Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

Il senso tragico e l'immaginario di Zhang Yueran

Proposta di traduzione e commento traduttologico dei racconti "Xiao Ran" e "Il fantasma della città di Sushui"

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda

Claudia Carella

Matricola 987282

Anno Accademico

2012 / 2013

Indice

I. Abstract

I.I. Versione cinese…….....4

I.II. Versione inglese…….....6

Introduzione……8

Capitolo 1 Zhang Yueran: *balinghou* ma non solo…….11

1.1 L'atipicità di Zhang Yueran……..11

1.2 Le giovani donne di Zhang Yueran……...14

1.3 Il repertorio immaginifico e il senso tragico…….15

1.4 Il connubio tra scrittura glaciale e violenza crudele……..18

1.5 Amore e morte……...23

1.6 La coscienza di una *balinghou*……...26

Capitolo 2: La traduzione…….31

2.1 Xiao Ran……31

2.2 Il fantasma della città di Sushui……...….42

Capitolo 3: Commento traduttologico…….51

3.1 Premessa……....51

3.2 Tipologia testuale……..51

3.3 Dominante…….53

3.4 Lettore modello…….55

3.5 Macrostrategia traduttiva……..57

3.6 Fattori lessicali:……..60

3.6.1 Nomi propri: toponimi……60

3.6.2 *Realia*……61

3.6.3 Lessico tecnico…….66

3.6.4 Materiale linguistico autoctono……67

3.6.5 Figure lessicali…….70

3.7 Fattori linguistici…….72

3.7.1 Organizzazione sintattica…….73
3.7.2 Figure sintattiche……..81
3.7.3 Struttura tematica e flusso informativo……82
3.7.4 Coesione e coerenza…….86
3.8 Espressioni culturospecifiche……90
3.9 Glossario…….....91
Appendice……...93
Bibliografia…….96

I. Abstract

I.I. Versione cinese

序言

张悦然是一个归于“八零后”文学派的当代作家;可以说八零后广泛地涉及到 80 年代出生的作家。2001 年赢得一个文学杂志的文学奖之后，她出现在中国文坛了。当时张悦然才 19 岁。

在本篇论文里我把张悦然 2004 年出版的中篇故事《小染》和《宿水城的鬼事》 翻译成意大利语。第一篇属于短篇小说集《是你来检阅我的忧伤了吗》，第二篇属于短篇小说集《十爱》。

张悦然是一个异形的作家，她跟别的八零后作家很不一样。本论文的第一章介绍她的独创性和精华，而在第二章涉及两篇小说的翻译。《小染》描绘一个同名少女的故事，小然与她的父亲独自一人住，但是不爱父亲，因为他很冷漠，而且他从前打走小然的母亲。这些悲惨的家庭经验对她生产了深刻的影响，实际上整个故事的重点在她扭曲的心灵和她的特定世界观。

《宿水城的鬼事》基本是一个爱情和死亡的故事。故事的主角是一个女鬼，她非常爱自己的丈夫，甚至为了他幸福，在随后的转生反复面对死亡。

丰富而奇特的意象是张悦然的焦点，这个特点在第一个故事惹人注目。另一个重要的特征是残酷、可怕和暴力的味道:张悦然通过一个冷漠写作露出这些因素，创造毫无客观意义的气氛。张悦然最有趣的叙事特点是她的生冷怪酷写作，所以她的故事好像令人毛骨悚然的童话。

她特有的精炼语言和她梦幻的意象是最困难的翻译问题，连同在第二个故事里的古代中国的描绘，因为有无数的特定文化元素和某种古语。在本论文的第三章中介绍所有的翻译问题，而且详解各种问题和译者采用的翻译策略。

I.II. Versione inglese

Abstract

Zhang Yueran is a contemporary author who belongs to the so-called literary movement *balinghou*, which broadly involves writers born in the 80s. She established herself in the Chinese literary scene in 2001 – when she was only 19 years old – after winning a literary competition organized by the literary magazine *Mengya*.

This thesis deals with the translation of two of her stories: "Xiao Ran", taken from the collection of short stories *Shi ni lai jianyue wo youshang le ma* (Is that you coming to inspect my gloom?), and "Sushui cheng de guishi" (The Ghost of Sushui Town), taken from the collection *Shi ai* (Ten Loves), both published in 2004. The main features of this female writer, who is somewhat atypical compared to other *balinghou* writers, are described in the first chapter, together with the features of her writings. The second chapter of this thesis consists of the translation of these two stories.

"Xiao Ran" narrates the story of a namesake teenage girl who lives alone with her father, a man she does not love because of his indifference and of the violence inflicted to her mother in the past. The consequences of this tragic family experience have a strong and irreversible impact on her, indeed the whole story focuses on her contorted psyche and her particular and visionary view of the world.

"The Ghost of Sushui Town" is basically a story of love and death, in which the main character is the ghost of a woman. Her love and devotion for her previous husband are so intense that she is still in love with him even in her next ghost reincarnation and, in order to make him happy and rich, she faces death over and over again in her subsequent reincarnations.

The representations of a rich and strange imagery are the focal point of the narrative of Zhang Yueran, which is particularly noticeable in the first story. Another crucial feature is a taste for macabre, violence and cruelty, which Zhang Yueran

exposes to the reader using a cold and controlled writing, contributing to the creation of an atmosphere devoid of objective denotations. The most fascinating element of Zhang Yueran's narrative is her icy and perverse writing, which magically turns a story into a kind of creepy fairy tale. Her peculiar refined language and her dreamlike imagery have been the most problematic point in the translation process, together with the detailed reconstruction of the imperial Chinese period that figures in the second story, since it contains numerous culture-specific elements and some form of archaism.

Finally, the third chapter introduces a commentary to the translation, in which all these problems and other challenges encountered during the translation are illustrated, explaining and analyzing in detail the strategies adopted to solve them.

Introduzione

Oggetto di questa tesi è la traduzione dei racconti Xiao Ran 小染 ("Xiao Ran"), tratto dalla raccolta di racconti *Shi ni lai jianyue wo de youshang le ma* 是你来检阅我的忧伤了吗 (Sei stato tu a esaminare il mio dolore?), e di Sushui cheng de guishi 宿水城的鬼事 ("Il fantasma della città di Sushui"), tratto dalla raccolta *Shi ai* 十爱 (Dieci amori), entrambi dell'autrice Zhang Yueran 张悦然. Il primo è stato pubblicato nel maggio del 2004 dalla Shanghai Yiwen Chubanshe 上海译文出版社, il secondo nel luglio dello stesso anno dalla Zuojia Chubanshe 作家出版社.

Si tratta di un'autrice contemporanea, classe 1982, nata come esponente dei famosi *balinghou* 八零后 all'età di soli diciannove anni. In realtà Zhang Yueran comincia a scrivere molto prima, all'età di quattordici anni, pubblicando le sue prime opere su riviste come *Qingnian Sixiangjia* 青年思想家 ("Giovani pensatori"), *Renmin Wenxue* 人民文学 ("Letteratura popolare"), *Shanghai Wenxue* 上海文学 ("Letteratura di Shanghai") ecc. Ha riscosso un notevole successo, sia editoriale che di critica, tanto da ricevere numerosi premi, tra cui nel 2002 il premio come "Scrittrice di maggior talento" e "Scrittrice di maggior successo". Tra gli altri riconoscimenti figurano il "Premio della letteratura primavera" nel 2005 e il "Mao-Tai Cup" del "Premio della letteratura popolare" nel 2008.[1]

Zhang Yueran non si presenta come un'adolescente allo sbando che ha abbandonato la scuola, ma è anzi figlia d'arte (suo padre è docente di letteratura presso l'Università dello Shandong[2]) e attualmente prepara un dottorato di ricerca in letteratura cinese classica. Si configura quindi come una scrittrice molto diversa da altri suoi

[1] http://baike.baidu.com/view/41430.htm (consultato il 17/08/2013).
[2] Marco Fumian, *Figli unici*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2012, p. 244.

colleghi *balinghou* quali Han Han 韩寒 e Chun Shu 春树: a differenza di questi ultimi non si propone come una sorta di ribelle che ha scelto un percorso alternativo e al di là delle mura scolastiche, né tantomeno ha trasformato la sua esperienza autobiografica in fonte di ispirazione, creatività e successo.

È proprio tale peculiarità ad aver attirato la mia attenzione su di lei. Il suo diverso percorso formativo si riflette anche nella sua produzione, facendo di Zhang Yueran una sorta di "mosca bianca" all'interno del fenomeno letterario *balinghou*. I motivi di questa atipicità vengono approfonditi nel primo capitolo, proseguendo poi con l'analisi delle caratteristiche della sua scrittura e delle tematiche da lei affrontate, tenendo anche in considerazione il rapporto tra la Zhang e la sua generazione di figli unici, finendo poi con le varie contraddizioni tra letteratura e mercato a cui sono soggetti gli scrittori *balinghou*.

Poiché Zhang Yueran gode di una fama minore rispetto ad altri scrittori coetanei, come il *balinghou* per eccellenza Han Han, non è mai stata tradotta né in inglese né in italiano, per cui gran parte del materiale disponibile su cui ho potuto lavorare per la stesura del primo capitolo sono stati articoli e saggi accademici cinesi.

Nel secondo capitolo viene affrontata la traduzione dei due racconti, scelti non a caso ma su una precisa logica: il primo è un emblematico esempio dell'uso che fa Zhang Yueran di immagini metaforiche e dell'attenzione rivolta verso la psicologia umana, il secondo invece mette in risalto l'attenzione di Zhang Yueran verso tematiche tipiche della letteratura cinese classica, riproposte in chiave diversa tratteggiando un racconto dalle tinte oniriche e favolistiche, dando inoltre prova della sua cultura tramite un linguaggio classicheggiante e un'accurata ricostruzione dell'epoca imperiale. Entrambi evidenziano l'ecletticità di Zhang Yueran e la sua capacità nell'affrontare tematiche difficili, riproposte anche attraverso un impianto narrativo complesso, benché le trame non risultino particolarmente intricate.

