' alleviato.

4. Commento alla traduzione

4.1 Analisi traduttiva e tipologia testuale

Il primo passo da compiere nell'affrontare una traduzione interlinguistica, intesa come procedimento di resa di un testo in un'altra lingua ed attuato nel rispetto delle intenzioni del suo autore¹⁰⁷, è la lettura del testo originale. Il traduttore, va notato, è “un lettore capace di bloccare determinate possibilità interpretative del proprio lettore modello e di attivarne altre non previste nel prototesto, il testo originale”¹⁰⁸. L'operazione di lettura preliminare, infatti, assume in ambito traduttivo connotazioni specifiche. Come nota Newmark:

[y]ou begin the job by reading the original for two purposes: first, to understand what it is about; second, to analyze it from a 'translator's' point of view, which is not the same as a linguist's or a literary critic's. You have to determine its intention and the way it is written for the purpose of selecting a suitable translation method and identifying particular and recurrent problems¹⁰⁹.

Se prendiamo temporaneamente in considerazione tre delle sei variabili identificate da Jakobson¹¹⁰ come parte del processo comunicativo, la base della comunicazione, sia orale che scritta, è definita dalla presenza di un emittente, di un messaggio e di un destinatario. Al centro di tale comunicazione si trova quella “trama di singoli fili che da vita a un tessuto organico”¹¹¹ in cui si configura il messaggio, ossia un testo. Ciascuno di questi “fili” sarà potenziale veicolo di informazione; tuttavia, un testo si definisce tale solo quando rispettosamente di due principi di base: quelli di coesione – relativo ai rapporti grammaticali e sintattici fra le sue parti – e di coerenza – cioè appropriatezza dal punto di vista semantico e stilistico¹¹².

A proposito della natura dei testi, Hatim e Mason¹¹³ affermano: “texts [...] are units which are variable in nature, and texts purposes may only be viewed in terms of ‘dominances’ of a given purpose or contextual focus”. In base alla diversa intenzione sottesa ai testi, essi individuano testi argomentativi, istruttivi ed espositivi. Due varianti del testo espositivo, incentrato sull'esposizione di

¹⁰⁷ Paul, Newmark, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988, p. 5.

¹⁰⁸ Bruno, Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli Editore, 2017, p. 49.

¹⁰⁹ Newmark, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁰ Osimo, *op. cit.*, p. 24.

¹¹¹ Luca, Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 23.

¹¹² *Ivi*, pp. 27-41.

¹¹³ Basil, Hatim, Ian, Mason, *Discourse and the Translator*, London/New York, Longman, 1990, p. 138.

un concetto, sono il testo narrativo e quello descrittivo. Mentre il tipo descrittivo ha a che fare con la descrizione di oggetti e situazioni, il tipo narrativo si concentra sull'esposizione di azioni ed eventi ordinati secondo una specifica sequenza, appunto, narrativa.

Dato che l'esposizione di azioni ed eventi, in cui si situa all'interazione fra personaggi, si dispiega lungo un intreccio narrativo, i testi di Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung, raccolti nei due volumi di *Shuangceng cidian* 雙城辭典 del 2013, saranno classificabili come testi narrativi e, nello specifico, faranno parte della categoria del racconto.

L'intenzione comunicativa di un autore è veicolata dalle possibilità espressive offertegli dalla lingua; quest'ultimo adopera le sue funzioni per mettere in atto il proprio messaggio. Rifacendosi a Jakobson, Newmark¹¹⁴ distingue tre principali funzioni del linguaggio, a cui associa anch'egli tre diverse tipologie di testo: funzione informativa, vocativa ed espressiva. È quest'ultima che prende forma nei testi di "serious imaginative literature"¹¹⁵. Egli nota come nei testi espressivi ciò che qualifica un testo specifico in quanto opera di uno specifico autore sia l'impiego inusuale, marcato, della lingua ai suoi vari livelli. In altre parole, ciascun testo di natura artistico-letteraria è caratterizzato da una lingua unica, un "idioletto" o "dialetto personale" dell'autore. Collocazioni poco frequenti, metafore originali, neologismi, uso non convenzionale della sintassi fra gli altri, sono i tratti distintivi di questa tipologia.¹¹⁶ In essi la funzione espressiva si affianca spesso – talvolta in rapporti conflittuali ed asimmetrici – a quella estetica o poetica, funzione per la quale è la forma del messaggio ad essere portatrice di senso¹¹⁷. La lingua viene modulata a livello formale "to please the senses"¹¹⁸, attraverso un particolare uso di artifici retorici, come le metafore o le figure di suono. In effetti, ciò che in un testo lega funzione espressiva ed estetica è proprio l'uso delle metafore: esse collegano la realtà extralinguistica a quella interiore adoperando la lingua come strumento¹¹⁹. Nei racconti presi in considerazione le due autrici fanno largo uso di similitudini, artificio retorico che da un lato ne accentua le qualità espressive e poetiche; dall'altro, come si vedrà in seguito, si ricollegano in qualche modo al criterio estetico dominante ipotizzato per questi testi.

¹¹⁴ Newmark, *op. cit.*, pp. 39-44.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 41.

¹¹⁷ Osimo, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁹ Newmark, *op. cit.*, p. 43.

Inoltre, differenti vincoli interpretativi posti da un emittente daranno luogo a messaggi differenti e, di conseguenza, anche a diverse tipologie testuali. Rifacendoci ad Eco 120, due discriminanti per la definizione di un testo sono quelle di “testo aperto” e “testo chiuso”. I testi artistici e poetici si inscrivono nella categoria di testi aperti a molteplici possibilità interpretative, in cui emittente e destinatario collaborano alla costruzione del significato del testo stesso; al contrario, nei testi chiusi ci si limita in genere a “rilevare” le informazioni che l’emittente sceglie di comunicare al destinatario, nell’unico percorso interpretativo posto da chi scrive. Va notato, però, che “i testi con cui si ha a che fare in realtà non sono mai né del tutto aperti né del tutto chiusi, ma si collocano lungo questo continuum in una delle tantissime posizioni intermedie”¹²¹.

Al di là dell’identificazione delle funzioni comunicative a cui esso assolve e ai vincoli interpretativi posti da un autore, esistono numerosi altri criteri per individuare la tipologia di un testo: possiamo osservarlo, ad esempio, in relazione al suo stile, ad un genere narrativo a cui si avvicina – o, più spesso, da cui si discosta – o al suo registro. La categorizzazione di un testo non è netta ma varia, come già detto, in funzione delle necessità poste dallo scopo per cui un testo si analizza. Ciò che invece è sempre valido è il discorso per cui all’interno di un testo si dispiegano una moltitudine di stili, registri, intenzioni comunicative e possibilità di interpretazione. In altre parole, essi hanno fondamentalmente natura ibrida e multidimensionale.

4.2 Dominante e lettore modello

Quello di dominante è un concetto descritto da Roman Jakobson come “the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components [...] [and] guarantees the integrity of the structure”¹²². Concependo un’opera letteraria come unità organica dotata di una propria gerarchia interna, egli ritrova nella dominante “the acme of the aesthetic criteria”. Non è soltanto possibile, dice Jakobson, individuare una dominante nell’opera di un singolo artista, o soltanto in un determinato canone poetico, ma persino nell’arte di una determinata epoca osservata in quanto totalità specifica¹²³. Così definita, la dominante si rivela un elemento non immediatamente identificabile; va aggiunto poi che all’interno di un testo esistono anche diversi

¹²⁰ Osimo, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Roman, Jakobson, ‘The Dominant’, in K. M., Newton (ed), *Twentieth-Century Literary Theory*, London, Palgrave, 1997, p. 6.

¹²³ *Ivi*.

livelli di significato. È per questo che l'individuazione di dominante ed eventuali sottodominanti sia più una "scommessa interpretativa sui vari livelli di senso, e su quali privilegiare"¹²⁴ che una certezza. Inoltre, non sempre la dominante del testo originale coinciderà con quella del testo tradotto: primo, perché il processo traduttivo è un percorso interpretativo e di ri-creazione testuale¹²⁵; secondo, perché la traduzione è un'operazione di mediazione culturale, in cui destinatari di testo originale e tradotto tendono a non coincidere.

Come già sottolineato, il "movente" dei testi letterari è rappresentato in primo luogo dalle due funzioni espressiva ed estetica: attraverso queste, un autore elabora la propria visione interiore "per metterla a confronto con quella di ogni altro essere umano"¹²⁶. È possibile sostenere che in un'opera di narrativa sia proprio la funzione espressiva a rappresentare il principio organico del testo, vale a dire la sua dominante, la quale si rivela nei termini delle sue scelte narrative, linguistiche e stilistiche.

Nell'introduzione alla raccolta di racconti *Fengzheng jiazu* 風箏家族 di Hon Lai-chu¹²⁷, Dung Kai-cheung ci fa sapere che nelle opere di quest'autrice si cela un tentativo di sopravvivenza: la sopravvivenza di un mondo percepito come già "perduto" che attua attraverso una costante operazione di sostituzione di significati. Questo slittamento di senso si applica a quasi tutti gli oggetti presenti nelle sue opere: si tratta di un'operazione simbolica ed allusiva, in cui ogni cosa si sostituisce ad un'altra nella disperata ricerca di opporsi alla sensazione che, alla base di tutto, non ci sia che vuoto.

Questo costante spostamento di significati porta, perciò, a definire la realtà in termini metaforici; un procedimento, questo, comune in letteratura ma che nei suoi racconti diventa una peculiare modalità espressiva. Il suo è uno sguardo asettico, in grado di restituire immagini urbane irreali, ed in cui ogni cosa ne significa un'altra. È questa la sottodominante identificata nei due racconti di Hon Lai-chu (*Grotta muta* e *Nodi*). In *Porta muta* di Tse Hiu-hung tale spostamento di significati raggiunge livelli forse ancora più profondi: nel racconto è costante la sensazione d'instabilità e scambio, comunicata dall'intrecciarsi e dal sovrapporsi di piani narrativi e punti di vista.

Inoltre, i racconti inclusi in *Shuangceng cidian* 雙城辭典 si inscrivono all'interno di una letteratura ben precisa, quella di due autrici di Hong Kong *sulla* città di Hong Kong. Per questo motivo,

¹²⁴ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013, p. 45.

¹²⁵ Osimo, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁶ Federica Scarpa, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2008, p. 26.

¹²⁷ Dung Kai-cheung 董啟章, "«Ziran jupa zhenkong»: xiezu de xuwu he qiongshe" 《自然懼怕真空》——寫作的虛無和充實 («La natura teme il vuoto»: il nulla e la pienezza nella scrittura), in Hon Lai-chu 韓麗珠, *Fengzheng jiazu* 風箏家族 (La famiglia degli aquiloni), Taipei, Lianhewenxue chubanshe, 2008.

la sensazione d'irrealità e l'uso emblematico della lingua e delle immagini rimandano anche ad una più profonda riflessione sull'identità hongkonghese e sulle percezioni che questa realtà "ai margini" muove negli autori di nuova generazione.

Nei testi letterari, le scelte linguistiche e narrative, nonché la presenza di elementi culturospecifici, sono calibrati in funzione di un lettore modello ipotizzato dall'autore. I tre racconti non si distinguono per particolare ricercatezza a livello lessicale, cosa che li renderebbe accessibili ad un alto numero di lettori di cultura media; rimandi alla cultura e alla storia di Hong Kong, a partire dallo stesso titolo dell'opera in cui sono inclusi, fanno poi ipotizzare che tale lettore modello condivida lo stesso contesto culturale e sociale delle autrici: quello, appunto, hongkonghese. Tuttavia, a livello d'interpretazione del testo l'uso di simbolismi e, soprattutto in *Porta muta*, le peculiari scelte stilistiche e narrative richiederanno a chi legge una particolare sensibilità e, possibilmente, un apparato di conoscenze in ambito letterario che gli permettano di cogliere i rimandi simbolici e le riflessioni insite nella loro scrittura. In secondo luogo, il traduttore dovrà postulare anche l'esistenza di un lettore modello della cultura ricevente. Tale lettore è stato identificato in un individuo di cultura media, che nutra interesse per la cultura e letteratura cinesi ma che non necessariamente ne conosca a fondo letteratura, cultura, storia, così come le peculiarità socioculturali o della narrativa di Hong Kong. Sarebbe perciò opportuno dotare i racconti di un apparato metatestuale, ovvero di un'introduzione od una postfazione, atte a specificare il contesto narrativo in cui collocare i racconti e le autrici, sostenendo chi legge nel suo percorso interpretativo.

Infine, dato il gioco di richiami e correlazioni che si instaura fra i diversi testi che compongono *Shuangceng cidian* 雙城辭典, sarebbe corretto inserirli in una raccolta analoga che li includa tutti e che garantisca la possibilità di cogliere il valore globale dell'opera in sé e in quanto parte del panorama letterario di Hong Kong. Nel caso dei tre racconti presi in considerazione non sono presenti particolari elementi di richiamo ad altri testi della raccolta; per questo, essi potrebbero anche essere inseriti in una più generica raccolta di narrativa contemporanea cinese o di autori di Hong Kong.

4.3 Macrostrategia di traduzione

Alla definizione di dominante, sottodominante e lettori modello ipotizzati va poi stabilita una linea guida globale, in funzione della quale condurre l'intero processo traduttivo. Dall'impossibilità a ritrovare totale corrispondenza fra testi in lingue – e culture – diverse, deriva infatti la necessità di operare, piuttosto, una forma di cambiamento semantico controllato¹²⁸. Definire una scelta

¹²⁸ Osimo, *op. cit.*, p. 152.

macrostrategica è fondamentale, poiché permette di gestire in maniera coerente i singoli problemi traduttivi nonché di ridurre al minimo la quantità di informazioni che, al pari di ogni processo comunicativo, si perderà nel passaggio dal testo originale ad una sua traduzione. Come già detto, la natura fondamentale espressiva dei testi letterari richiede particolare attenzione nel preservare quanto più possibile le peculiarità linguistiche dell'originale, dato che è in questo sforzo creativo che l'autore rivela la sua visione personale. Operazione non semplice, tenendo conto che molto di rado ad una corrispondenza formale coincide una corrispondenza semantica tra lingue¹²⁹. A complicare la questione, il fatto che questo tipo di testi implichi la maggior parte delle problematiche traduttive che si riscontano in tutte le altre tipologie testuali, dato che vi si può incontrare ogni genere di atto linguistico¹³⁰.

Di conseguenza, l'approccio globale al testo dovrà essere tale da realizzare un equilibrio di forma e contenuto, orientato più sulle scelte dell'autore che sulla ricezione da parte del destinatario della cultura ricevente. Si è scelto per questo di seguire un approccio traduttivo di tipo semantico, definito da Newmark come una strategia sostanzialmente letterale che tiene però conto degli aspetti estetici del testo, ammettendo perciò un certo grado di libertà creativa a chi traduce¹³¹. Questa strategia non è stata posta in termini limitativi, dato che trattare adeguatamente ogni problema traduttivo può voler dire deviare talvolta dalla strategia di fondo.

Allo stesso tempo, non va dimenticato che il testo tradotto è comunque oggetto di fruizione di un pubblico ricevente che, per poter godere dell'opera, dovrà essere messo in condizione di comprenderlo ed accettarlo. In altre parole, le consuetudini del sistema di lingua e cultura d'arrivo non possono essere trascurate del tutto. Questo aspetto ha particolare peso nel processo traduttivo, poiché data la distanza tipologica fra italiano e cinese, talvolta è inevitabile allontanarsi dalla lingua emittente per ottenere una "buona traduzione". I casi presi in considerazione di seguito mostrano quali specificità caratterizzassero i testi originali e quali interventi abbiano richiesto al fine di essere rese in traduzione, sempre nell'ottica della macrostrategia stabilita.

4.4 Microstrategie traduttive

¹²⁹ Newmark, *op. cit.*, p. 162.

¹³⁰ Umberto Eco, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione" in Siri, Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 12.

¹³¹ Newmark, *op. cit.*, p. 46.

Analizzato il testo originale e delineata una strategia generale da adottare, è possibile ora passare in rassegna le microstrategie adottate in sede di traduzione, ovvero i singoli interventi necessari ad affrontare i problemi riscontrati nella resa del testo in lingua d'arrivo. Dato che l'oggetto di quest'analisi è un testo sia in senso linguistico che in quanto espressione di una linguacultura¹³², l'osservazione delle scelte traduttive compiute è stata condotta a turno sui due livelli linguistico e ed extralinguistico.

Sul piano linguistico, si è proceduto ad analizzare i fattori di specificità propri dei tre livelli di un testo (parola, frase e testo stesso), affiancati da esempi concreti delle microstrategie adottate. Infine, si è concluso con un'osservazione degli elementi culturospecifici rintracciati nel testo originale e delle soluzioni adottate o ipotizzate al fine di colmare la distanza fra i sistemi culturali sottesi alle due lingue.

4.4.1 Fattori fonologici

Nell'affrontare la traduzione di un testo letterario, non va trascurato il ruolo che gli aspetti fonologici ricoprono nel delinearne il valore espressivo. Data la distanza fra il sistema fonetico del cinese e dell'italiano, la resa di questi aspetti non è di per sé semplice; inoltre va considerato che nei testi di prosa la varietà degli effetti sonori tende a ricoprire un ruolo minore rispetto a generi quali la poesia¹³³. Tuttavia, dove rintracciati, essi sono stati trattati scegliendo caso per caso la strategia più opportuna.

Un fattore fondamentale a livello fonologico è rappresentato dalla scansione del ritmo testuale. Modulando un testo al fine di ottenere un effetto sonoro, il valore informativo delle parole viene condizionato dalla loro forma; trovare un equivalente in traduzione che convogli allo stesso tempo entrambi gli aspetti non sempre è immediato.

Un primo caso ha riguardato il trattamento del ritmo frasale in presenza di rime. Si noti l'esempio che segue:

白和貓一起伏在窗前，注視著起伏的海面。(vol. 1, p. 85)¹³⁴

Baak e il gatto accostati alla finestra, scrutavano il mare incresparsi in superficie. (p.47)

¹³² 'Linguacultura' è il termine con cui Agar definisce una lingua considerata nella sua indissolubile fusione con la cultura. Osimo, *op. cit.*, p. 291.

¹³³ Newmark, *op. cit.*, p. 170.

L'aspetto ritmico della frase è scandito dalla presenza dei due caratteri *qian* 前 e *mian* 面, i quali generano un'identità di suono tra le parole poste a fine frase. Inoltre, la ripetizione del carattere *fu* 伏 “giacere” nei due verbi *qifu* 起伏 e *fuzai* 伏在 preceduto da *qi* 起 assumeva uno specifico valore semantico in questo passaggio, poiché era inteso a generare un parallelismo fra il protagonista ed il mare. Si è ritenuto per questo di dover privilegiare l'aspetto informativo su quello ritmico e la scelta è ricaduta sul verbo “accostarsi”, la cui etimologia richiama l'idea del mare. La perdita dell'effetto sonoro della rima è stata però compensata traducendo gli altri elementi della frase in modo da ottenere un'assonanza.

Un altro esempio di specificità a livello fonologico è rappresentato dall'uso di onomatopoeie, vale a dire degli elementi lessicali attraverso i quali l'aspetto sonoro comunica il valore semantico dell'azione descritta. Nei racconti è stata rilevata la presenza di un caso di onomatopoea, che descriveva un verso di animale:

電梯頂端的風扇發出嘎嘎的聲音。(vol. 2, p.67)

La ventola sul tetto dell'ascensore **starnazzava**. (p.54)

In questo esempio, l'onomatopoea *ga ga* 嘎嘎 precede il sostantivo *shengyin* 聲音 “suono” ed ha funzione di determinante nominale. Mentre in cinese la maggior parte delle onomatopoeie ricopre questa funzione sintattica, in italiano esse possono anche fungere da predicato; esistono infatti verbi specifici utilizzati per descrivere versi di animali. Una traduzione letterale sarebbe stata “emettere il suono qua qua”, ma si è ritenuto che questa scelta avrebbe compromesso da un lato la coerenza di registro impiegato nel resto del racconto, dall'altro la concentrazione formale e tematica che contraddistingue la categoria dei racconti¹³⁵. Per questo è stato adottato il verbo onomatopoeico “starnazzare” dall'equivalente valore semantico, preservando così anche il valore fonologico della forma originale.

4.4.2 Fattori lessicali

I problemi relativi alla sfera lessicale richiedono in genere un maggior numero di strategie per essere risolti, data la varietà delle casistiche a cui essi sono legati. Una prima distanza lessicale fra cinese ed italiano è di tipo morfologico: la maggior parte dei lessemi del cinese ha infatti struttura

¹³⁵ Newmark, *op. cit.*, p. 170.

bisillabica e bimorfemica¹³⁶ e le strategie di composizione delle parole sono di natura differente fra le due lingue. In merito al processo di composizione delle parole cinesi, in molti casi le radici libere si legano fra loro per formare morfemi plurisillabici, qualità che li rende più indipendenti dal contesto testuale¹³⁷ rispetto ai composti dell'italiano. Stabilire quali elementi possano essere considerati affissi è complesso; esistono tuttavia casi certi di caratteri appartenenti a questa categoria, come quello del suffisso *zhe* -者. Esso “ricorre a chiusura di espressioni per lo più verbali, con le quali viene a formare composti nominali per lo più designanti persone”¹³⁸, talvolta corrispondendo al suffisso italiano -tore/-trice o ad un nome agentivo specifico. Nei tre racconti sono stati identificati due diversi casi d'uso del suffisso, che hanno richiesto interventi differenti nella resa traduttiva.

[...] 憤怒的愛貓者便紛紛不發一言地擁到街上去 [...] (vol. 1, p.87)

[...] gli **amanti dei gatti**, in un silenzio totale e indignato, avevano inondato le strade. (p.48)

In questo primo caso il suffisso compare all'interno di un composto assimilabile ai *synthetic compounds* dell'inglese¹³⁹, in cui esso si lega ad un verbo per formare nomi complessi. In effetti è stato osservato come il termine trovasse un traducevole equivalente a livello sintattico e semantico nel composto inglese *cat-lover*; in italiano, tuttavia, non è presente un composto equivalente e la traduzione più prossima è rappresentata dall'uso del participio presente con valore agentivo *amante*. In ogni caso la corrispondenza semantica fra i due composti cinese ed italiano è stata rispettata, pur con adattamenti dal punto di vista sintattico.