Segue infine, nel terzo capitolo, il commento traduttologico, in cui vengono analizzate le varie problematiche riscontrate nel corso della traduzione, la macrostrategia globale e le microstrategie adottate caso per caso. Il linguaggio dettagliato e metaforico e il ricco immaginario onirico – particolarmente rilevabili nel primo racconto – sono stati i punti più problematici nel corso della traduzione, oltre agli innumerevoli elementi culturospecifici e a una forma di linguaggio arcaicizzante

presenti invece nel secondo racconto. Ne consegue che le questioni più difficili da affrontare riguardano principalmente il livello lessicale.

Capitolo 1

Zhang Yueran: *balinghou* ma non solo

1.1 L'atipicità di Zhang Yueran

Zhang Yueran si afferma sulla scena letteraria cinese nel 2001, grazie alla vittoria del concorso letterario *Xin Gainian* 新概念 organizzato dalla rivista letteraria *Mengya* 萌芽.[3] Anche lei, insieme a colleghi più famosi come Han Han e Guo Jingming 郭敬明,[4] fa parte della corrente letteraria dei *balinghou*. Quest'etichetta ingloba, molto genericamente, degli scrittori giovanissimi nati negli anni Ottanta che hanno riscosso un notevole successo letterario tra "la fine degli anni Novanta e la prima metà del decennio scorso". [5] In realtà, andando oltre queste semplicistiche delimitazioni anagrafiche, quest'etichetta contiene delle importanti implicazioni sociologiche e culturali: si tratta di una "generazione di figli unici venuta al mondo dopo l'avvio della pianificazione delle nascite (cominciata nel 1979)".[6] In linea di massima, le tematiche principali dei loro primi romanzi sono le difficoltà e i problemi esistenziali affrontati dai giovani cinesi, riscontrando pertanto molto successo tra i loro coetanei. Malgrado tale successo di pubblico e il sostegno da parte del mercato editoriale cinese – che vede in questi giovani talenti delle galline dalle uova d'oro – i *balinghou* vengono largamente disprezzati dai critici, i quali "dichiarano di considerarli 'cultura' ma non 'letteratura'",

[3] http://baike.baidu.com/view/41430.htm (consultato il 08/08/2013).
[4] Guo Jingming, classe 1983, oltre a essere uno scrittore, è anche un imprenditore e un vero e proprio idolo tra i teenager. Il suo primo romanzo, *Huan Cheng* 幻城 (Città di fantasia) è stato dapprima pubblicato in serie sulla rivista *Mengya*, poi come romanzo nel 2003, riscuotendo un immenso successo di vendite.
[5] Marco Fumian, *Figli unici*, *op. cit.*, p. 1.
[6] *Ibidem.*

arrivando persino a non definirli scrittori, ma semplicemente degli "scriventi" (*xieshou*).[7]

Come già detto, si tratta di una "generazione di figli unici", ma anche di una generazione nata in seguito all'apertura e al processo di globalizzazione della Cina, un'epoca che portava con sé il sapore di grandi aspettative e di grandi speranze. La Cina, in seguito alla politica del *gaige kaifang* 改革开放 ("riforme e apertura"), introdotta nel 1978 da Deng Xiaoping, era pronta ad abbandonarsi al sogno di un'ondata di arricchimento associata all'importazione del capitalismo e del consumismo, "superando l'egualitarismo astratto del modello sociale maoista e introducendo, per la prima volta, uno spirito di competizione e di individualismo."[8] In realtà il sogno si tradusse negli anni in una grande illusione, trasformando la "società cinese in un'arena convulsa e spietata, caratterizzata da una darwiniana 'sopravvivenza del più adatto', in cui ad arricchirsi furono ben pochi."[9] Questa sopravvivenza spietata viene avvertita anche dai più giovani, di cui si fa portavoce Han Han con il suo *San chong men* 三重门 (Le tre porte), denuncia del sistema scolastico cinese e delle grosse aspettative sotto cui si ritrovano pesantemente schiacciati gli studenti ridotti a macchine per il successo, ritraendo il disagio esistenziale di una generazione deputata a una corsa impietosa verso il *gaokao* 高考, l'esame che consente l'ingresso all'università e da cui sembra dipendere l'intero futuro lavorativo ed esistenziale dell'individuo. Si tratta di un tema molto sfruttato dai colleghi *balinghou*, sia perché le loro opere sono prevalentemente di matrice autobiografica, sia perché, in quanto molto giovani, non possono che fondare la propria produzione principalmente sull'esperienza scolastica.

All'interno di questo panorama letterario, Zhang Yueran si configura come una *balinghou* alquanto atipica per tre motivi principali. In primo luogo perché, nonostante le sue opere siano altrettanto specchio e voce delle problematiche esistenziali dei suoi coetanei cinesi, non basa le sue narrazioni sulle proprie esperienze personali e rifiuta il tema del mondo scolastico.

---

[7] *Ibidem*, pp. 11-14.
[8] Nicoletta Pesaro, "Letteratura cinese moderna e contemporanea", in *La Cina-Verso la modernità Vol. III*, di Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), Torino, Einaudi, 2009, p. 724.
[9] Marco Fumian, *Figli unici, op. cit.*, p. 23.

In secondo luogo perché gode di grande considerazione tra critici e scrittori del *wentan* 文坛 (termine con cui i critici si riferiscono "al campo letterario *tout court*", anche se nella retorica dei critici "tradisce spesso il senso di un recinto inviolabile eretto a inclusione di ciò che è vera letteratura e a esclusione di ciò che non lo è"[10]), compreso il premio Nobel Mo Yan 莫言. Zhang Yueran si colloca quindi agli antipodi della figura del *balinghou* per eccellenza Han Han, il quale, al contrario di Zhang Yueran, non gode affatto del plauso dall'intellighenzia cinese e fa parlare ulteriormente di sé grazie ai rimbecchi via web con il critico letterario Bai Ye 白烨: da una parte c'è Han Han che manifesta sul suo blog la profonda irritazione nei confronti dei giudizi del *wentan*, dequalificandola e disprezzandola senza mezzi termini; dall'altra c'è Bai Ye, che replica continuando a sottolineare la vacuità della produzione letteraria del giovane scrittore, ricevendo in tutta risposta insulti dalle orde di fan inferociti di Han Han.[11]

Infine Zhang Yueran risulta atipica anche in quanto "scrittrice" e quindi in quanto "donna": la sua non è una produzione che sfrutta il facile percorso già intrapreso dalle sue colleghe più anziane nate negli anni Settanta, che hanno ottenuto un immenso successo infarcendo le proprie opere di tematiche come sesso, droga e uno stile di vita libertino e trasgressivo. Sarebbe stato facile proseguire su queste orme, dato che questo tipo di letteratura femminile è provocatoria, individualistica fino a sfiorare il narcisismo e mescola una buona dose di autobiografismo e finzione letteraria: tutti elementi non estranei alla nuova corrente dei giovani *balinghou*, "individualisti, narcisisti, [che] scrivono per liberare le emozioni ed esprimere il proprio sé".[12] Inoltre, la carica sessuale e trasgressiva era l'elemento scandalistico pronto a scatenare scalpore, censure e quindi vendite oceaniche. Quest'eredità viene invece abilmente raccolta da Chun Shu, anche lei giovane scrittrice nata negli anni Ottanta, che con la sua *Beijing Wawa* 北京娃娃 sembra fare eco, in maniera neanche troppo celata, al famoso *Shanghai Baobei* 上海宝贝 di Zhou Weihui 周卫慧, producendo un *Bildungsroman* in cui rivela le manie materialistiche e consumistiche di una giovane *lenglei* 另类 ("alternativa"), le sue

[10] *Ibidem*, p. 13.
[11] Marco Fumian, *Figli unici*, *op. cit*., pp. 31-32.
[12] *Ibidem*, p. 118.

insoddisfazioni, gli amori illusori e le relazioni sessuali, le fascinazioni dell'Occidente che si traducono nel punk e nella musica underground pechinese ecc.[13] Tutto sommato niente di così diverso da quanto già proposto da Zhou Weihui, se non fosse che queste avventure non vengono raccontate da una giovane donna in carriera che sogna di diventare scrittrice, bensì da un'adolescente nel pieno di una ribellione esistenziale talmente indomabile da portarla a lasciare la scuola all'età di quindici anni.

1.2 Le giovani donne di Zhang Yueran

Benché Zhang Yueran non indulga nell'autobiografismo né tantomeno nella sessualità, la sua scrittura è in realtà molto più vicina all'emotività e alle problematiche delle giovani cinesi di quanto si possa pensare. Le sue opere spesso si incentrano sulle problematiche che accompagnano il processo di entrata nel mondo dell'età adulta di giovani ragazze. Zhang Yueran modella con la sua penna eroine sensibili e sofferenti, minorenni che attraversano un periodo di profonda confusione, non ancora in possesso di una chiara conoscenza e padronanza di se stesse e del mondo maschile. Escluse dal ruolo di moglie e di madre, non hanno ancora intrapreso il cammino che le condurrà verso il tradizionale stereotipo di donna. Sono ancora in fase di sviluppo da un punto di vista fisiologico e psicologico, pertanto la loro coscienza femminile va sbocciando in una germinazione sfumata e irregolare. Le ragazze descritte da Zhang Yueran sono alla ricerca di indipendenza e libertà, come ad esempio accade nel racconto "Xiao Ran". L'omonima protagonista, che vive sotto l'egida di un padre che la tratta con indifferenza e che in passato ha picchiato la moglie, si risveglia dopo lunghi anni di oppressione grazie alle risate e ai discorsi frivoli di un gruppo di teppistelli. Sintomo di questa presa di coscienza della sua femminilità, della sua sessualità e della sua personalità, è l'acquisto di un indumento mai indossato prima d'ora: una gonna, l'indumento femminile per eccellenza. In seguito a questa presa di coscienza, Xiao Ran uccide il padre autoritario e alcolista, in un gesto che avviene quasi automaticamente e

[13] *Ibidem*, pp. 237-241.

in maniera del tutto naturale, come se quell'uccisione sia l'unico modo per riuscire finalmente a liberarsi da una prigionia.

Xiao Ran, assieme a molte altre eroine di Zhang Yueran, considera se stessa l'unica su cui può fare affidamento. Queste ragazze non hanno una distinta coscienza della propria femminilità e l'autrice le dipinge in una posizione vacillante in cui non possono far affidamento sui propri uomini per ottenere ciò che vogliono, ritrovandosi a dover contare solo su se stesse, prive di ulteriori punti di riferimento nella propria esistenza. Ogni ragazza nel processo di crescita sperimenterà un periodo di perdita e la trasformazione sarà spesso accompagnata da sentimenti di perplessità e confusione.[14]

1.3 Il repertorio immaginifico e il senso tragico

I romanzi di Zhang Yueran si basano sul fascino persistente dell'immaginazione piuttosto che sull'esperienza personale. Essi si allontanano dalla nostra convenzionale percezione di immaginazione: non si tratta né del classico vagabondare in luoghi remoti né del romantico librarsi tra le vastità del cielo. Il suo immaginario è del tutto in contrasto con la strada del classicismo e inverte la direzione intrapresa dal romanticismo. Più precisamente, la narrativa di Zhang Yueran segue una direzione modernistica, in cui il topos classicistico di perdute lande selvagge e quello romantico della sconfinatezza dell'universo si trasformano nella moderna profondità della memoria. Inoltre, nel suo abbandonarsi all'esplorazione dei profondi abissi della memoria, l'immaginazione non ha bisogno di fondarsi sulla realtà, ma anzi diventa un mondo a se stante, permettendo alla scrittrice di confinarsi quasi claustrofobicamente in esso. Una volta che quest'immaginario si esaurisce, anche la scrittura giunge a conclusione.[15]

---

[14] Kong Lingzhu 孔令柱, "Zhang Yueran zuopin zhong de nüxing yishi tanxi" 张悦然作品中的女性意识探析 [Analisi della coscienza femminile nelle opere di Zhang Yueran], *Journal of Jinan Vocational College* 89:6, dic. 2011, pp. 95-96.

[15] Xu Yan 徐妍, "Huanxiang shi yi zhong you moli de ziyuan - Zhangyueran xiaoshuo zhong huanxiang yu 'kunüe wenhua' de hu zheng guanxì" 幻想是一种有魔力的资源——张悦然小说中幻想与 [La

“Xiao Ran” è permeato dalla particolare percezione del mondo da parte della protagonista, cosicché esso si presenta fortemente psicologico, introspettivo e visionario. Il suo universo interiore si riflette su quello esteriore attraverso oggetti che si caricano di valore emotivo e proiezioni del suo immaginario riversati sul mondo concreto, tanto da avere l’impressione che Xiao Ran percepisca il mondo come un immenso giardino od orto botanico: i fiori diventano quasi elementi alchemici, gli oggetti si trasformano in fiori e le persone vengono connotate attraverso i loro profumi e i loro colori. Zhang Yueran costruisce un mondo allucinato e distorto, eppure quest’alterazione sembra essere l’unica arma di difesa con cui Xiao Ran riesce a proteggersi dalla violenza del suo passato e dall’infelicità claustrofobica del suo presente, prendendo le distanze da ciò che vede e ciò che sente. Il distacco è tale da definire semplicemente “uomo” suo padre, quell’uomo che non riesce ad amare e che sembra quasi assumere le vesti di un carceriere, per quella sua presenza che le impedisce di raggiungere il mondo che è lì fuori, quello che sembra attenderla impaziente:

> 可是男人必须睡觉，她才能顺利跳出这个木头盒子 [...]
>
> Ma era necessario che l’uomo dormisse, così da saltar fuori da quella scatola di legno […]

Le rappresentazioni di un ricco e strano repertorio di immagini sono il punto focale della narrativa di Zhang Yueran. Partendo dalla sua profonda eredità letteraria e da una ricca immaginazione, fa uso di un linguaggio colloquiale e di un repertorio di immagini ricco e inusuale. Si tratta di un corpo di immagini oggettive che, attraverso il processo creativo, si trasformano in immagini artistiche, in un'unità armonica e organica in cui le emozioni soggettive si integrano con le immagini oggettive.

In “Xiao Ran” il narciso diventa proiezione dell’io e valvola di sfogo, cosicché questa immagine diventa riflesso del narcisismo originato in Xiao Ran dalla mancanza di amore dell’ambiente familiare in cui è cresciuta, facendola sprofondare in una condizione psichica patologica tale da portarla a trasformare una pianta solitaria in vittima sacrificale. Qui il narciso non è un semplice fiore, ma piuttosto un simbolo dell’esperienza personale dell’anaffettività. Le immagini convogliano un’idea con delle caratteristiche uniche e un significato originale, diventano una vivida scintilla che

---

fantasia è una risorsa magica – Il rapporto tra l’immaginario dei romanzi di Zhang Yueran e la letteratura ‘crudele’], *Nanfang wentan* 4, 2007, p. 38.

esprime un senso, senza aver bisogno di ricorrere a ulteriori spiegazioni, in quanto suggeriscono associazioni mentali tramite la selezione di concetti significativi.[16]

Le opere di Zhang Yueran, magnificamente fredde e indifferenti, a primo acchito appaiono difficili e ostiche, ma procedendo nella lettura si ha la sensazione che le descrizioni siano del tutto consone al materiale trattato. La tragedia insita nelle opere di Zhang Yueran consiste nella distruzione di tutto ciò che è bello, mentre il senso tragico viene trasmesso avvalendosi di una narrazione asettica e distaccata. Malgrado il senso tragico che permea la sua narrativa, non si scorge in essa un senso di amarezza. Il valore di questo senso tragico sta nella tragedia in sé, che permette alle protagoniste di pervenire a una coscienza di se stesse, di risalire dal fondo oscuro della loro esistenza per conquistare un più ampio spazio e dei valori personali. Riguardo la produzione di Zhang Yueran, Mo Yan ha affermato:

> Zhang Yueran è nata negli anni '80, è ancora all'università, eppure i suoi romanzi sono già andati molto oltre. I suoi romanzi non sono storie scritte per vincere, ma per avvalersi di un'acuta osservazione del mondo esterno assieme a delle taglienti riflessioni individuali, parole infilate a una a una come tante perle per costruire una straordinaria e brillante visione d'insieme. Le forti tinte oniriche rendono i suoi romanzi straordinari e fuori dal comune, oltre che splendidi.[17]

La solitudine, il senso d'impotenza, la delusione e l'amore vengono rivelati e scavati nelle sue parole.

> 阳台有六棵水仙。我时常用一把剪刀，插进水仙花的根里。凿，凿。露出白色汁液，露出它们生鲜的血肉。我把剪刀缓缓地压下去，汁液慢慢渗出来，溅到我的手上。
>
> Sul balcone ci sono sei narcisi. Spesso uso le forbici per innestare le radici dei narcisi. Scavo, scavo ancora. Emerge della linfa bianca, emerge la loro carne fresca. Continuando a

---

[16] Zhuang Lingzhi 庄灵芝, "Yi zhen yi huan de yixiang shijie – Qian xi Zhang Yueran xiaoshuo zhong de yixiang biaoda" 亦真亦幻的意象世界——浅析张悦然小说中的意象表达 [La dimensione del linguaggio figurato estetico – analisi sulla trasmissione delle immagini nei romanzi di Zhang Yueran], *Journal of Suzhou Education Institute* 25:1, feb. 2012, pp. 60-61.

[17] Ge Xiaolei 葛晓磊, "Zhang Yueran xiaoshuo de beiju miaoxie" 张悦然小说的悲剧描写 [La tragica descrizione nella narrativa di Zhang Yueran], *Journal of Xinzhou Teachers University* 29:1, feb. 2013, pp. 38-39.

premere leggermente con le forbici, il succo fuoriesce e cola lentamente, schizzandomi la mano.

Per uccidere suo padre, Xiao Ran usa questo stesso procedimento con cui recide le radici dei narcisi. I narcisi incarnano tutti i risentimenti e i torti accumulati negli anni e, in qualche modo, la connessione tra l'infinita grazia dei narcisi e l'odio crudele ed efferato rimanda il lettore all'idea della distruzione di tutto ciò che è bello e puro. Lo stesso nome della protagonista sembra preannunciare il suo tragico destino: *ran* può avere anche il significato di "contaminare", e l'eroina che ci propone l'autrice è esattamente una ragazza la cui bellezza è stata irrimediabilmente contaminata e sfiorita. Nelle tragedia delle opere di Zhang Yueran la grazia della bellezza originaria viene sempre sovvertita fino a sfiorire del tutto, rimandando in superficie a un senso di dolore e rammarico dei personaggi, i quali in realtà nascondono un senso tragico ben più profondo:

娃娃还在跳舞。她又转了7个圆圈，玫瑰裙子开出新的花朵。一切都将于她错身而过。

La bambola continuava a ballare, aveva girato per sette volte, mentre la rosa della sua gonna aveva dischiuso un nuovo fiore. Tutto ciò era destinato a sfiorarla per poi sparire.

Nella raccolta *Shi ai*, sia che si tratti di realtà, sia che si tratti di sogni o di storie fantastiche, l'epilogo tragico rimane immutato. Nei racconti, l'approccio asettico e distaccato è in grado di far emergere l'elemento tragico in totale naturalezza, senza alcuna sorpresa o punta di tristezza, cosicché per il lettore è impossibile venire a capo degli stati d'animo dello scrittore. *Shi ai* è una raccolta di dieci storie d'amore e, malgrado siano pregne di tinte fosche, il senso tragico che avviluppa il sentimento amoroso è un'ulteriore rappresentazione dell'amore stesso. La tragedia di "Sushui cheng de guishi" si consuma nel dualismo amore/morte, in cui ancora una volta troviamo una donna che può contare solo su se stessa e sui propri mezzi, ritrovandosi a fronteggiare un universo maschile ostile e ingrato, dinanzi al quale però non perde le speranze di una vita migliore.

1.4 Il connubio tra scrittura glaciale e violenza crudele

"È nella forma, in ogni caso, che va ricercata la bravura di Zhang Yueran":[18] niente di più vero. Zhang Yueran sfoggia un'ampia gamma di tecniche: dall'alternanza dei punti di vista al flusso di coscienza e alla sinestesia. Si avvale inoltre di una scrittura meticolosa, precisa, rifinita nel dettaglio, in cui "la parola vuol sempre essere poetica. Non c'è frase, nei racconti, che non provi a dar vita a una metafora, a un effetto straniante."[19] È questo, in effetti, uno dei motivi per cui viene particolarmente apprezzata dai critici cinesi e, oltre che nel suo stile, è possibile riscontrare tale caratteristica di accuratezza nella precisione con cui ricostruisce il passato imperiale in cui è ambientato "Sushui cheng de guishi".