Il secondo esempio è rappresentato dal composto *miluzhe* 迷路者:

迷路者最希望遇見的或者是另一個迷路者。 (vol. 2, p.72)

Chi si smarriva sperava sopra ogni altra cosa di incontrare, o di essere, un'altra **persona smarrita**. (p.56)

Questo esempio mostra come la difficoltà di rintracciare un derivato equivalente italiano abbia reso ancora necessaria l'aggiunta di elementi lessicali in traduzione. Una possibile alternativa sarebbe stata l'uso del participio passato del verbo smarrire, “smarrito”, che tuttavia è più frequente

¹³⁶ Giorgio F., Arcodia, Bianca, Basciano, *Linguistica cinese*, Bologna, Patròn editore, 2016, p. 130.

¹³⁷ Wong, Dongfeng, Shen, Dan, “Factors influencing the Process of Translating”, in *Meta: Translator's Journal*, 44:1, 1999, p. 81.

¹³⁸ Magda, Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998, p. 106.

¹³⁹ Arcodia, Basciano, *op. cit.*, p. 142.

rintracciare nella collocazione “persone smarrite”; il termine fra l’altro si ripete nella stessa frase, di conseguenza si è scelto di adottare la forma contenente il pronome in funzione deittica “chi” alla prima occorrenza e la collocazione “persone smarrite” alla seconda.

4.4.2.1 Espressioni idiomatiche

Nella categoria delle specificità lessicali rientrano anche i problemi di resa di uno degli elementi più peculiari della lingua cinese, ovvero quella delle espressioni idiomatiche. Il contenuto semantico di queste locuzioni non deriva dai singoli lessemi di cui si compone, ma si fossilizza nel tempo attraverso l’uso che ne fanno i parlanti in relazione anche alla propria cultura¹⁴⁰. Esse rappresentano quindi un aspetto tipicamente problematico del processo traduttivo. In cinese esistono varie categorie di espressioni idiomatiche, la più frequente delle quali è rappresentata dai *chengyu* 成语:

Un *chengyu* è innanzitutto un’espressione [...] tendenzialmente composta da quattro caratteri, che obbedisce alle regole sintattiche del «cinese classico» (文言, *wenyan*) e poggia le sue radici nelle opere letterarie cinesi, nella maggior parte dei casi in quelle più antiche¹⁴¹.

La difficoltà di resa di queste espressioni è quindi duplice: da un lato il loro valore è strettamente sotteso alla cultura d’appartenenza; dall’altro, la composizione di queste espressioni non rispetta le norme convenzionali della lingua, affondando le proprie radici nel cinese classico. Di conseguenza, non sempre è possibile comprenderle in modo immediato, così come non è semplice trovare corrispondenza esatta con le espressioni idiomatiche dell’italiano. La loro resa richiede in genere o interventi di sostituzione con un idiotismo in lingua d’arrivo differente o di parafrasi del suo significato. Nei testi oggetto di traduzione si è rintracciato un certo numero di espressioni a quattro caratteri, alcune delle quali rientravano nella categoria dei *chengyu* 成语. Nella maggior parte dei casi non è stato possibile rintracciare un esatto equivalente in italiano; di conseguenza, in traduzione è si ricorso talvolta alla sostituzione totale, talvolta alla parafrasi o alla scelta di collocazioni frequenti dell’italiano, pur rispettando il valore sintattico delle espressioni originali. Un esempio di resa di *chengyu* 成语 è il seguente:

[...] 往往擠滿了無號碼市民，七嘴八舌地對一宗偷竊案或虐待動物的事件進行激辯 [...] (vol 1, p.81)

¹⁴⁰ John I. Saaed, *Semantics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2003, p. 60.

¹⁴¹ Giorgio, Trentin, *Chengyu. Cento aforismi della tradizione cinese*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 10.

[...] dibattendo **animatamente** su un caso di furto o su un episodio di maltrattamento di animali. (p.45)

In questo esempio, come in gran parte dei casi riscontrati, la funzione sintattica della locuzione è quella di avverbio. Il significato letterale dell'espressione cinese, *sette bocche otto lingue*, sta ad indicare la modalità espressa dal verbo a cui si riferisce, quello di una discussione estremamente animata. Un'espressione figurata affine rintracciata in italiano è “mettere bocca su tutto”, che tuttavia non corrispondeva del tutto al significato originale. Per questo si è optato per l'adozione dell'avverbio “animatamente”, dal valore figurato ed utilizzata spesso in collocazione con il verbo “dibattere”.

Una diversa strategia è stata attuata invece nel caso in cui più espressioni idiomatiche comparivano in successione, rendendo molto vivida la descrizione del passaggio:

有時候，他們突然仰起頭笑得**天搖地動**，或**流淚不止**，
或**沒完沒了地嘆息**。(vol. 1, p.84)

A volte tiravano improvvisamente su la testa e cominciavano a **ridere a crepapelle**,
o a **piangere a dirotto** o **non la smettevano più di sospirare**. (p.47)

La prima delle tre espressioni *tian yao di dong* 天搖地動, letteralmente “il cielo trema e la terra si muove” è un *chengyu* dalla funzione attributiva e che descrive l'estrema forza con cui si verifica un evento. La seconda, *liu lei bu zhi* 流淚不止 “piangere senza mai smettere” è invece un'espressione figurata d'uso comune atta a descrivere una condizione emotiva di estrema tristezza, mentre *mei wan mei liao* 沒完沒了 è un *chengyu* col significato di “senza fine” o “infinito” impiegata in funzione avverbiale. Nel primo caso, non essendo stata rintracciata un'equivalente espressione idiomatica italiana, un'alternativa sarebbe stata optare per una traduzione semantica quale “far tremare il cielo e la terra”, poiché anche in quel caso avrebbe creato un'immagine d'impatto; tuttavia, si è scelto di adottare un idiotismo che descrivesse la modalità del verbo ridere (“a crepapelle”), ritenendo più opportuno valorizzare l'efficacia di più espressioni idiomatiche poste in sequenza. Per questo stesso motivo, la seconda è stata tradotta con l'espressione figurata “piangere a dirotto”; infine per la terza, non essendo stato rintracciato alcun idiotismo relativo al verbo “sospirare”, si è operata una traduzione semantica convogliata nell'espressione “non smetterla più di...” dal significato equivalente e di registro colloquiale.

In *Nodi* è stata infine rilevato l'uso di dell'espressione di senso figurato *jie kai si jie* 解开死结 letteralmente “sciogliere un nodo”, col significato di trovare una soluzione ad un problema. In

questo caso, è stata rintracciata l'espressione equivalente italiana "sbrogliare la matassa" con cui è stata quindi tradotta:

「所有的死結都有解開的方法，關鍵在於冷靜，以及有條不紊。」(vol. 2, p. 88)

«**qualunque matassa si può sbrogliare**, il segreto sta nel mantenere la calma e non perdere di vista le cose.»
(p.64)

4.4.2.2 Nomi propri

Nel prototesto sono stati rintracciati alcuni esempi di nomi propri, su cui si sono operate scelte traduttive diverse in funzione della loro tipologia. Un primo caso è rappresentato dalla traduzione dei nomi propri di persona presenti in *Grotta muta e Nodi*. Relativamente alla traduzione dei nomi propri in letteratura, essi tendono ad essere tradotti quando connotati – ossia quando il loro valore semantico è definito dal contesto in cui sono utilizzati – oppure direttamente trasposti nel testo tradotto. Tuttavia, nel caso di lingue logografiche come il cinese, è necessaria un'ulteriore operazione di trasposizione dei nomi secondo i sistemi di trascrizione della pronuncia dei caratteri, grazie alla quale essi saranno resi fruibili ai lettori della lingua ricevente. Nel caso di nomi connotati, Newmark afferma:

I have suggested that the best method is first to translate the word that underlies the SL proper name into the TL, and then to naturalize the translated word back into a new SL proper name¹⁴².

È stato notato come lo stesso nome proprio *bai* [*baak1*] 白 fosse associato a due diversi personaggi relativi ai due racconti sopracitati, così come anche ad altri racconti di *Shuangcheng cidian*. Oltre a questo primo elemento, va tenuto a mente come l'esplorazione del concetto d'identità sia un tema ricorrente nelle opere di Hon Lai-chu¹⁴³; si può per questo ipotizzare che la scelta dei nomi non sia arbitraria. Il carattere *bai* [cantonese: *baak1*] 白, come molti caratteri cinesi, è polisemico. Il significato più frequente del carattere *bai* [*baak1*] 白 è quello di "bianco", insieme alle sue possibili declinazioni; fra le altre denotazioni possibili si trovano "vuoto", "invano", "reazionario" ed "errato" (in lettura o scrittura)¹⁴⁴. Si è ipotizzato perciò che il nome potesse avere

¹⁴² Newmark, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴³ Gänsbauer, Yip, *op. cit.*, pp. 88-124.

¹⁴⁴ Giorgio, Casacchia, Yukun, Bai, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Cafoscarina, 2013, pp. 43-47.

una valenza simbolica, correlata al concetto di vuoto o persino di scambio di significati/errore. Scegliere un singolo valore denotativo adottando una traduzione letterale non avrebbe però garantito le stesse possibilità interpretative dell'originale, poiché in italiano l'associazione bianco-vuoto non risulta immediata, né è stata individuata una soluzione per correlare i concetti bianco-puro; inoltre, il genere dei personaggi nei due racconti è differente ed avrebbe richiesto un adattamento dei nomi al maschile e al femminile in italiano, accentuando di conseguenza la distanza identitaria fra i due. Per queste ragioni, si è optato per la trasposizione della pronuncia del carattere secondo il sistema di trascrizione¹⁴⁵ più frequente del cantonese, il Jyutping¹⁴⁶. In questo modo è stato possibile preservare le specificità linguistiche della lingua d'uso quotidiana di Hong Kong, ovvero il cantonese, allo stesso tempo privilegiando la possibile intenzione narrativa dell'autrice di unificare – o non definire – l'identità dei personaggi.

Le stesse considerazioni valgono anche per il secondo nome di persona, *hei guo* [*hak1 gwo2*] 黑果, i cui i singoli caratteri possono assumere a loro volta vari significati. *Hei* [*hak1*] 黑, “nero”, vale anche per “corrotto”, “oscuro”¹⁴⁷, mentre il significante *guo* [*gwo2*] 果 ha fra i suoi significati quelli di “frutto”, “risultato” e “conseguenza”¹⁴⁸. Due traduzioni del nome quali “frutto nero” o “conseguenza oscura/nefasta” potrebbero essere in entrambi i casi valide dal punto di vista semantico. Alla luce del ruolo dei personaggi nella storia, si è ipotizzata tuttavia un'accezione in parte negativa del nome, di cui però non si può avere certezza. Di conseguenza anche il secondo nome è stato trascritto secondo il sistema del cantonese privato dei toni.

Per quanto riguarda il nome *a cao* [*aa3 cou2*] 阿草, invece, va notato che in cantonese il prefisso *a* [*aa3*] 阿 posto di fronte ad un nome proprio di persona monosillabico indica familiarità con la persona, mentre il carattere *cao* [*cou2*], include fra i suoi significati “erba”, “rozzo”, “ragazzo”. È stata inoltre rintracciata nell'espressione idiomatica *cao jian ren ming* [*cou2 gaan1 jan4 ming6*] 草菅人命 “la vita umana vale un filo d'erba”, nel significato di ‘non tenere in considerazione la vita

¹⁴⁵ Nella definizione di Osimo, la trascrizione consiste nel “trasferimento di un testo da un alfabeto all'altro seguendo il principio della pronunciabilità spontanea dei parlanti della cultura ricevente”. Osimo, *op. cit.*, p. 326.