Tuttavia lo stile di Zhang Yueran si caratterizza anche, come già detto, per un estremo distacco nei riguardi di ciò che descrive, oltre che per la creazione di atmosfere eteree e quasi del tutto prive di denotazioni oggettive, per cui il lettore fa fatica a provare empatia nei confronti dei personaggi. Questo distacco emotivo è anche il fattore scatenante di un senso di inquietudine che emerge nel corso della sua narrativa.

I suoi romanzi non descrivono la realtà in maniera diretta e chiara, bensì attraverso storie nebulose che delineano la realtà e gli istinti più primitivi sullo sfondo.

Zhang Yueran non lesina nel descrivere scene cruente e macabre e, in ogni circostanza tragica, l'autrice pone una lente di ingrandimento su dettagli agghiaccianti e crudeli, descrivendo il tutto in maniera schietta e controllata. Questo tipo di approccio descrittivo non aggiunge alcun abbellimento di stile, né tantomeno fa uso di un vocabolario dell'orrore: dipinge queste scene allo stesso modo in cui si potrebbe descrivere un paesaggio naturale, portando a una totale alienazione dalla propria emotività e dai propri vissuti, ed è proprio questo approccio a rendere l'impatto ancor più potente e inquietante.[20]

In questo suo gusto *pulp*, sembra quasi di ripercorrere le pagine della "letteratura cannibale" italiana, di cui furono altrettanto fautori dei giovani scrittori che cavalcarono tale filone nell'arco di un decennio, ossia quello degli anni Novanta. La "letteratura cannibale" venne così definita proprio per via di questa esposizione gratuita della violenza, avendo quasi la sensazione che gli autori indulgessero in macabri ritratti di

[18] Marco Fumian, *Figli unici, op. cit.*, p. 244.
[19] *Ibidem*.
[20] Ge Xiaolei, "Zhang Yueran xiaoshuo de beiju miaoxie", *op. cit.*, p. 40.

efferatezza per puro sadismo. Allo stesso modo di Zhang Yueran, non c'è alcuna traccia di moralismo in questo tipo di produzione, proprio perché le loro opere erano in qualche modo sintomo e riflesso delle problematiche sociali dell'epoca, di un mondo giovanile disorientato e confuso, della possibilità non poi così remota di giovani capaci di commettere crimini efferati (e il caso di Erika e Omar, difatti, non li smentì).[21]

Questo ritratto della violenza e della crudeltà associata ai giovani (vedasi appunto "Xiao Ran") non è un caso isolato all'interno del panorama *balinghou*, è anzi possibile riscontrarlo proprio nel già citato *Beijing Wawa* di Chun Shu, la scrittrice antitetica a Zhang Yueran.

> Il tema della crudeltà dei giovani è influenzato dal celebre scrittore giapponese Murakami Haruki, i cui romanzi, come ad esempio *Tokyo Blues Norwegian Wood*, hanno avuto un grandissimo successo sui giovani cinesi durante gli anni Ottanta e Novanta. La stessa Chun Shu ha ispirato il suo pseudonimo alla traduzione del nome di Murakami nel sistema *kanji*.[22]

Shen Haobo 沈浩波 [23] afferma che la "gioventù crudele" (*canku* 残酷) di Chun Shu non è un mero concetto letterario, ma una vera e propria realtà giovanile; tuttavia il fine ultimo dei romanzi di Chun Shu non è quello di far emergere delle riflessioni a riguardo, bensì delineare un semplice ritratto della sua crescita emotiva e delle sue esperienza di vita.

Chun Shu e i suoi eroi *balinghou* si ribellano all'etichetta di "consumatori" con i loro tagli di capelli, vestiti, prodotti e musica alternativi, uniti a un insieme di comportamenti e atteggiamenti poco *mainstream* finalizzati a diversificarsi dai modelli sociali imperanti. Non vogliono essere definiti o categorizzati, ma costruire un'identità unica e originale; eppure, benché avanguardisti e poco convenzionali, non riescono a scollegarsi del tutto dalla cultura *mainstream* e dalla società che fornisce loro spazi e materiali di cui inevitabilmente usufruiscono. Quindi, malgrado la "gioventù crudele"

---

[21] Gianni Turchetta, "I cannibali non mordono più" in *Fondazione Mondadori*, (articolo in linea). URL: http://www.fondazionemondadori.it/qb/download.php?attachment_id=637 (consultato il 08/08/2013).

[22] Marianna Morgante, "L'adolescente Chun Shu: viaggio attraverso i sogni e gli incubi di una giovane ragazza di Pechino" in *Associna*, (articolo in linea). URL: http://www.associna.com/public/tesine/Articolo%20Morgante%20in%20pdf.pdf (consultato il 08/08/2013).

[23] Shen Haobo (Taixing, 1976), è poeta ed editore. Ha fondato la casa editrice Xiron nel 2001, che ha pubblicato *Beijing Wawa* di Chun Shu.

susciti facile scalpore nella costruzione di una nuova ed eccitante esperienza estetica, essa manca di spirito di consapevolezza, diventando così una debole subcultura ai margini della società, incapace di sfuggire al destino di essere incorporata nell'ideologia dominante. Cosicché il senso di redenzione attribuito all'appartenenza della cultura "punk" – di cui si fa emblema il giubbotto in pelle (lo stesso che Chun Shu indossa sulla copertina del *Time*) – si trasforma invece in un fenomeno borghese. La "gioventù crudele" di Chun Shu, allora, diventa paradossalmente simbolo della cultura popolare e consumistica.[24]

La "gioventù crudele" di Chun Shu è quindi ritratto del mal di vivere borghese, nel caso di Zhang Yueran, invece, la sua crudeltà sembra avere radici ben diverse. Le cause scatenanti della sua crudeltà giovanile non risiedono in un senso di ribellione o di insoddisfazione, bensì in un percorso di crescita caratterizzato da solitudine, corruzione, indifferenza e disillusione. La mancanza di amore e l'indifferenza umana, l'indecisione e le barriere di comunicazione sono tematiche frequenti all'interno della sua produzione.[25]

Xu Wuji 徐悟疾 ha rilevato una particolare analogia tra Zhang Yueran e la scrittrice tedesca Zoë Jenny, nata nel 1974, il cui libro *La stanza del polline*, pubblicato nel 1997, è diventato un best-seller tradotto in 27 lingue, compreso il cinese. Quasi nello stesso periodo in Cina emerge il nuovo gruppo di scrittori emergenti dei *balinghou* e, benché Zoë Jenny sia nata negli anni Settanta, i suoi personaggi hanno caratteristiche ben più simili alla generazione nata negli anni Ottanta.

Tanto le opere di Zoë Jenny quanto quelle di Zhang Yueran sono permeate fin dall'inizio da un senso di solitudine e da un torbido dolore. Tuttavia le due scrittrici analizzano il dolore con una diversa profondità, dovuta innanzitutto alle diverse origini di questa solitudine: ne *La stanza del polline* di Zoë Jenny, il motivo principale della sensazione di non appartenenza di Jo, la protagonista, deriva dal divorzio dei genitori. Le esperienze di vita di Jo e il suo vissuto rispecchiano delle tipiche problematiche sociali occidentali: come crescere ed educare i figli all'interno di famiglie monogenitoriali, l'incapacità di trovare risposte nel periodo adolescenziale, il rapporto con i genitori o con qualunque altro elemento esterno alla famiglia, compresa la

---

[24] Liu Guiru 刘 桂 茹, "'Yunü' de youshang yu canku" "玉女"的忧伤与残酷 [Tristezza e crudeltà della 'donna di giada'], *Journal of Xinyang Normal University* 31: 6, nov. 2011, pp. 126-127.
[25] Ge Xiaolei, "Zhang Yueran xiaoshuo de beiju miaoxie", *op. cit.*, p. 39.

relazione con esponenti del sesso opposto. Le questioni affrontate riguardano il panorama di un'epoca in cui le distanze nel mondo delle informazioni si sono accorciate, mentre la distanza fisica tra le persone si è progressivamente ampliata e le relazioni familiari si fanno sempre più labili: in una realtà come questa, trovare un senso di appartenenza diventa sempre più difficile e problematico.

Nella loro vita solitaria, invece, i personaggi di Zhang Yueran si muovono in un ambiente ostile e sono affetti da narcisismo o problemi psicologici, come ad esempio bulimia, masochismo e forme deviate di amore, affrontando una serie di avversità il cui elemento scatenante di fondo è la mancanza di affettività. Essi presentano una tendenza al pregiudizio, la loro crescita è improntata all'egotismo, indulgono nel gioco, si rifiutano di maturare e di comunicare con il mondo, hanno comportamenti estremi e spesso tirannici. Rispetto ai personaggi di Zoë Jenny, quelli di Zhang Yueran hanno caratteristiche molto più esacerbate, arrivando persino a fare uso della violenza. Naturalmente, è facilmente intuibile il diverso approccio al tema della solitudine: *La stanza del polline* di Jenny ha un forte carattere autobiografico e le esperienze d'infanzia della protagonista sono molto simili alle sue; Zhang Yueran, al contrario, è molto distante dalla violenza e dai tratti comportamentali estremi dei suoi personaggi, l'unica cosa che condivide con essi è la comune condizione di figli unici. Per questo motivo le sue storie spesso assumono i connotati di una fiaba, filtrando il tutto attraverso gli occhi di un bambino, così da creare è una certa distanza dalla realtà.[26]

In ultima analisi, se è vero che il comun denominatore tra le due scrittrici è il senso di solitudine, è anche vero che in ciascuna scrittrice esso affonda le radici in territori diversi. In Zoë Jenny si intuisce fin da subito che la causa scatenante è la problematica, molto diffusa e sentita in Occidente, delle famiglie monogenitoriali; in Zhang Yueran – benché non vengano analizzate concretamente le cause di questo senso di solitudine all'interno delle sue opere – l'egotismo, il narcisismo e l'anaffettività dei suoi personaggi sono una spia di quale sia il problema di fondo che li accomuna: la condizione esistenziale dei figli unici cinesi.

---

[26] Xu Wuji 徐悟疾, "Qiantan Zhong De liang guo 'shaonü wenxue' zhong de chengzhang yu gudu zhuti" 浅谈中德两国"少女文学"中的成长与孤独主题 [Il tema della crescita e della solitudine nella 'letteratura femminile' cinese e tedesca], *Youth Writers* 35, 2012, pp. 6-7.

La forma, quindi, diventa specchio del contenuto: la violenza e il linguaggio algido e perverso sono i colori di cui Zhang Yueran si avvale per ritrarre la generazione a cui appartiene.

Rispetto ai loro predecessori, i cinesi nati negli anni Ottanta godono di condizioni di vita migliori, eppure sono affetti molto spesso da una tremenda crisi spirituale, così da maturare molto in fretta, nutrendo sogni ambiziosi e formandosi in un carattere sensibile e vulnerabile.

Le cause di questa crisi spirituale dei giovani cinesi vanno ricercate nelle caratteristiche del momento storico in cui questi figli unici crescono. In primis nel sistema educativo cinese, definito da molti intellettuali come disumanizzante e finalizzato all'interesse del commercio e della produttività, motivo per cui viene soppressa del tutto negli studenti "la capacità umana di instaurare un contatto emotivo con la natura, di aprirsi all'altro, di avere fedi, ideali e traguardi ultimi."[27]Il motivo per cui, proprio negli anni Novanta, la scuola è diventata una macchina di produzione in serie di automi pragmatici e cinici è semplice: l'urgenza della Cina, nella modernità, è "trasformare la 'vecchia Cina' – ovvero l'arretrata e povera società tradizionale – in una 'nuova' nazione 'ricca e potente'",[28] e ovviamente il modo migliore per ottenere questo rinnovamento è puntare sui giovani, classe lavorativa e dirigente del futuro. È però pur vero che la modernità cinese apre il Paese verso nuovi orizzonti e confini, verso il progresso tecnico-scientifico e lo sviluppo economico e sociale, per cui la condizione dei figli unici non dovrebbe essere poi così nera rispetto ai loro predecessori. Hanno nuove opportunità, nuove possibilità, e i genitori investono unicamente su di loro e sul loro futuro. Il risultato di tutto questo, però, non è così roseo come sembra:

> questi ragazzi non hanno fratelli, crescono in un mondo di soli adulti, abitano in famiglie anormali, […] Il discorso dominante, nella Cina dell'epoca, decreta che i figli unici siano 'liberi' e 'felici', dal momento che vivono in un'epoca di benessere e stabilità, proiettata verso un futuro radioso. La realtà, però, per la maggior parte di loro, è molto meno radiosa di quanto venga di norma rappresentata. Essi si affacciano nel mondo del lavoro nel momento in cui, nel nome dell'economia di mercato, lo Stato-Partito rimuove qualsiasi tutela e legittima la competizione più sfrenata quale mezzo principe per conseguire il successo sociale. Alla fine degli anni Novanta è solo la promozione scolastica, coronata

[27] Marco Fumian, *Figli unici, op. cit.*, p. 132.
[28]*Ibidem*, p. 140.

> dall'approdo in un'università di prestigio, a promettere uno sbocco professionale soddisfacente […] [29]

Ne consegue che la generazione di figli unici, benché più fortunata dal punto di vista materiale, è invece molto svantaggiata dal punto di vista emotivo. La loro crisi è quella di una generazione cresciuta in totale solitudine, coccolata e viziata, ma allo stesso tempo pressata dai genitori e dall'intera famiglia per far sì che il loro futuro sia inevitabilmente deputato al successo. Non sono ammessi fallimenti, visti gli investimenti e gli enormi sacrifici fatti dalla famiglia. Il risultato non può che essere quello di una generazione di giovani ambiziosi, cinici, solitari, fragili e spesso nevrotici: le inquiete storie di Zhang Yueran, quindi, non sembrano essere poi così scollegate dalla realtà.

1.5 Amore e morte

In "Sushui cheng de guishi", tratto da *Shi ai*, si delinea ancor di più la tendenza al favolistico, presentandosi quasi come una leggenda appartenente all'immaginario popolare cinese, impregnato com'è di richiami alla cultura buddhista e taoista, di elementi fantastici e di personaggi tipici della letteratura classica, come ad esempio il giovane intellettuale che studia duramente e in condizioni di povertà per riuscire a superare gli esami imperiali.

Anche in queste storie Zhang Yueran si sofferma particolarmente sul mondo interiore femminile, mentre la descrizione degli uomini rimane molto generalizzata.

Elementi fondamentali del racconto sono l'amore e la devozione di una donna fantasma (il cui nome rimane ignoto) nei confronti del suo amato, sentimenti che si manifestano principalmente attraverso i suoi dialoghi e le sue azioni. Essi sono talmente intensi da non esaurirsi da una reincarnazione all'altra, e fanno sì che la povera sfortunata, malgrado le vessazioni e i torti subiti, si ponga come priorità la felicità del

[29] Marco Fumian, *Figli unici*, *op. cit.*, p. 142.

suo uomo, benché pienamente consapevole che questa felicità sarà di contro fonte della sua rovina e della sua fine. Amore intenso, impossibile e doloroso: si tratta tutto sommato di una tematica abbastanza comune nel panorama letterario cinese, uno fra tutti *Honglou meng* 红楼梦, ossia *Il sogno della camera rossa* di Cao Xueqin 曹雪芹, risalente al XIX secolo. Ma anche il prevalere del soprannaturale è anch'esso assai ricorrente nel repertorio dei classici cinesi fin dagli albori della letteratura, partendo dagli *zhiguai xiaoshuo* 志怪小说 , i racconti miracolosi, tra i più famosi dei quali spicca il *Soushen ji* 搜神记 (Investigazioni sul soprannaturale) di Gan Bao (inizi del quarto secolo), "[che] contiene le prime versioni conosciute di molte leggende popolari assai note in Cina"[30] e dai *chuanqi* 传奇 di epoca Tang.

Nel costante dualismo tra amore e morte di *Shi ai* si scorge ciò che Freud ha individuato nella dialettica pulsionale umana di eros e thanatos:

> alle pulsioni di vita che rappresentano gli sforzi compiuti dall'Eros per tener coesa la sostanza vivente sospingendola verso unità sempre più vaste, si oppongono fin dalle origini le pulsioni distruttive o di morte, che sospingono inesorabilmente ogni sostanza organica verso la decomposizione inorganica, trascinando demonicamente ogni sforzo di vita verso il nulla della morte.[31]

In questa raccolta si rileva, infatti, una profonda fascinazione verso il labile confine che si instaura tra la vita e la morte: l'ombra della morte perseguita i suoi personaggi come una malattia cronica, rendendoli incapaci di vivere una vita normale perché piena di solitudine, sofferenze e vane speranze di poter fuggire o scappare dalla morte.

Zhang Yueran ci narra di storie in cui la magica bellezza dell'amore e della morte vanno mano nella mano, scuotendo i lettori con la loro carica di pathos. Esse si innestano al di là dell'esperienza quotidiana, superando la rigida delimitazione tra realtà e illusione, tra vita e morte, amore e odio, rompendo anche le barriere spazio-temporali tra i vivi e i morti, lasciando che i due mondi entrino in contatto e si confrontino tra di loro. Zhang spettacolarizza il dolore ed esibisce le lacrime e le ferite aperte, quasi mossa

[30] Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2000, p. 129.
[31] Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 13.

da un'irresistibile attrazione. Ancora una volta, quindi, traspaiono l'elemento *noir* e quello *pulp*: si passa da un repertorio di amanti destinati alla morte o sprofondati in uno stato di angoscia o solitudine a episodi terrificanti di donne patricide e uomini uxoricidi. In poche parole, ci troviamo di fronte a relazioni deformate e spesso prive di comprensione e gentilezza, circondate da un'atmosfera di terrore e crudeltà.

Per indirizzare pensieri e percezioni personali, Zhang Yueran fa uso di una finzione audace, mescolando la realtà con allucinazioni e scene dell'orrore.

Le trame dei dieci racconti spesso non sono molto complicate, tuttavia hanno un buon impianto narrativo, avvalendosi continuamente di cambiamenti di punti di vista, passando dalla terza persona alla prima persona e talvolta anche immettendo un dialogo diretto con il lettore, così da rendere difficile seguire la trama e comprendere appieno la psicologia dei personaggi.[32]

In un'intervista[33] Zhang Yueran sostiene che questa raccolta è molto diversa dalle sue opere precedenti e che l'esperienza all'estero ha influenzato particolarmente la creazione di questi racconti caratterizzati da conflitti più intensi, trame più drammatizzate e personaggi più estremi. In queste dieci storie, Zhang Yueran vuole dare una percezione del suo concetto di amore, un amore che non è semplicemente limitato a quello tra uomo e donna. Le conseguenze di questi amori sono spesso catastrofiche, al limite dell'annichilimento, come accade per la protagonista di "Sushui cheng de guishi", la quale va consapevolmente incontro alla morte pur di costruire la felicità del suo amato. Amore, quindi, inteso come "volere il bene dell'altro" piuttosto che il più popolare e romanzesco sentimento narcisistico ed egoistico. Secondo Bai Ye, Zhang Yueran ha avuto il merito di raggiungere qualcosa di profondo riguardo la comprensione della condizione umana, tratteggiando storie in cui l'amore definisce il destino degli uomini fino a condurre all'estrema tragedia.[34]

Ma c'è dell'altro: Zhang Yueran afferma di aver volutamente costruito dei personaggi estremi nel senso di un'incorruttibile morale e integrità che li contraddistingue.[35] Sarà quindi altrettanto estremo anche il modo di amare, tanto da

---

[32] Wenfeng Xia 温凤霞, "Yuyue siwang de feixiang – du Zhang Yueran 'Shi ai'" 逾越死亡的飞翔——读张悦然《十爱》[Volare oltre la morte – una lettura di 'Shi ai' di Zhang Yueran], *Science and Technology Information* 15, 2010, p. 139.
[33] http://en.invest.china.cn/english/NM-e/110114.htm (consultato il 09/08/2013).
[34] *Ibidem*.
[35] *Ibidem*.

portare al sacrificio di se stessi per il bene dell'altro. La protagonista di "Sushui cheng de guishi" sembra quasi essere una martire, un'eroina cristiana che ama il prossimo suo quanto se non più di se stessa e, sempre riallacciandosi a un serpeggiante senso di cristianità, si può rilevare come generalmente i romanzi di Zhang Yueran presentino sempre una conclusione aperta e come, dopo ogni tragedia, vengano disseminati dei sentimenti religiosi di redenzione e pietà. Probabilmente questa caratteristica è dovuta anche all'impatto che finora ha avuto la cultura straniera in termini di cristianità in Cina, esercitando gradualmente una profonda influenza sulla cultura e sul modo di pensare del popolo cinese: il Cristianesimo è diventato ormai una componente significativa del mondo culturale, oltre che importante risorsa e materia prima per la creatività degli scrittori cinesi, come dimostra "Sushui cheng de guishi".[36] Da notare, inoltre, come il senso religioso venga convogliato anche dal costante riferimento al buddhismo e alla reincarnazione, come se il bene agire di questa donna sia legato al concetto per cui l'uomo semina ciò che raccoglie, per cui ciascuna reincarnazione dipende dal numero di buone azioni conseguite, fino al raggiungimento del nirvana.