¹⁴⁶ “Il sistema maggiormente in uso dai madrelingua cantonese, specialmente a Hong Kong, è il Jyutping 粵拼 (dalla contrazione di *Jyut6 jyu5* 粵語 e *ping3jam1* 拼音), creato nel 1993 dalla Linguistic Society di Hong Kong. Molto simile al sistema Yale, se ne differenzia per il modo di trascrivere cinque finali e due iniziali, nonché per l'utilizzo di numeri accanto alle relative sillabe per marcare i toni, che sono in totale 6.”
Jimmy, K., Lam, Luisa M., Paternicò, *Corso di lingua cantonese*, Milano, Hoepli, 2017, p. XVII.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 623.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 586.

umana', spesso con valenza politica¹⁴⁹. Non potendo avere certezze sulle motivazioni della scelta dell'autrice, si è scelto anche in questo caso di adottare la forma basata sul sistema di trascrizione del cantonese Jyutping privato dei toni, che avrebbero inciso sulla lettura.

In *Porta muta* si è rilevata anche la presenza del nome proprio di un marchio:

它以蔗渣與木屑製造，漆上了編號 299352 的百麗牌水性白色乳膠。(vol. 2, p.79)

Fatta di fibre di canna da zucchero e segatura e verniciata
con emulsione bianca a base d'acqua n.299352 marca **Purity Paint**. (p.59)

Nel racconto l'autrice riporta il nome *bai li pai* 百麗牌, che identifica una marca di vernici taiwanesi. In questo caso si è tradotto utilizzando il nome inglese utilizzato dalla casa produttrice per commercializzare il prodotto così come ritrovato sul sito dell'azienda.

4.4.2.3 Toponimi

Un caso ulteriore è rappresentato dai nomi propri di luogo. Pur non facendo riferimento a luoghi reali, molti dei racconti della raccolta sono ambientati in città immaginarie, designate da numeri che indicano date ben precise della storia di Hong Kong. In *Nodi*, ad esempio, la città è identificata dal numero 64 (*liushisi cheng* 六十四城) in riferimento alle proteste di piazza Tian'an men che hanno avuto luogo il 4 giugno 1989. In *Grotta muta* la città si identifica dalla "mancanza" di un numero (*wu haoma zhi cheng* 無號碼之城), perduto in seguito all'arrivo di un suono "inaspettato come il fato". Si è optato per una traduzione letterale dei nomi, adattati alle norme sintattiche dell'italiano ("Città 64", "Città senza numero"), con la sola aggiunta della prima lettera maiuscola che ne specificasse il carattere di nome proprio, rispettando così la forma del testo originale e preservando il significato dei nomi nelle storie.

4.4.2.4 Figure lessicali

Uno degli elementi più peculiari e ricorrenti nel testo è l'uso di similitudini. Come si è detto, l'uso simbolico di oggetti ed eventi è uno degli aspetti che distinguono di più la scrittura di queste autrici. Nella pratica, questo sembra tradursi spesso nel mettere a paragone termini od oggetti attraverso le similitudini. Gli oggetti si definiranno a vicenda o, piuttosto, si renderanno labili i confini che li separano. Dato il valore che le similitudini assumono nei racconti, si è ritenuto indispensabile

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 157.

mantenere il più possibile intatta la loro forma originale. La maggior parte delle similitudini erano introdotte dal verbo *xiang* 像, la resa della quale non ha creato particolari difficoltà. Tuttavia, dove avrebbero compromesso la leggibilità del testo tradotto, è stato necessario modificarne la struttura. Gli esempi qui di seguito mostrano i casi in cui è stata possibile rispettarne la forma originale:

當貓從不明的方向墮落在他的膝蓋上時，他正在出神，
只感到貓的重量很輕，**像一顆豆大的兩點**, [...] (vol. 1, p. 82)

Mentre il gatto, venuto da chissà dove, gli si sistemava sulle ginocchia, lui, ammalato, riusciva solo a sentirne il peso leggero, **simile a quello di una goccia di pioggia delle dimensioni di un fagiolo** [...] (p.45)

那一年的最後一天，白告訴父親：「我的聲音快將消逝。」然後他再沒有說話，**就像一扇終於閉合了的門**。(vol. 1, p.83)

L'ultimo giorno di quell'anno, Baak aveva detto a suo padre: «La mia voce svanirà presto». Poi non aveva più proferito parola, **come una porta che si chiudeva una volta per tutte**. (p.46)

抱持著這樣的想法，他**像一個幽靈那樣**，穿梭於課室和各種規則之間，[...] (vol. 1, p.85)

Con quest'idea in mente, si aggirava avanti e indietro, **come uno spettro**, fra le aule ed ogni sorta di regolamento, [...] (p.47)

誰都知道，這城市內野貓的數目**就像秋天的落葉那樣多**。(vol. 1, p.86)

Sapevano tutti che in quella città c'erano **tanti gatti randagi quante foglie cadevano in autunno**. (p.48)

不過，無論那是一場多麼激烈的示威行動，抗爭者都會**像一群熟悉美洲虎的羚羊**，善於感應危機，在警察忍無可忍而掏出武器鎮壓他們之前，都以從容不迫的步伐往街道的各個方向四散回家。(vol. 1, p.87)

Ma per quanto agguerrita fosse un'azione dimostrativa, **proprio come antilopi che conoscono bene i giaguari**, anche la fazione di resistenza sapeva come reagire al pericolo. (p.48)

愁苦**像一個印鑑**，烙在動物福利部職員的輪廓上，他們臉上便有一致的神情。(vol. 1, p. 88)

Come un sigillo, la preoccupazione era marchiata a fuoco sul profilo degli impiegati del Ministero per la Protezione Animali e le loro facce avevano tutte la stessa identica espressione. (p.48)

最後，白認為藍貓的存在是對他的譏諷，他本來並不察覺的、躲在暗處的那怯懦的自己，通過逐漸浮現的片段，慢慢地具體而鮮活起來，**像一艘沉沒了的船終於被打撈**。(vol. 1, p. 90)

Alla fine, Baak aveva concluso che l'esistenza del gatto blu fosse una specie di scherzo che il destino stava giocando nei suoi confronti. Il suo io del passato, impercettibile e pavidamente nascosto nel buio, emergeva in frammenti, facendosi lentamente concreto e vivido, **come il relitto di una nave ripescato dagli abissi**. (p.50)

可是洞穴始終無法吸引任何動物，只有許多求知欲旺盛的鄰居和途人停下來，**像一群蛆蟲**，圍繞在洞穴的四周，圍繞在洞穴的四周，對於腳下鬆軟的泥土和木訥的白作出紛紛的議論。(vol.1, p. 93)

Ma la grotta non attirava mai nessun animale, solo un gran numero di vicini di casa e passanti, fermi lì per la mania di sapere. La circondavano da ogni lato **come lombrichi**, facendo commenti a raffica sul fango molle sotto ai loro piedi e su un Baak muto e inespressivo. (p.51)

她感到時間並沒有在流動，她嘗試叫喚他，但聲音一旦脫離雙唇，**便像泡沫一樣失去了蹤影**。(vol. 2, p.73)

Lei non sente il tempo scorrere e prova a chiamarlo ma non appena apre bocca, la sua voce si dissolve **come schiuma**. (p.56)

[...] 所有的房子只是第一所房子的複製品，即使我搬到另外一個地方，裡面的一切漸漸就會環繞著我重新建立起秩序，**像行星環繞著太陽公轉**。」(vol. 2, p. 75)

Tutti gli appartamenti sono soltanto copie del primo. Anche se mi trasferisco da un'altra parte, tutto ciò che si trovava lì torna progressivamente a circondarmi, ristabilendo l'ordine di prima, **così come i pianeti gravitano intorno al Sole**.» (p.57)

醒過來時，他發現自己正**像一顆蠶豆那樣屈曲**著躺在陌生的行李箱上，身體上沒有任何可以辨識身分的特徵。(vol. 2, p. 76)

Non appena si era svegliato, si era trovato **curvo come una fava** su una valigia estranea; addosso non aveva alcun segno che lo identificasse. (p.58)

他想像一扇被蛛網布滿的荒涼的門，**像一個老去的男人的背面**。(vol. 2, p.76)

Aveva pensato ad una porta desolata coperta di ragnatele, **simile alla schiena di un vecchio uomo**. (p.58)

[...] **在蓬蓬頭下胡亂沖洗過以後**，頭髮更像一批難以修葺的野草般放任，任何造型產品也無濟於事。(vol. 2, p.87)

Dopo averli risciacquati **velocemente** sotto la doccia, i capelli erano ancora più ingestibili, incolti come un cespuglio di piante selvatiche, e non c'era prodotto per capelli che aiutasse. (p.63)

白匆匆跑到地鐵站的時候，看見大部分的乘客，髮型崩塌**就像頂著歪斜的帽子**，[...] (vol. 2, p. 87)

Quando Baak si era precipitata verso la stazione della metropolitana, aveva visto che gran parte dei passeggeri avevano i capelli crollati da un lato, **come un cappello poggiato di sbieco sulla testa** [...] (p.63)

一切的煩惱，包括早上沉悶的會議、憤怒的客戶、未完成的文件和稅務表，一下子湧進白的腦子**又像潮水那樣退去**。(vol. 2, p. 89)

Tutto ciò che le dava noia, che fosse una monotona riunione mattutina, un cliente infuriato o infinite carte e moduli delle tasse, era di colpo confluito nella mente di Baak, per poi ritirarsi **come una marea**. (p.64)

Nei casi seguenti, invece, non è stato possibile aderire al testo originale; i singoli casi sono stati trattati diversamente, talvolta sostituendo le similitudini con metafore:

[...] 猜疑和忿懣像漲滿的水快要浸沒他的肺部，使他出現了窒息的錯覺，[...] (vol. 1, p. 92)

Un'onda di sospetto e risentimento pronta a riempirgli i polmoni gli aveva fatto credere di stare soffocando [...] (p.51)

In altri casi operando inversioni, eliminazioni di porzioni del testo, riorganizzazioni dei termini di paragone o della punteggiatura:

那是一個灰暗的清晨，也有人說，那是一個慘淡的黃昏，遠處的叫聲**像宿命那樣猝不及防地降臨**。(vol. 1, p.81)

Era stato durante una mattinata grigia, altri dicevano in una serata uggiosa, che quel grido lontano era arrivato, **inaspettato come il fato**. (p.45)

在等待的途中，人們偶然會念記起房子上次停留的地方，擔心它是否其實一直滯留在自己無法估計的遠方，以致終於收拾起一切，下定決心走進電梯，臨行前卻又仍不放心地看著電梯門外.....**房子像原鄉那麼遙不可及**，[...] (vol. 2, p.71)

Durante quell'attesa, le persone ripensavano al punto in cui l'appartamento si era fermato l'ultima volta e temevano potesse essere davvero rimasto bloccato in qualche luogo distante oltre ogni loro immaginazione, finché alla fine non raccattavano tutto quanto ed entravano determinati in ascensore. Ma prima di partire, continuavano a guardare in pena fuori dalle porte...l'appartamento sembrava irraggiungibile, come un suolo natio, [...] (p.56)

怨懟像潮濕的空氣裡**無處不在的黴菌**，迅速傳播，即使是擅長偽裝和虛飾的政客或演員，臉上還是冒生了一種鮮嫩的恨意，第六十四城的居民便再也找不著逃離自己身分的餘裕。(vol. 2, p.83)

Come muffa nell'aria umida, il risentimento era proliferato ovunque in fretta e persino i politici o gli attori, così abili a dissimulare come ad ostentare, trasudavano un odio nuovo dal viso; **così** gli abitanti della Città 64 non avevano più potuto evadere i confini della propria identità. (p.61)

Sostituendo le similitudini con verbi di paragone quali “sembrare”, “assomigliare”, “essere come”:

女孩跑掉了以後，洞便顯得空盪盪的，像一隻丟失了眼球的眼睛。
(vol. 1, p.94)

Da quando la ragazza se n'era andata, la grotta appariva completamente spoglia, **sembrava un occhio senza più il bulbo oculare**. (p.51)

因為面龐過於接近，陌生人不得不把視線停在女人瞳孔的深處，發現它像一台靜止的風扇。 (vol. 2, p. 69)

Dato che quel volto si trovava estremamente vicino al suo, l'estraneo non aveva potuto fare a meno di soffermarsi a scrutare nelle sue pupille, scoprendo che **assomigliavano a pale immobili di un ventilatore elettrico**. (p.55)

踏入夏季以後，愈來愈多第六十四城的居民放棄否認傷口的存在，而且認同它們像一批精力過盛的猛獸，伺機襲擊它們無辜的主人。
(vol. 2, p. 83)

Dopo l'arrivo dell'estate, sempre più abitanti della Città 64 avevano smesso di negare l'esistenza delle ferite e a condividere l'idea che **quelle ferite** fossero simili a bestie piene d'energia in attesa dell'occasione giusta per attaccare i loro innocenti padroni. (p.61)

Un altro esempio di figura lessicale rintracciata nei testi è invece quello dell'eufemismo, ovvero la sostituzione di un'espressione lessicale con una sua forma in genere alterata od attenuata:

他快要去世的時候，白坐在床沿，握著他的手，企圖以自己的身影充滿他渙散的視線。白的父親感到自己正一點一點地遠離原來的世界，但他從來沒有那麼清晰地看到白，[...] (vol. 1, p. 83)

Mentre il padre si spegneva, Baak sedeva sul bordo del letto tenendogli la mano, nel tentativo di riempire il suo debole campo visivo con la propria figura. Il padre sentiva di starsi poco a poco allontanando da quel mondo, eppure prima di allora non aveva mai visto con così tanta chiarezza Baak, [...] (p.46)

Trattandosi di un tabù culturale, l'idea di morte in molte culture è espresso in termini eufemistici; così è stato in questo caso, dove si sono scelti gli eufemismi italiano “spegnersi” e “allontanarsi dal mondo”.

4.4.3 Fattori grammaticali

Oltre a quello lessicale, un altro aspetto a cui prestare particolare attenzione in traduzione è quello grammaticale. La struttura originale dei racconti è stata osservata a livello di organizzazione sintattica delle frasi, nell'uso specifico della punteggiatura e nei tempi verbali adoperati fra le altre cose. Rispettando la strategia generale di traduzione, si è cercato quanto più possibile di aderire alla struttura del prototesto, cercando di mantenerne le forme originali e di modificarle solo quando avrebbero compromesso la lettura o la comprensione del testo tradotto.

4.4.3.1 Organizzazione sintattica

Va innanzitutto detto che la modalità di costruzione del periodo in italiano ed in cinese impiega due modalità diverse. Come notano Wong e Shen a proposito della diversa costruzione del periodo in inglese e cinese:

[d]evoid of inflections, Chinese tends to use syntactic order and lexical means to express grammatical meanings. The meaning of a sentence unfolds word by word or clause by clause, in a coordinated shape that has few of the overt connections seen in English. This diffusive mode of construction, often likened to a stream or length of chain, is termed parataxis and features covert connectivity, whereby words, phrases and clauses are organized according to natural temporal-spatial and logical sequence¹⁵⁰.

Lo stesso può dirsi fra italiano e cinese, dove la prima predilige costruzioni ipotattiche sulle paratattiche. I testi presentavano diversi tipi di periodi, costruiti in modo differente e ciascuno atto a realizzare un'intenzione comunicativa specifica. Di conseguenza si è cercato di aderire il più possibile alla struttura originale, in alcuni casi con non troppe difficoltà:

門的建造只是為了掩飾門並不存在的事實。恰恰因為進入與離開都了無痕跡，暗示才成為了必須的儀式。所有的門因此都是象徵性的。剩下來，只有盲目的逾越本身。無邊無際。無可防避。無可決定。(vol. 2, p. 66)

Le porte sono state costruite solo per mascherare il fatto che esse non esistono affatto. È esattamente perché dell'entrare e uscire non resta alcuna traccia che lasciarlo intendere è diventato un necessario rituale. Tutte le porte, di

¹⁵⁰ Wong, Shen, *op. cit.*, p. 83.

conseguenza, sono simboliche. Il resto è solo cieco attraversare in sé. Incessante. Inevitabile. Oltre ogni possibilità di decisione. (p.53)

你沒法使我再說出一句話，只好替我探測體溫、檢查眼瞼與舌頭，即使不明白其中的意義，也無法得出任何結論。你發現我沒有反抗，只是安靜，冷和硬，漸漸凝固成一個陌生人，即使你試著再次屈曲身體，把頭靠在我的膝蓋上。(vol. 2, p. 78)

Non sapevi come fare a farmi parlare, perciò non avevi potuto far altro che prendermi la temperatura e controllarmi le palpebre e la lingua, ma pur non capendo che senso avesse farlo non trovavi altra soluzione. Ti eri accorto che non reagivo, che restavo silenziosa, fredda e rigida, che poco a poco mi ero solidificata in un'estranea, anche quando avevi provato ancora una volta a chinarti e a poggiare la testa sulle mie ginocchia. (p.59)

Talvolta il periodo risultava particolarmente lungo e composto da una serie di coordinate brevi giustapposte che scandivano l'incalzare degli eventi. Trattandosi di una scelta narrativa peculiare, si è cercato di riprodurre la struttura originale con la sola aggiunta di congiunzioni necessarie a rendere il flusso informativo scorrevole in italiano:

設若依據四月十一日 14:21 打進來的電話裡的要求，穿著 AA 披薩店制服的陌生人穿過一條很短的隧道，橫過一條無人的單車小徑，推開霧氣的玻璃門，進入電梯，再看一次訂單，確定目的地是門牌 3.14 的公寓單位，他應該已經很接近完成任務的時刻。(vol. 2, p. 67)

Se, stando alla richiesta della chiamata in entrata alle 14:21 dell'undici aprile, un estraneo con addosso l'uniforme della pizzeria AA avesse attraversato una breve galleria, oltrepassato una pista ciclabile, **poi** avesse aperto una porta di vetro opaco e fosse entrato in ascensore, dando **infine** un'altra occhiata all'ordinazione **per** essere sicuro che il recapito fosse la l'appartamento 3.14, egli sarebbe già stato vicino a concludere il servizio. (p.54)

In altri passaggi, invece, la lunghezza e la complessità del periodo non consentivano di rispettare la costruzione originale del testo, che se trasposta avrebbe compromesso la leggibilità della traduzione:

白匆匆跑到地鐵站的時候，看見大部分的乘客，髮型崩塌就像頂著歪斜的帽子，她勉強把身子擠進一輛列車內，看見眼前的人們扭曲的臉面，似乎從中發現自己，並感到像置身在一齣荒謬劇內，沉醉在一種想要發笑的狀況之中，當她下車以後，隨著人潮步出地面繁忙的街道，頭皮上的刺痛牽扯著她整個身子，她把視線探

到一旁，才察覺站在她身旁的一個穿西裝的男人，神情就像她一般既驚訝又苦惱，而他們的頭髮正緊纏在一起。(vol. 2, p.89)

Quando Baak si era precipitata verso la stazione della metropolitana, aveva visto che gran parte dei passeggeri avevano i capelli crollati da un lato, come un cappello poggiato di sbieco sulla testa. Con non poche difficoltà, era riuscita ad infilarsi in un vagone; di fronte a lei vedeva le facce deformate della gente, fra le quali le sembrava di intravedere la sua, e si sentiva come finita dentro a una scena assurda, inebriata da qualcosa che le faceva venir voglia di ridere. Scesa dal treno, si era diretta fuori seguendo il flusso di gente che affollava l'uscita, quando un dolore lancinante alla cute le aveva pervaso tutto il corpo. Puntando lo sguardo da un lato, aveva trovato un uomo in giacca e cravatta in piedi accanto a lei, con la sua stessa espressione frastornata e dolorante, e i loro capelli legati insieme in uno stretto nodo. (p.63)

Come si nota, il periodo era particolarmente denso e del tutto privo di punti. Anche in questo caso la costruzione della frase puntava a rendere incalzante il ritmo degli eventi, ma non si è potuto evitare di separare del tutto le frasi per dare respiro al testo in traduzione. In particolare, la scelta della punteggiatura è stata di particolare aiuto nel cercare di mantenere un equilibrio fra originale e traduzione, come nel caso della pausa media data dal punto e virgola.

4.4.3.2 Congiunzioni

La corrispondenza fra l'uso delle congiunzioni cinesi e quelle italiane non è sempre univoca. A ciò si aggiunge il fatto che esse assumono posizioni diverse nella frase italiana e cinese e che sono talvolta inserite in strutture più complesse e di difficile trasposizione diretta¹⁵¹. Da ciò derivano necessità traduttive quali la riorganizzazione o l'elisione di tali nessi, che diversamente non potrebbero essere resi nel testo d'arrivo o, peggio, ne comprometterebbero la leggibilità. Un esempio di elisione è il seguente:

他一邊微笑一邊寫下止痛藥、鎮靜劑和安眠藥的藥單遞給護士，並目送病人離去。
(vol. 2, p. 85)

Sempre sorridendo, egli stilava una lista di antidolorifici, sedativi e sonniferi, la consegnava all'infermiera e restava a guardare il paziente andarsene. (p.62)

Qui la locuzione avverbiale correlativa *yibian...yibian...* 一邊...一邊 “mentre...allo stesso tempo...” non risulta necessaria all'espressione della correlazione in italiano. Come si nota, tale

¹⁵¹ Valerie, Pellatt, Eric T., Liu, *Thinking Chinese translation*, London, Routledge, 2010, p. 26.

coordinazione è stata resa attraverso l'uso del gerundio e dell'imperfetto, entrambi tempi atti a descrivere l'azione in corso di svolgimento. Un altro caso che ha richiesto frequenti elisioni è quello riportato qui sotto e relativo alla struttura *suiran...que* 雖然...卻 “sebbene...ad ogni modo...”, in cui la resa del secondo termine *que* 卻 è superflua in italiano:

咖啡室內的椅子全都被人占據，幾乎找不到任何空隙，所有人的頭頂都是張揚的亂髮，雖然混亂的情狀各有不同，卻有一種共通性，使他們對於四周的人都有一種心照不宣的諒解。(vol. 2, p. 89)

Le teste della gente erano tutte sormontate da un vistoso groviglio di capelli e, **anche se** ciascuna nel proprio stato di caos, c'era qualcosa che le accomunava tutte e che garantiva a tutti una forma di reciproca e tacita comprensione. (p.64)

In altri casi, al contrario, la costruzione tipicamente “a senso” del cinese¹⁵² rappresenta in modo implicito i legami tra frasi, che dovranno dunque essere esplicitati in italiano:

[...] 直至陽光照遍了屋子的角落，他漸漸記起原來的想法，也是無號碼城市居民的普遍觀念——如果法例是必要的，罪犯便同時存在，如果每個人都需要勞動，失業者便無可避免。(vol. 1, p. 92)

[...] in quel momento, la luce del sole si era diffusa in ogni angolo della stanza e poco a poco gli era tornata in mente un'idea del passato, diffusa anche fra gli abitanti della Città senza numero: **com'**è necessario che esistano leggi, **così** esisteranno dei criminali; e **come** a tutti è necessario un lavoro, **così** esisterà anche chi non ne ha. (p.51)

In questo caso specifico, non si è soltanto intervenuti nell'esplicitare il legame causa-effetto tra frasi, ma si è anche operata una sostituzione della congiunzione ipotetica *ruguo* 如果 con la forma italiana “così come” al fine di modificare anche il registro della frase, innalzandolo e adoperando lo stile tipico delle massime.