1.6 La coscienza di una *balinghou*

In un'intervista del 2001, Zhang Yueran rifiuta l'etichetta di *balinghou*, che è, secondo l'autrice, una definizione semplicistica di una generazione costantemente ribelle. "Siamo su una catena di montaggio. Siamo come delle bambole soggette alle rappresentazioni dei media." [37] Zhang Yueran, tuttavia, ammette come questa generazione di scrittori sia strettamente connessa all'economia di mercato e alla commercializzazione, in cui gli scrittori preferiscono comunicare sul palco piuttosto che con i loro libri. Sembra quindi fare implicitamente riferimento a Han Han e al suo approccio e contatto diretto con il pubblico tramite blog, che spesso e volentieri è fonte di scandalo e risonanza mediatica, prendendo allo stesso tempo le distanze da questo *modus facendi*. Da una parte c'è Zhang Yueran che fa del suo meglio per preservare la

[36] Ge Xiaolei, "Zhang Yueran xiaoshuo de beiju miaoxie", *op. cit.*, p. 40.
[37] http://www.timeoutbeijing.com/features/Books__Film/11076/Zhang-Yueran-interview.html (consultato il 09/08/2013).

sua privacy e tenersi a debita distanza dallo star system, mantenendo una posizione di basso profilo nella vita quotidiana, dall'altra ci sono Han Han e Guo Jingming, che diventano star a tutto tondo, grazie alla carriera di pilota di rally del primo e a quella di imprenditore e musicista del secondo.

Zhang Yueran afferma di "avere i suoi principi" e di non voler scrivere solo per intrattenere i suoi lettori e di voler godere di maggiore libertà. Non specifica poi a che tipo di libertà lei ambisca, ma probabilmente si tratta di uno spazio creato al di fuori di questa grande macchina commerciale in cui sono stati iscritti i *balinghou*, riuscendo a essere una scrittrice piuttosto che un'icona. In realtà Zhang Yueran, a discapito da quanto detto in quest'intervista, è già un'icona: "catalogata dai media con l'epiteto di 'donna di giada' (*yunü* 玉女), la sua scrittura è rubricata come 'algida e perversa' (*shengleng guaiku* 生冷怪酷): definizioni, naturalmente, che seguono la stessa logica di classificazione commerciale che ha affibbiato l'etichetta di 'scrittura ribelle' ai libri di Han Han, 'scrittura malinconica' a quelli di Guo Jingming e 'gioventù crudele' a quelli di Chun Shu."[38] Benché, quindi, voglia prendere le distanze dal mercato e dalle dinamiche di pubblicità e promozione tramite mass media, si direbbe sia sullo stesso piano di Han Han. Si potrebbe obiettare che una differenza netta tra i due scrittori c'è: a differenza di Han Han (e di molti altri *balinghou*), Zhang Yueran sceglie di non parlare delle sue esperienze personali all'interno dei romanzi. Una scelta che però, forse, come suggerisce Fumian, è dettata proprio da esigenze commerciali: ci sono fin troppi libri di matrice autobiografica, quindi l'unico modo per far parlare di sé sarà proprio non parlare di sé. È anche una scelta oculata nell'ottica del giudizio del *wentan*: prendendo le distanze da autori come Han Han e Chun Shu, la Zhang riesce ad attirare la benevolenza dei critici, grazie anche alla sua attenzione nel confezionare prodotti la cui forma è impeccabile (al di là di cosa trattino le opere, la sua scrittura oculata e meticolosa rimane pur sempre una garanzia di qualità per i critici).

Ciò che poi afferma Zhang Yueran nell'intervista sembra essere un disperato tentativo di convincere se stessa e gli altri di non essere un prodotto o una trovata commerciale, cosa che viene spontanea pensare visti gli inizi e il seguito della sua carriera: la consacrazione a scrittrice avviene tramite la vincita di un concorso letterario abilmente confezionato per dare nuovo impeto al mercato editoriale (la gara di

[38] Marco Fumian, *Figli unici*, *op. cit.*, p. 242.

composizione letteraria *Xin Gainian*, lanciata nel 1999 e rivolta agli studenti, fu anche un modo per la rivista *Mengya* di "sfuggire alle crisi delle vendite"[39]), mentre il successo di pubblico viene facilitato dall'ingerenza dei media, che cercano in tutti i modi di creare quanto più clamore possibile attorno alla firma *balinghou.*[40]

Sembra quasi che il numero di vendite dei romanzi di questi giovani scrittori sia più una condanna che una benedizione, che da una parte li iscrive irrimediabilmente nel circolo dei prodotti scadenti e commerciali, dall'altra in quella degli "idoli" (*ouxiang pai* 偶像派) a cui si oppongono gli scrittori "veri" (*shili pai* 实力派), cerchia a cui appartengono scrittori semisconosciuti e che, secondo la critica, possono vantare di essere i veri e unici rappresentanti dei *balinghou.*[41] Malgrado le varie contraddizioni e l'oscillare tra mercato e *wentan*, la "presa di distanze" di Zhang Yueran paga, cosicché il già citato Bai Ye, nella sua prefazione a una raccolta di racconti di settanta fra i migliori *balinghou*, cita Zhang Yueran, omettendo invece i nomi di Han Han e Guo Jingming.[42]

L'immagine di letteratura commerciale è determinata anche dal fatto che, malgrado molti dei libri *balinghou* trattino tematiche controverse e difficili (per intenderci, "Shuixian yi cheng liyu qu" 水仙已乘鲤鱼去 – "Il narciso è andato via sul dorso di una carpa" – parla di una ragazza bulimica maltrattata dalla madre che si innamora del suo patrigno e viene mandata in collegio), non diventano bersaglio della censura governativa. Malgrado il governo cinese abbia frequentemente carcerato scrittori dissidenti o li abbia addirittura costretti all'esilio, ignora per lo più gli scrittori *balinghou* e i loro toni spesso prepotenti. Con tutta la loro esuberanza, essi in realtà non fanno altro che esemplificare gli ideali sociali della nuova Cina, quelli di consumismo e di individualismo, per cui non rappresentano una minaccia, ma anzi collaborano con il governo. L'esempio più eclatante è quello già citato di *Beijing Wawa* di Chun Shu, i cui propositi di partenza sono quelli di andare controcorrente, finendo invece con l'incarnare pienamente i nuovi modelli sociali borghesi. Sarebbe però ingiusto liquidare i *balinghou* come un semplice fenomeno commerciale più o meno in linea con le dinamiche sociali e politiche. I *balinghou* in realtà non si curano affatto di politica, per

[39] *Ibidem*, p. 27
[40] *Ibidem*, p.246.
[41] *Ibidem.*
[42] *Ibidem*, p. 249.

cui le loro opere non nascono con l'intento di collaborare con il governo o di danneggiarlo: semplicemente, vi sono del tutto indifferenti. Del resto quando questi scrittori si affacciano al mondo editoriale sono poco più che ragazzini.

Conseguenza immediata di questa sensazione di fenomeno più commerciale che letterario è la mancanza di uno sguardo approfondito verso il fenomeno *balinghou.* Se ne accorge persino Bai Ye, acerrimo nemico di Han Han, che sottolinea come in effetti "non sono stati oggetto di attenzione e studio cosa emerga da questo fenomeno, cosa preannunci e cosa porti con sé."[43] Fa addirittura una sorta di mea culpa, affermando di non essere riuscito nei primi tempi ad afferrare la complessità di tale fenomeno, essendosi limitato a disprezzarli senza mai essersi davvero avvicinato alle loro opere.

Malgrado largamente bistrattati dalla critica, c'è chi si è impegnato davvero nel tentativo di capire chi siano veramente questi *balinghou*: Zhang Weimin, in *Studi sulla letteratura del nuovo millennio* (*Xin shiji wenxue yanjiu* 新世纪文学研究) definisce quella dei *balinghou* una "nuova scrittura umorale" contraddistinta dall'"espressione". "Essi, desiderosi di esternare i loro sentimenti in modo autentico, fanciullesco e impulsivo, mostrerebbero in particolare con la loro scrittura le seguenti caratteristiche: l'emotività, l'individualismo, l'escapismo e l'istintività."[44]

Tornando a monte, si può ben capire per quale motivo Zhang Yueran preferisca non essere iscritta nella categoria dei *balinghou*. Questo appello viene condiviso da molti altri suoi colleghi, stufi di questo fardello che li deputa a essere un fenomeno che fa parlare di sé nei media, ma che viene del tutto ignorato o disdegnato dai circoli ufficiali. Per cui tutti, bene o male, hanno abbandonato i temi giovanili per intraprendere un percorso diverso che possa portarli a conquistare il titolo di scrittori veri e propri, piuttosto che quello di idoli o star dei teenager. È anche vero, tra l'altro, che i *balinghou* sono ormai cresciuti, quindi risulta anche fisiologico il rifiuto verso tematiche che sentono non essere più loro, tant'è che il padrino dei *balinghou*, Han Han, per dimostrare di aver raggiunto ormai una certa maturità intellettuale, nel 2012 pubblica tre saggi sulla democrazia, la rivoluzione e la libertà, in cui esprime una

---

[43] Bai Ye 白烨, "80hou de xianzhuang yu weilai" 80 后的现状与未来 [Presente e futuro dei *balinghou*], *Neatease* (articolo in linea). URL: http://culture.163.com/06/0325/17/2D2UHHO500281MU3.html (consultato il 17/08/2013).
[44] Marco Fumian, *Figli unici*, *op. cit.*, p. 232.

posizione moderata sul cambiamento politico, affermando che la rivoluzione non è la soluzione migliore ai peccati del regime, ma sarebbe anzi preferibile una riforma.[45]

Ma i media e l'editoria non si sono arresi e "a caccia di nuovi fenomeni, hanno aperto una nuova pagina tentando la carta *jiulinghou* 九零后, quella cioè dei Post-Novanta, ragazzini che sono, se ciò fosse mai possibile, dei figli ancor più unici."[46]

[45] I saggi sono stati pubblicati sul suo blog http://blog.sina.com.cn/twocold.
[46] Marco Fumian, *Figli unici*, *op. cit.*, p. 249.