¹⁵² Wong, Shen, *op. cit.*, p. 84.

4.4.3.3 Punteggiatura

A proposito dell'adattamento della punteggiatura, va notato come il cinese si ricorra ad alcuni segni d'interpunzione che in italiano non sono adoperati. Fra questi vi è la virgola a goccia (顿号 *dunhao*), usata negli elenchi coordinati di sostantivi o di frasi complesse. Si noti il caso che segue:

曾經遊覽無號碼之城的旅人，都在街上、辦公大樓、大堂、咖啡室、交通擠塞時一輛汽車之內或商場，碰到那些抱著貓而且盯著牠的眼睛出神的居民。(vol. 1, p. 84)

In passato, chi veniva a visitare la Città senza numero si imbatteva immancabilmente per le strade, negli uffici, dentro agli atri, nei caffè, nelle macchine bloccate in mezzo al traffico o per i mercati in quegli abitanti, che stringevano un gatto fra le braccia fissando ammaliati i loro occhi. (p.)

L'elenco di luoghi era separato in originale dalla sola virgola a goccia; una resa letterale avrebbe appesantito il periodo ed è per questo che si è optato per l'aggiunta di trattini lunghi, facendo dell'elenco un inciso e creando uno stacco fra inizio e fine della frase.

Un altro caso in cui si è ritenuto opportuno modificare la punteggiatura è stato quello in cui puntini di sospensione sono stati aggiunti dove non presenti nell'originale, allo scopo di segnalare in modo esplicito la ripresa di un discorso diretto separato da un periodo:

「不必繼續尋找門牌 3.14 的房子，也不必失去工作.....」女人突然張開眼睛說。

[...]

「設若，我就是 3.14 的屋主。」(vol. 2, p. 67)

«Non dovresti continuare a cercare l'appartamento 3.14 e non perderesti nemmeno il lavoro...» aveva detto la donna aprendo all'improvviso gli occhi.

[...]

«...se fossi io la proprietaria del 3.14.» (p.55)

4.4.3.4 Tempi verbali

In most European languages [...] verbal conjugation allows both the reader of the prototext and the translator to easily understand the time of the action as it

is set by the writer, while in Chinese this positioning can be more problematic and, sometimes, even deceiving, at least for the latter¹⁵³.

Poiché in cinese gli elementi di riferimento temporale sono spesso limitati, decidere quali tempi verbali adottare in traduzione non è immediato. In *Porta muta*, ad esempio, la scelta dei tempi verbali è stata particolarmente complessa, poiché l'uso dei tempi verbali si lega alla scansione delle sequenze narrative. Questa scelta è inoltre rilevante ai fini della comprensione dei diversi punti di vista che si alternano nel racconto.

In primo luogo, l'incipit presenta una considerazione di carattere universale, per questo l'atemporalità di quanto affermato è stata convogliata scegliendo il presente narrativo:

門的建造只是為了掩飾門並不存在的事實。恰恰因為進入與離開都了無痕跡，暗示才成為了必須的儀式。所有的門因此都是象徵性的。剩下來，只有盲目的逾越本身。無邊無際。無可防避。無可決定。(vol. 2, p. 66)

Le porte sono state costruite solo per mascherare il fatto che esse **non esistono** affatto. È esattamente perché dell'entrare e uscire non resta alcuna traccia che lasciarlo intendere è diventato un necessario rituale. Tutte le porte, di conseguenza, **sono** simboliche. Il resto è solo cieco attraversare in sé. Incessante. Inevitabile. Oltre ogni possibilità di decisione. (p.53)

Il passaggio successivo chiarisce come il narratore sia interno, segnalato dalla presenza del pronome di prima persona *wo* 我 “io”. Anche in questo caso, per comunicare l'atemporalità di quanto affermato si è scelto il presente narrativo:

在我遇見過的所有的門裡，只有默劇表演者的門能抓住它自身的本質。無論置身被殖民者語言占領的街道或是紅色的六月廣場，默劇表演者總是能夠默默地創造屬於他們自身的房子。只要一雙手、[...] (vol. 2, p. 66)

Fra tutte le porte in cui mi sono imbattuta, soltanto quelle dei mimi hanno saputo cogliere la propria vera essenza. Che si trovino su una strada occupata dalla lingua dei colonizzatori o nella rossa piazza di giugno, i mimi **sono** sempre capaci di costruirsi in silenzio la propria casa. Bastano due mani e muoversi come camminando incollati a una parete che, in un attimo, un muro **appare**, poi **scompare**; [...] (p.53)

¹⁵³ Fiorenzo, Lafirenza, “There's a 'tense' for every activity under heaven: strategies for choosing verbal tenses in literary translation from Chinese into Italian”, *Annali di Ca' Foscari*, XLIX, 3, 2010, p. 227.

Subito dopo ha inizio un periodo ipotetico dell'irrealtà, nel quale il punto di vista diventa esterno e che introduce una nuova sequenza narrativa. Si è reso perciò necessario l'uso del congiuntivo trapassato e del condizionale passato:

設若依據四月十一日 14:21 打進來的電話裡的要求，穿著 AA 披薩店制服的陌生人穿過一條很短的隧道，橫過一條無人的單車小徑[...]他應該已經很接近完成任務的時刻。(vol. 2, p. 67)

Se, stando alla richiesta della chiamata in entrata alle 14:21 dell'undici aprile, un estraneo con addosso l'uniforme della pizzeria AA **avesse attraversato** una breve galleria, oltrepassato una pista ciclabile, [...] egli **sarebbe già stato** vicino a concludere il servizio. (p.54)

Nella sequenza successiva il livello della narrazione si sposta ulteriormente: non è più un'ipotesi ma una descrizione degli eventi verificati. In genere, i tempi della narrazione si dividono in presenti e passati: fra quelli passati, il passato remoto definisce eventi del tutto conclusi e che non hanno effetti sul momento dell'enunciazione; l'imperfetto descrive azioni durative situate nel passato mentre il trapassato prossimo quelle già compiute e situate nel passato¹⁵⁴. Gli eventi vengono narrati a più riprese nelle sequenze del racconto, ma non sono situate in un passato lontano né concluse del tutto; per questo la scelta del trapassato prossimo è risultata la più adatta:

然而，從三樓走出來後，依次找到寫著 VIII、θ、乾坤、✓.....的門牌，再走下去，始終沒有 3.14 的影蹤。(vol. 2, p. 67)

Ma dopo aver raggiunto il terzo piano e aver trovato, in sequenza, una accanto all'altra, le targhette con su scritto VIII, θ, Universo, ✓..., era sceso di nuovo, senza mai trovare traccia della 3.14. (p.54)

Segue ancora un cambio di sequenza in cui la narrazione è sempre esterna ma si svolge su un piano onirico. Questo cambiamento improvviso è stato perciò segnalato usando il presente drammatico:

設若她做了一個夢，夢裡的目的地是大廈的頂樓，在一個無法辨別樓層的梯間，她全身赤裸，唯獨穿著一雙高跟鞋，站在梯階最下方，手裡拖著一個巨大的行李箱，對於必須向上的動作，無法不感到沮喪。(vol. 2, p. 72)

¹⁵⁴ Paola, Faini, *Tradurre: Dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 129.

Nel sogno, se era stato un sogno, la destinazione è l'ultimo piano dell'edificio. Lei, ad eccezione di un paio di scarpe alte, è completamente nuda nel vano scala di un piano non ben identificabile, in piedi all'estremità inferiore della scala con in mano un'enorme valigia, per niente scoraggiata dalla salita che la sta aspettando. (p.56)

Nella parte finale del racconto il narratore torna ad essere interno. Esso è segnalato dal pronome *wo* 我 io e si rivolge ad un secondo personaggio, designato dal pronome di seconda persona *ni* 你 "tu". Anche in questo caso mancano del tutto riferimenti temporali, ma dalle sequenze precedenti il riferimento sembra essere ad eventi già conclusi, che si ripropongono nel ricordo della protagonista; ancora una volta si è scelto quindi di adottare il trapassato prossimo:

貝殼吊燈在顫抖的空氣裡搖晃，你低下頭小心翼翼地收拾桌上的杯盤，但仍然無法避免它們互相碰擊時發出的聲音，那種聲音彷彿空氣膨脹而出現的裂痕，你在匆忙中奪門而出。(vol. 2, p. 77)

Il lampadario di conchiglia oscillava nelle vibrazioni dell'aria; tu avevi chinato la testa e raccolto con cura le stoviglie sul tavolo, senza riuscire ad evitare che facessero rumore sbattendo fra loro, un rumore che era risuonato come uno scoppio d'aria che si espande, poi eri uscito in fretta dalla porta. (p.58)

Per l'ultima parte del racconto è stato scelto il presente; si tratta di un consiglio che la narratrice rivolge al secondo personaggio e che chiarisce il suo identificarsi con il narratore interno dell'incipit:

我建議你拋棄現在的住處，遷入對面那座公寓。
選擇一個天氣好的午後，打電話叫一客可以獨自享用的披薩，找一張椅子，坐在窗邊，慢慢觀看那被你親手鑿開的那個寬九十公分，高二一〇公分空空洞洞的長方形缺口。(vol. 2, p. 80)

Ti consiglio di abbandonare il luogo in cui abiti adesso e di trasferirti nel palazzo di fronte.
Scegli un bel pomeriggio, ordina una pizza tutta per te, cerca una sedia, siediti alla finestra e osserva con calma quello squarcio rettangolare e vuoto, largo 90 cm e alto 210, che tu stesso hai aperto. (p.60)

Come si può notare l'articolazione dei tempi verbali è particolarmente complessa e si lega strettamente allo svolgersi dell'intreccio del racconto. Essa ha rappresentato probabilmente uno dei problemi traduttivi più complessi, poiché da questa scelta dipendeva l'intero senso assunto dalla narrazione.

4.4.4 Fattori testuali

4.4.4.1 Struttura tematica

Spostandoci ad osservare il livello del testo, è importante notare come l'organizzazione delle frasi di cui è costituito un testo ne condizioni il flusso informativo, vale a dire la capacità di convogliare le informazioni. A questo proposito, la struttura tematica delle frasi si configura come l'ordine in cui le informazioni (nuove e date) vengono proposte in un testo. In cinese, il tema (informazione data) è in genere posto ad inizio frase, a differenza dell'italiano, dove un elemento in posizione iniziale esprime la prominenza di quell'elemento sugli altri¹⁵⁵. Di conseguenza, non è sempre possibile ritrovare totale corrispondenza fra gli elementi della frase italiana e cinese. A questo ordine di problemi appartiene quello relativo alle strutture marcate, vale a dire a particolari costruzioni impiegate per mettere in rilievo elementi o intere frasi di un periodo. Poiché tali strutture assumono solitamente un particolare valore stilistico, dovranno essere mantenute al fine di convogliare lo stesso carico semantico originale. Dove rilevate, le strutture marcate sono state rispettate il più possibile e trattate diversamente a seconda dei casi, come mostrano i seguenti esempi:

關於二十多年前的事，黑果和阿草其實並不會比白和男人所知道的更多 [...] (vol. 2, p. 90)

Dei fatti accaduti vent'anni prima, in effetti, Hak Gwo ed A Cou non potevano saperne molto più di quanto non ne sapessero Baak e l'uomo. (p.65)

[...] 而第六十四城的傷者，頭髮便愈來愈長，掩蓋自己所失去的部分。 (vol. 2, p. 91)

Così, **alle vittime della Città 64**, i capelli erano diventati sempre più lunghi, fino a coprirgli le parti del corpo perdute. (p.65)

4.4.4.2 Coesione

Superando il livello della frase, esistono una serie di microstrategie e strumenti atti a garantire al testo integrità e leggibilità. I coesivi appartengono a diversi ordini e tipologie, fra i quali si annovera l'uso dei pronomi, personali e dimostrativi¹⁵⁶. Questo tipo di coesivi sono risultati di particolare aiuto nel trattamento di elementi che si ripetevano più volte nel testo e che, se trasposti, avrebbero compromesso la coesione della traduzione. Si noti questo esempio:

¹⁵⁵ Arcodia, Basciano, *op. cit.*, p. 176.

¹⁵⁶ Serianni, *op. cit.*, p. 30.

甄選養貓人的時候，六位負責面試的人分別站在室外不同的位置，把臉湊近窺看的小孔，從各個角度觀察白和他的貓。他們這樣告訴白：「把你的貓帶進去，像平日那樣過活。」 (vol. 1, p. 86)

Durante le selezioni per allevatori di gatti, i sei responsabili dei colloqui stavano sparpagliati in diversi punti fuori dalla stanza ed avvicinando il viso ad uno spioncino, esaminavano **Baak** e il suo gatto da ogni angolazione. **Gli** avevano detto: «Porta dentro con te il gatto e comportati come faresti di solito.» (p.47)

In questo come in molti altri casi, sono state rintracciate ripetizioni di nomi, propri o comuni, che hanno richiesto l'impiego di pronomi al fine di evitare la ridondanza.

Un altro intervento coesivo atto a sostituire le numerose ripetizioni nel testo originale è stato rappresentato dall'uso di sinonimi o di iperonimi; il termine viene in questi casi sostituito da un suo prossimo o dalla categoria che lo include, evitando perciò di ripeterlo. Si notino i due esempi seguenti:

白領取了成人身分證後，再也沒有到學校裡去，而投身了養貓人的行業。貓來到白的家以後，他感到自己的影子漸漸聚攏，變得寬廣而且具有厚度，再也不是一團模糊的形狀，彷彿將會隨風消散那樣。(vol. 1, p. 85)

Ricevuti i documenti d'identità da maggiorenne, Baak smise di frequentare la scuola e si lanciò nel settore dell'allevamento di **gatti**. Da quando il **felino** era arrivato in casa sua, aveva la sensazione che la propria ombra si fosse fatta più densa, che fosse diventata più ampia e avesse un certo spessore, che non fosse più solo una forma tanto vaga da potersi disperdere in una folata di vento. (p.47)

[...] 所有人的頭頂都是張揚的亂髮，雖然混亂的情狀各有不同，卻有一種共通性，使他們對於四周的人都有一種心照不宣的諒解。(vol. 2, p. 89)

Le teste della **gente** erano tutte sormontate da un vistoso groviglio di capelli e, anche se ciascuna nel proprio stato di caos, c'era qualcosa che le accomunava tutte e che garantiva a **tutti** una forma di reciproca e tacita comprensione. (p.64)

Infine, un terzo tipo di intervento è rappresentato dalla totale elisione del termine o di una porzione di frase qualora essi risultino ridondanti.

Tale intervento si osserva nell'esempio seguente, in cui il pronome personale *ta* 她 "lei" era ripetuto molte volte e a poca distanza:

設若她做了一個夢，夢裡的目的地是大廈的頂樓，在一個無法辨別樓層的梯間，她全身赤裸，唯獨穿著一雙高跟鞋，站在梯階最下方，手裡拖著一個巨大的行李箱，對於必須向上的動作，無法不感到沮喪。當她抬起頭來，發現一個陌生的男人站在梯階的最頂端，擺出準備向下行的姿勢，她決定暫時收回跨出的腳步，等待陌生人的到來。(vol. 2, p. 72)

Nel sogno, se era stato un sogno, la destinazione è l'ultimo piano dell'edificio. Lei, ad eccezione di un paio di scarpe alte, è completamente nuda nel vano scala di un piano non ben identificabile, in piedi all'estremità inferiore della scala con in mano un'enorme valigia, per niente scoraggiata dalla salita che la sta aspettando. Sollevando la testa, vede un estraneo in piedi in cima alla scala, la sua posa suggerisce stia per scendere, decide di farsi un attimo da parte aspettando il suo arrivo. (p.56)

Un ultimo esempio di coesivi è rappresentato dall'uso dei connettivi. Essi vengono inseriti in un testo al fine di stabilire l'ordine logico e la consequenzialità tra frasi di un testo. Come abbiamo visto, la costruzione del periodo in cinese è quasi sempre paratattico e talvolta privo di elementi che rendono immediatamente chiara la correlazione fra frasi. Anche nei testi presi oggetto di quest'analisi sono stati rintracciati esempi simili, che hanno richiesto l'aggiunta di connettivi ai fini di coesione testuale:

[...] 所有水窪內的漩渦都靜止下來，白湊近貓的耳際悄悄地說：「雨停了。」貓像了然一切那樣用力伸展筋骨。(vol. 1, p. 83)

I cerchi d'acqua nelle pozzanghere si erano fermati, **così** Baak si era avvicinato alle orecchie del gatto ed aveva sussurrato: "Ha smesso di piovere." Come avesse capito, il gatto si era stiracchiato energicamente. (p.46)

你重新走入屋裡，站在我的身後，以為我並沒有發現。你注意到，在我面前的那堵牆上，一扇我剛剛用鉛筆畫上去的門，大小和你逃走的門相若。(vol. 2, p. 78)

Così eri rientrato nell'appartamento ed eri rimasto in piedi alle mie spalle, pensando non mi fossa accorta di niente. **A quel punto** avevi notato la porta, l'avevo appena disegnata a matita sulla parete che mi stava di fronte, aveva quasi le stesse dimensioni di quella da cui eri scappato. (p.59)

4.4.5 Fattori extralinguistici

4.4.5.1 Realia

In ogni lingua ci sono parole che, senza distinguersi in alcun modo nell'originale dal co-testo verbale, ciò nondimeno non si prestano a trasmissione in un'altra lingua con

i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare. [...] Tra queste parole s'incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura di un certo popolo, paese, luogo, che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della traduzione hanno ricevuto il nome di «realia»¹⁵⁷.

Da questa definizione risulta chiaro come la natura dei cosiddetti realia sia sostanzialmente culturale; ne consegue che il trasferimento di tali elementi da una lingua-cultura ad un'altra corrisponderà ad un'inevitabile "vuoto" semantico della cultura ricevente. Questo, in effetti, è vero per ogni forma di comunicazione. Tuttavia, compito del traduttore è quello di riuscire a superare creativamente l'*impasse* dei confini culturali, facendo da ponte tra realtà storiche, geografiche e persino temporali. È per questo che il trattamento dei realia non è mai univoco, ma varia a seconda della natura dell'elemento di fronte a cui ci si trova. Talvolta sarà inserito in originale; talvolta tradotto, traslitterato, parafrasato. Nei testi di Hon Lai-chu e Tse Hiu-hung i riferimenti alla realtà di Hong Kong sono molteplici ma sembra quasi essi compaiano ad intermittenza e, in genere, traslati in altre forme, in altre città.

L'unico elemento di questo tipo rintracciato nei racconti è il termine *gongyü* 公寓. Esso si riferisce alle unità abitative tipiche di Hong Kong, altissimi edifici a molti piani e composti da numerosi appartamenti che contraddistinguono il suo panorama urbano. Tale elemento non trova un equivalente nelle realtà italiane; si è scelto in questo caso di tradurre con "condominio", che evidentemente non corrisponde al referente originale. Tuttavia, la scelta di altri termini quali "unità abitativa", "palazzo", "edificio" avrebbe comunicato forse ancora meno l'idea di "condivisione dello smarrimento" di chi vi abita.

Un altro riferimento alla realtà socioculturale di Hong Kong è poi la presenza di un elemento ancora una volta urbano: l'espressione *zhiminzhe yuyan* 殖民者語言. Pur non trattandosi esattamente di un realia, *zhiminzhe yuyan* 殖民者語言 "la lingua dei colonizzatori", è un riferimento al fatto che Hong Kong sia stata colonia britannica fino al 1997, quando è entrata a far parte della RAS. Essa compare nella forma *zhiminzhe yuyan zhanling de jiedao* 殖民者語言占領的街道, "la strada occupata dalla lingua dei colonizzatori" in riferimento ad un elemento ereditato dalla presenza britannica, ovvero la presenza delle tipiche insegne in cui i nomi delle strade compaiono sia nella loro versione cinese che in quella inglese. La traduzione dell'espressione in questo caso è stata letterale né si è ritenuto opportuno aggiungere note esplicative alla pagina, ipotizzando una possibile introduzione alla raccolta che informi sul contesto storico in cui si collocano i racconti.

¹⁵⁷ Osimo, *op. cit.*, p. 111.

4.4.5.2 *Nodi*

Come già detto, in modo complementare all'operazione di mediazione che è la traduzione, esiste anche la possibilità di perdita d'informazione, più precisamente detta residuo comunicativo. Oltre alla difficoltà di resa dei nomi personali e delle connotazioni semantiche ad essi correlate, un elemento "smarrito" in corso di traduzione è il titolo di uno dei racconti.

Nella cultura cinese, *jiefa* 結髮 (letteralmente "legare i capelli") è l'espressione simbolica dell'unione fra uomo e donna, riferita all'antica pratica di annodare insieme due capelli di moglie e marito durante il rito matrimoniale, sancendo il legame fra i due. Conoscere questo riferimento permette di comprendere in modo più chiaro come nella storia di Hon Lai-chu il binomio d'amore si trasformi in un legame di resistenza collettiva. Nella traduzione italiana non è stato possibile rintracciare un'espressione che si prestasse a comunicare il riferimento; si è dunque optato per una traduzione libera del titolo, *Nodi* appunto, come metafora atta ad esprimere l'idea di un legame. Per evitare di accogliere il lettore con una nota esplicativa già sul titolo del racconto, un'alternativa potrebbe essere lo spiegare il riferimento culturale in un'introduzione alla raccolta. Il titolo contiene inoltre un riferimento storico ben preciso, rivelato anche dal nome della città: "64", ovvero 4 giugno, non può non riportare alla mente le proteste di Tian'an men del 4 giugno 1989. È importante quindi che anche questo riferimento sia esplicitato in un'eventuale nota introduttiva.

Bibliografia

ABBAS, Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

ABBIATI, Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1998.

ARCODIA, Giorgio F., Basciano, Bianca, *Linguistica cinese*, Bologna, Patròn editore, 2016.

CARROLL, John, *A Concise History of Hong Kong*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2007.

CASACCHIA, Giorgio, BAI, Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Cafoscarina, 2013.