Capitolo 2
La traduzione

2.1 Xiao Ran

1.

Uomo, perché ancora non dormi? Osservo stando seduta vicino alla finestra. Al rintocco di ogni ora, guardo il pendolo e mi sembra uno stetoscopio luccicante che si allunga fino a raggiungermi, come se volesse rubare il mio cuore. Quello specchietto luccicante riflette il mio viso rivolto verso il basso. Le mie labbra sono così pallide. Sul davanzale della finestra ci sono i narcisi che coltivo, mi prendo cura di loro ogni giorno. L'innaffiatoio ha delle decorazioni, con quel collo e quel braccio lunghissimi assomiglia a una donna di colore. Quando riempio il suo stomaco d'acqua riesco a sentire il gemito di questa donna. Da giorni e giorni, sempre verso mezzogiorno, afferro questa donna per il braccio e mi prendo cura dei miei fiori. Sul balcone ci sono sei narcisi. Spesso uso le forbici per innestare le radici dei narcisi. Scavo, scavo ancora. Emerge della linfa bianca, emerge la loro carne fresca. Continuando a premere leggermente con le forbici, il succo fuoriesce e cola lentamente, schizzandomi la mano. Queste forbici devono essere di ferro di ottima fattura, sono così fredde. Le ho continuamente tra le mani, eppure anche dopo aver assorbito tutta la mia forza vitale sono ancora gelide. Alla fine metto insieme le piccole radici squamose che ho reciso. Sono familiari come bucce di patate, leggere come ali di cavalletta. Soffio delicatamente su di loro, poi le metto una di fianco all'altra, vengono seccate sotto la luce arida del sole invernale e io mi ritrovo con le mani impregnate dell'odore di piante.

2.

In inverno Xiao Ran comprava ogni giorno sei narcisi e li disponeva uno accanto all'altro sul davanzale della finestra. Usava delle forbici scintillanti e lucenti per ucciderli. Lasciava a essiccare dei bastoncini vegetali aromatici sotto la luce del sole, sul balcone, dopodiché impugnava le forbici e le faceva ruotare nel vento, sognando a occhi aperti. Xiao Ran osservò l'uomo che era nella stanza. Indossava un cardigan color cammello e pantaloni di velluto. Quell'inverno gli piaceva bere il caffè preparato con la moka, fatto con così tanta polvere di caffè da lasciare la bocca tutta unta e zuccherosa. Aveva una sedia a sdraio, passava la maggior parte del tempo standoci seduto. Leggeva il giornale e fumava, oppure dipingeva. Ci passava sempre un sacco di tempo, lì sopra. Arrivava persino a rasarsi la barba, quando era troppo lunga, standosene seduto sulla sdraio. Se si tagliava il mento, rimaneva seduto sulla sedia a sdraio in attesa che si rimarginasse la ferita. Talvolta, quando la ragazza portava i narcisi, l'uomo le diceva di sedersi. Le parole dell'uomo, come la prima e gelida nevicata invernale, riuscivano a poco a poco a fare presa e ad avvolgerla saldamente. Xiao Ran si rimboccava per bene le maniche del maglione, prendeva uno sgabello e si sedeva. Trovava che fosse particolarmente scomodo, ma malgrado tutto vi si sedeva, rimaneva immobile e l'uomo cominciava a dipingere. Xiao Ran pensava a se stessa come a un ostacolo imbarazzante, stando nel mezzo di quella stanza vedeva il tempo attraversare il suo corpo e continuare ad andare avanti e scorrere fluidamente. Lei era sempre un'arma inattesa in quel morbido inverno.

3.

Quell'uomo era un pittore ed era anche suo padre, oltre che un bastardo: picchiava una donna. L'ultima volta quella donna si era presentata sulla porta con delle ferite putrescenti, mentre gli occhi posavano con fermezza il loro sguardo su Xiao Ran, senza voltare la testa per chiudere la porta. Xiao Ran guardava la porta avendo la sensazione che fosse una scatola magica, che richiudeva completamente la neve e il vento di stagione. Xiao Ran vide la donna allontanarsi rapidamente come il vento. Sulla porta era rimasto appiccicato un capello della donna. Xiao Ran si avvicinò e raccolse quell'insignificante capello nero. L'inverno era particolarmente freddo. Subito dopo infilò la mano e il capello in fondo alla manica del maglione.

Xiao Ran non riusciva a ricordare quante guerre furiose ci fossero state. Si ricordava soltanto in quante case aveva traslocato, ognuna con un tetto in legno traballante e sgangherato. A ogni guerra lei si ritrovava in una stanza sempre più oscura, mentre le scale, le pareti e i soffitti scricchiolavano incessantemente. La donna piangeva come un agnello che gira in tondo, tenuta legata per il collo da Xiao Ran. Xiao Ran si avvicinò al letto particolarmente timorosa, usando un tagliaunghie per raschiare a poco a poco la vernice dal legno. Al termine di ogni guerra, la donna non aveva neanche le forze per stare seduta in mezzo alla stanza. Quando Xiao Ran trascorreva del tempo con lei, la donna la osservava con uno sguardo pieno di odio e di ostilità, dopodiché cominciava a insultare l'uomo ringhiando e ululando come una lupa spodestata con forza dalla sua grotta.

Xiao Ran andò sul balcone e osservò i petali vibrare e cadere al suolo, mentre cominciava di nuovo a piovere. Anche oggi ci sarebbe stato un acceso diverbio. Attraverso la fessura della porta di legno, Xiao Ran intravide la donna sanguinare in volto. Voleva entrare. Odiava il pianto di quella donna, ma nonostante ciò la salvò, chiudendo la porta. L'uomo la riaprì, poi con estrema rapidità la trascinò dentro e con altrettanta rapidità richiuse la porta. L'uomo spinse Xiao Ran verso quest'ultima, vicino alla quale erano poggiati la sua borsa in pelle nera e il suo ombrello dal manico lungo. Era da tanto che l'uomo non viaggiava. Con una mano teneva Xiao Ran, mentre con l'altra aprì la borsa. In un triste e grigio bagliore, Xiao Ran lo vide estrarre una bambola di pezza. Era una bambola bellissima. Indossava una gonna che Xiao Ran aveva sempre desiderato: era dello stesso colore di una *rosa rugosa* e presentava dei motivi in rilievo. Xiao Ran osservò il bordo in pizzo morbidamente attaccato alle gambe della bambola, una bambola che rideva solleticandola. L'uomo le disse di andare a giocare, poi mise la bambola tra le braccia di Xiao Ran e la buttò fuori di casa prendendola per il collo. Chiuse a chiave, mentre Xiao Ran e la bambola si ritrovarono fuori. Il freddo era tale da aver congelato il pupazzo di neve. Xiao Ran scivolò più volte sulla neve accumulatasi di fronte alla porta, rialzandosi a ogni caduta. Quello era il giorno del suo compleanno, avrebbero dovuto trasformare quella giornata in un compleanno da sogno. Xiao Ran pensava che avrebbe dovuto amare almeno un po' suo padre, del resto era meglio di sua madre, dal momento che si era ricordato del suo compleanno.

Sentì delle urla e dei pianti ancor più violenti provenire dalla casa, eppure si sentiva congelata come il pupazzo di neve, incollata nel mezzo del cortile. Bambolina,

sarebbe meglio se restassimo qui buone buone a festeggiare il compleanno, non sei d'accordo? Xiao Ran ammonticchiò della neve e vi si sedette assieme alla bambola. Rimase a fissarla, osservando le sue codine giallo paglierino perfettamente acconciate, mentre i suoi capelli, come erba, affondavano le radici nel collo del maglione. Xiao Ran emise un sospiro. Sei così carina, bambolina.

Quando si rese conto che la porta era stata aperta era già sera. Si rialzò molto lentamente e la neve rotolò giù dal corpo con molta fatica, l'unica cosa calda era la sua bambola. Mentre Xiao Ran camminava si accorse di avere le scarpe rotte e che i suoi piedi erano talmente gonfi da essersi fatti tondi. Entrò in casa barcollando e trovò sua madre sull'entrata, con il sangue coagulatosi in volto. La donna la fissò con attenzione, poi improvvisamente allungò una mano insanguinata verso il volto di Xiao Ran e le mollò uno schiaffo. Ti è forse bastata una bambola per lasciarti corrompere? I piedi di Xiao Ran, gonfi come due misirizzi, oscillarono diverse volte in tondo, fino a condurla lentamente a terra. Il suo naso sbatté contro il gradino della porta ed ebbe paura che potesse diventare talmente fragile da rotolare a terra come il naso del pupazzo di neve. Va bene, va bene, non è niente di più di un naso che sanguina. Xiao Ran rivolse il viso verso l'alto, mentre una mano lo sollevava afferrandola per il mento e facendole colare del sangue. Vide la donna tornare in camera per prendere una borsetta e precipitarsi fuori dalla porta. Nel momento in cui le passò accanto, la vide rivolgerle uno sguardo sprezzante. Quella fu l'ultima volta in cui lei e la sua cara mamma si scambiarono uno sguardo, dopodiché la donna se ne andò lontano, come il vento. Xiao Ran andò alla porta e raccolse i capelli di sua madre; non aveva una scatola adatta per conservarli, così, alla fine, mise i capelli in una tasca della gonna della bambola.