CHAN, Leonard Kwok-Kou, “Sense of Place and Urban Images: Reading Hong Kong in Hong Kong Poetry”, in Carlos, Rojas, Andrea, Bachner (eds), in *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literature*, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 399-416.

CHANG, Kang-i Sun, Owen, Stephen, *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 2: From 1375*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

CHOW, Rey, “Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong Author Leung Ping-kwan”, in *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1998, pp. 168-188.

CHOW, Rey, “Leung Ping-kwan: Shuqing and Reveries of Space”, in Carlos, Rojas, Andrea, Bachner (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 566-577.

DUNG Kai-cheung 董啟章, “«Ziran jupa zhenkong»: xiezuo de xuwu he qiongsi” 《自然懼怕真空》——寫作的虛無和充實 («La natura teme il vuoto»: nulla e pienezza nella scrittura), in Hon Lai Chu 韓麗珠, *Fengzheng jiazhu* 風箏家族 (La famiglia degli aquiloni), Taipei, Lianhewenxue chubanshe, 2008.

DUNG, Kai-cheung, *Atlas, The Archeology of an Imaginary City*, New York, Columbia University Press, 2012.

ECO, Umberto, “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione” in Siri, Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146.

- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013.
- FAINI, Paola, *Tradurre: Dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci Editore, 2004.
- GÄNSSBAUER, Monika, Yip, Terry Siu-Han, “Place and Identity: Selected Stories from Hong Kong since the 1960s”, in *Orientaliska Studier* (Oriental Studies), 152, 2017, pp. 88-124.
- HATIM, Basil, MASON, Ian, *Discourse and the Translator*, London/New York, Longman, 1990.
- HOU Guixin 侯桂新, “Jianlun Xianggang de qingshaonian xiezu” 簡論香港的青少年寫作 (Breve studio sulla scrittura giovanile di Hong Kong), in *Hainan shifan daxue xuebao (shehui kexueban)*, 24:4, 2011, pp. 118-121.
- HUANG, Nicole, “Introduction”, in Chang, E., *Written on Water*, New York, Columbia University Press, 2005.
- HUNG, Eva, “Introduction”, *Marvels of a Floating City and Other Stories*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1997.
- JAKOBSON, Roman, ‘The Dominant’, in K. M., Newton (ed), in *Twentieth-Century Literary Theory*, London, Palgrave, 1997.
- KING, Anthony D., *Global Cities*, London, Routledge, 1990.
- LAFIRENZA, Fiorenzo, “There's a 'tense' for every activity under heaven: strategies for choosing verbal tenses in literary translation from Chinese into Italian”, *Annali di Ca' Foscari*, XLIX, 3, 2010, pp. 227-236.
- LAM, Jimmy, K., PATERNICÒ, Luisa M., *Corso di lingua cantonese*, Milano, Hoepli, 2017.
- LARSON, Wendy, “Liu Yichang’s *Jiutu*: Literature, Gender, and Fantasy in Contemporary Hong Kong”, in *Modern Chinese Literature*, 7, 1993, pp. 89-103.
- LEUNG, Ping-kwan, “Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Cultures and the Search for Identity”, in *Modern Chinese Literature*, 9:2, 1996, pp. 221-245.
- MOSTOW, Joshua S., DENTON, Kirk A., FULTON, Bruce, Orbaugh, Sharalyn (eds), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003.
- NEWMARK, Paul, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988.

- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli Editore, 2017.
- PELLATT, Valerie, Liu, Eric T., *Thinking Chinese translation*, London, Routledge, 2010.
- ROJAS, Carlos, “On Time: Anticipatory Nostalgia in Dung Kai-Cheung’s Fiction” in Carlos, Rojas, Andrea, Bachner (eds), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 847-865.
- SAAED, John I., *Semantics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2003.
- SCARPA, Federica, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2008.
- SERIANNI, Luca, *Italiani scritti*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- TRENTIN, Giorgio, *Chengyu. Cento aforismi della tradizione cinese*, Macerata, Quodlibet, 2017.
- WONG, Dongfeng, SHEN, Dan, “Factors influencing the Process of Translating”, in *Meta: Translator’s Journal*, 44:1, 1999, pp. 78-100.
- WONG, Wai-leung, *Hong Kong Literature in the Context of Modern Chinese Literature*, Occasional Paper No 18, Hong Kong: Centre for Hong Kong Studies, Chinese University of Hong Kong, 1987.
- XI, Xi, *A Girl Like Me and Other Stories*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, 1996.
- XI, Xi, HUNG, Eva (ed), “Marvels of A Floating City”, in *Marvels of A Floating City and Other Stories*, Hong Kong, Research Centre for Translation, The Chinese University of Hong Kong, 1997.
- XU Shiyong 徐诗颖, ““Xianggang shuxie” yu Xinggang yishi de jiangou” “香港书写”与香港意识的建构 (La “scrittura di Hong Kong” e la costruzione della coscienza hongkonghese), in *World Chinese Literature Forum*, 3, 2018.
- XU Zidong 許子東, “Ershi shiji jiushi niandai Xianggang xiaoshuo yu «Xianggang yishi»” 二十世紀九十年代香港小說與《香港意識》 (I romanzi di Hong Kong degli anni '90 e l' «identità hongkonghese»), in *Qinghua daxue xuebao (zhixue shehui kexue ban)*, 16:6, 2001, pp. 36-41.
- ZHAO Xifang 趙稀方, “Cong baokan jiaodu chongshu xianggang wenxue” 从报刊角度重述香港文学 (Uno sguardo sulla letteratura di Hong Kong attraverso i suoi periodici), in *China Academic Journal Electronic Publishing house*, 2019, pp. 25-28.

Sitografia

“About HKADC”, in *Hong Kong Art Development Council*, URL: <http://www.hkadc.org.hk/?p=81&lang=en> (20.01.2020).

“A brief History of Protest in Post-Handover Hong Kong”, in *Time*, 2019, URL: <http://time.com/5606212/hong-hong-history-mass-demonstrations-protest/> (31.01.2020).

“Dorothy Tse on ‘Writing Between Languages’ in Hong Kong”, in *Muse magazine*, 2014, URL: <https://www.musemag.hk/books/snow-and-shadow/meet/> (31.01.2020).

FEELEY, Jennifer, “Reimagined Cities: Fabulist Tales from Hong Kong”, in *Words Without Borders*, 2019, URL: <https://www.wordswithoutborders.org/article/june-2018-hong-kong-reimagined-cities-fabulist-tales-from-hong-kong-jennife>, (14/9/2019).

FEELEY, Jennifer, “Xi Xi”, in *Chinese Literature Today*, 8:1, 2019, pp.4-5, URL: <https://doi.org/10.1080/21514399.2019.1605244> (05.02.2020)

“ ‘He was a titan, a grandmaster’: How late novelist Liu Yichang ‘invented modern Hong Kong’ ”, in *HKFP*, 2018, URL: <https://www.hongkongfp.com/2018/06/11/titan-grandmaster-late-novelist-liu-yichang-invented-modern-hong-kong/> (1.02.2020).

“Hongkongers identifying as ‘Chinese’ at record low; under 10% of youth ‘proud’ to be citizens”, in *Hong Kong Free Press*, 2019, URL: <http://www.hongkongfp.com/2019/06/28/hongkongers-identifying-chinese-record-low-10-youth-proud-citizens-poll/> (31.01.2020).

“Hon Lai Chu tansuo ziyou” “韩麗珠 新作探索自由” (la nuova opera di Hon Lai-chu esplora la libertà), *China Times*, 2013, URL: <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130728000835-230306?chdtv> (31.01.2020).

“Hong Kong literature”, in *Encyclopaedia Britannica Inc.*, 2011, URL: <https://www.britannica.com/art/Hong-Kong-literature>, (22.01.20)

“Hong Kong writers resort to poetry amid protests to express the inexpressible”, in *PEN Hong Kong*, 2019, URL: www.penhongkong.org/hk-writers-resort-to-poetry-amid-protests-to-express-the-inexpressible/ (31.01.2020).

Milano, Jessica, “Hong Kong tra sinizzazione e perdita di autonomia”, in *China files*, 2019, URL: <https://www.china-files.com/sinologie-hong-kong-tra-sinizzazione-e-perdita-di-autonomia/> (31.01.2020).

SHEN, Xiaofeng 神小風, “Han Lizhu (Xianggang) - Shiyi mohuan de chengshi yuyan” 韓麗珠 (香港) – 詩意魔幻的城市寓言 (Han Lizhu (Hong Kong) - Allegoria di una città irreali) (trd. Christopher Elfold), in *Asymptote*, 2012, URL: http://www.asymptotejournal.com/article.php?cat=Special_Feature&id=88&curr_index=28¤tPage=#sthash.XXhWTeCk (31.01.2020).

“Snow and Shadow reading”, in *Muse magazine*, 2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XkgL6OhcYHg> (1.2.2020).

“Thursday fiction corner: an Interview with Dorothy Tse, author of Snow and Shadow”, in *Columbia University Press Blog*, 2014, URL: <http://www.cupblog.org/2014/09/11/thursday-fiction-corner-an-interview-with-dorothy-tse-author-of-snow-and-shadow/>.

“The Kite Family by Hon Lai-Chu”, in *Muse magazine*, 2014, URL : <http://www.musemag.hkbooksthe-kite-family/meet> (31.01.2020).

TONG, King Lee, “Mobility as Method: Distributed Literatures and Semiotic Repertoires”, in *MCLC Resource Center Publication*, 2019, URL: <https://u.osu.edu/mclc/online-series/tong-king-lee/>.

TSE, Dorothy, “Hong Kong literature inside and outside of the Umbrella Movement” (trad. Michael Day.), in *PEN Transmissions*, 2015, URL: <https://pentransmissions.com/2015/07/30/hong-kong-literature-inside-and-outside-of-the-umbrella-movement/> (2.02.2020).

TSE, Dorothy, “Les Devoueurs de mots”, in *Jentayu: nouvelles voix d’Asie*, 7, s.d., URL: <http://editions-jentayu.fr/numero-7/dorothy-tse-devoueurs-de-mots/> (2.2.2020).

VEG, Sebastian, “Putting Hong Kong’s New Cultural Activism on the Literary Map: Review Essay”, in *MCLC Resource Center*, 2013, URL: <http://u.osu.edu/mclc/book-reviews/hong-kong-new-culture/> (31.01.2020).

WANG, David Der-wei, “A Hong Kong Miracle of a Different Kind: Dung Kai-cheung’s Writing/action and *Xuexi niandai* (The Apprenticeship)”, in *China Perspectives* [Online], 1, 2011, pp. 80-85, URL: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/5393> (28.01.2020).

“Xianggang zuojia Han Lizhu: minzhu ziyou bu shi mei ge ren yaoyou tongyang de shengyin, shi zenme qu rongna qita butong de shengyin”, <Xingzhounren> “香港作家韩丽珠: 民主自由不是每个人要有同样的声音, 是怎么去容纳其他不同的声音”, <星洲人> (La scrittrice di Hong Kong Hon Lai-chu: libertà e democrazia non risiedono nel dare a tutti la stessa voce ma nel saper ascoltare voci diverse) <Sin Chew>, 2019, URL: https://www.sinchew.com.my/content/content_2104948.html (2.2.2020).

WEI, Yang Menkus, “Unraveling the Urban Myth: History, City, and Literature in Xi Xi’s Fiction”, in *Chinese Literature Today*, 8:1, 2019, pp. 58-67, URL: <https://doi.org/10.1080/21514399.2019.1605255> (2.2.2020)