Dopo tanti anni, erano sempre Xiao Ran la bambola e l'uomo, insieme. L'uomo non aveva mai avuto un diverbio con Xiao Ran, perché Xiao Ran era molto obbediente. Quando Xiao Ran aveva dieci anni era una bambina molto tranquilla, e insieme si ritrovarono a traslocare, a cucinare e a prendersi cura delle piante. L'uomo era un pittore, gli piaceva chiedere a Xiao Ran di mettersi in posa per ritrarla, così Xiao Ran si sedeva molto placidamente e lasciava che lui dipingesse. Durante le pause l'uomo si accendeva una sigaretta e con molta flemma le diceva di amarla molto di più di quanto avesse amato sua madre. Tu sei così tranquilla. Poi improvvisamente abbracciava Xiao Ran e diceva con fermezza che lei sarebbe rimasta per sempre al suo fianco. Xiao Ran pensava che avrebbe dovuto essergli grata, era l'unica persona al mondo a prendersi cura di lei.

In tutti quegli anni c'era stato solo quel compleanno, in cui Xiao Ran aveva ricevuto un regalo: quella bambola, assieme ai capelli di sua madre.

4.

Quando ci siamo trasferiti qui l'uomo mi ha detto di voler ritrarre l'inverno rigido di questo villaggio. Poi in realtà, quando l'inverno è arrivato, è andato in letargo come un animale. Si distende sulla sua sedia a sdraio e non esce. Io abito in un attico al secondo piano e coltivo sei narcisi. L'uomo mi ha detto che posso coltivare dei fiori, però non troppi, un odore troppo intenso di fiori gli dà mal di testa. Nella parte est della città c'è il mercato dei fiori, mi basta attraversare un incrocio per arrivarci. Stamattina, quando sono andata a comprare i narcisi, c'era una nebbia fittissima. Ne ho comprati sei in piena fioritura. In una mano portavo i fiori, mentre nella borsa appesa al polso portavo quattro patate simili a tuberi. Sono tornata a casa barcollando, con una sciarpa ben stretta al collo. L'acqua delle radici dei narcisi mi è schizzata sulla mano, lasciandomi una sensazione piacevolmente fresca. Questo inverno tedioso mi ha un po' irritata.

Mi si è avvicinato un gruppo di ragazzi, dei ragazzi che sembravano sbucare da ogni dove. Portavano dei profumi insoliti e ognuno di essi si imponeva sull'aria con un odore unico e distinto. Ho provato un lieve senso di asfissia. C'era chi portava uno skateboard, chi fumava una sigaretta e chi sputava a terra un chewing gum al mirtillo, grosso quanto un fungo. I capelli viola e biondi sventolavano sulle loro teste come bandiere. Giacche da sci con grosse zip, scarpe con i lacci allentati e sciolti. Attraverso uno spiraglio creatosi tra i narcisi ho intravisto un ragazzo antistante il resto del gruppo. I suoi capelli che sembravano bruciare come un vulcano, la giacca bordeaux, il suono delle monete che urtavano contro l'accendino all'interno della tasca rotta di pelle e lana. Ho notato che aveva lo sguardo rivolto altrove, che la mia spalla ha sfiorato la sua fino a toccarla, lambendolo poi con i fiori. I fiori hanno cominciato a tremare e a scuotersi finché non sono traboccati dal vaso, cadendo a terra. Sono morti sulla neve residua, come il tè che ieri è schizzato in un baleno vicino alla soglia. Il gruppo di ragazzi è scoppiato a ridere, quei ragazzi perfidi con indosso profumi diversi gli uni dagli altri. Ho rivolto ancora una volta l'attenzione verso i miei fiori prediletti e mi sono accovacciata per raccoglierli. Non potevo lamentarmi, dato che la notte sicuramente

sarebbero morti tra le mie forbici, era però troppo presto per farli sfiorire, benché si trattasse di una morte incompleta. Li ho raccolti e il ragazzo si è accovacciato per aiutarmi. Ci siamo rialzati insieme e mi sono accorta che portava con sé una fragranza floreale molto piacevole. Mi ha sorriso. Ho di nuovo guardato quel ragazzo, attraverso i narcisi, era molto attraente, bello come il pupazzo di un marinaio venuto da un transatlantico. Era in piedi sulla neve, di fronte a me. Ho pensato dovessi andarmene così, era già da un po' che ero in piedi e non avevo ricevuto le loro scuse, per cui ho pensato fosse ora di andar via.

Nel momento in cui ho guardato il ragazzo, mi stava fissando anche lui. Aveva uno sguardo molto serio e attento, come se fosse stato un dottore che ha tra le mani un animale su cui condurre delle ricerche. Mi sono chiesta se il suo sguardo fosse sinistro o semplicemente vacuo, ma non saprei darmi una risposta con certezza neanche adesso. Il sole serrava il suo sguardo e al tempo stesso mi illuminava, tanto da aver avuto improvvisamente la sensazione di essere su un palcoscenico e di dover recitare da un momento all'altro. Ho mostrato un'espressione compassionevole per riuscire a suscitare rammarico. Il ragazzo mi guardava ancora. Avrei voluto chiedergli se era un pittore, perché uno sguardo del genere l'ho visto solo su mio padre. Quel ragazzo era alla mia sinistra, era alla mia destra, era il mio instancabile palcoscenico. Alla fine mi ha parlato e quella è stata l'unica volta: peccato per quelle labbra così pallide, altrimenti saresti un vero schianto. Il suo tono di voce era distratto, eppure ogni volta che ci ripenso questa frase mi sembra rivelare una sorta di entusiasmo. Tutti gli altri ragazzi si sono messi a ridere, quasi stessero applaudendo al finale di una commedia. Io mi sono ritrovata al centro del palcoscenico, in preda al dubbio. Ehi, conosci quel bar in fondo alla strada? È al secondo piano e ha una pista da ballo circolare, questa sera diamo un party lì, vieni anche tu. Oh, e ricordati di metterti il rossetto, bellezza. Il ragazzo mi parlava sollevando la testa e alzando lo sguardo. Gli altri ragazzi hanno riso di nuovo. Avevano l'abitudine di emularlo, lui era un'abbagliante lampada al magnesio al centro del palcoscenico.

Mentre andavano via, io e i miei fiori ce ne stavamo ancora lì a guardarli. Ho visto i ragazzi rimettersi in ordine guidati dal suo sguardo, mentre tutte le luci di scena si andavano spegnendo. E io ero ancora là. I narcisi gocciolavano ancora e io mi sono morsa inconsciamente il labbro, inumidendolo. Subito dopo sono corsa verso casa. Strada facendo mi sono fermata improvvisamente di fronte all'entrata ben illuminata di

un negozio, su cui ondeggiava una fila di vestitini sgargianti. Sono rimasta lì per un bel po' e ho comprato una gonna. Una gonna dello stesso violetto di una *rosa rugosa*. L'avevo vista fluttuare nel vento, nella città avvolta dai primi chiarori del mattino, tinti di grigio e beige. La luce del sole si spargeva uniformemente sulla gonna, sembrava una tessitura fittissima fatta di piccole lamine lavorate a maglia sul broccato. Sembrava un grosso aquilone che facevo frusciare nel vento. Non ho mai sentito il bisogno di una gonna: non amo particolarmente le cose appariscenti, né tantomeno questi oggetti che hanno connotazioni decisamente femminili. Questa volta però, tenendo in mano i narcisi, non sono riuscita a trattenermi dal toccarla. Mi sono resa conto che è simile alla gonna che indossava la mia bambola. Le assomiglia terribilmente. Quella stessa gonna che per più di dieci anni mi ha reso gelosa. Come quella bambola, essa sventolava la bandiera che proclamava la vittoria, ricordando la mia sconfitta. Sì, non ho mai avuto in dono un regalo del genere, così bello e lusinghiero. L'ho comprata, ho comprato la mia prima gonna. L'ho afferrata con fierezza come se mi stessi vendicando di qualcosa, poi mi sono precipitata verso casa.

5.

Xiao Ran aprì rapidamente la porta e si precipitò nello studio. Buttò i narcisi e la gonna nuova di zecca vicino della porta, poi cominciò a rovistare tra i meandri dei colori, in cerca di qualcosa. Sul pavimento c'erano una pila di tubetti e barattoli. Alcuni erano già seccati, altri già mescolati, altri sporchi. Li raccolse a uno a uno per guardarli, ne buttava uno e poi ne raccoglieva un altro. L'uomo, seduto sulla sua sdraio, la sentì e le chiese cosa stesse cercando. Xiao Ran non rispose e continuò a cercare. Cominciò ad abbandonare i tubetti di colori e si rivolse verso quei vecchi barattoli di colori inutilizzabili. Si muoveva con la stessa agilità di uno scoiattolo, mentre la sua espressione era grave come quella di un generale a cui fosse stato ordinato di combattere. L'uomo chiese ancora cosa stesse cercando, senza ricevere ancora una risposta. Sentì la ragazza rovesciare i barattoli facendo un gran fracasso. C'era ancora il suono di colori che scorrevano confusamente. L'uomo si alzò dalla sdraio, si precipitò nello studio e chiese ancora cosa stesse cercando. Xiao Ran chiese con ansia del colore rosso, c'era ancora il rosso? No, rispose lentamente l'uomo, era da tanto che non usava colori vivaci, l'aveva forse dimenticato? Da quando si erano trasferiti le aveva chiesto

di buttarli via, proseguì l'uomo, quindi ora non c'era, perché per dipingere quest'inverno terribile non aveva usato affatto il rosso. Xiao Ran non disse più niente, si limitò a terminare la sua vana ricerca, si rialzò con calma e si ritrovò incollata al pavimento, come una stupida. Sembrava una di quelle bambole meccaniche che saltano e ballano. Rimase a bocca aperta: i colori erano colati sulle gambe, scivolando lentamente sul corpo e rivestendolo di un fosco strato cianotico. L'uomo le chiese a cosa le servisse il colore rosso. A niente, disse Xiao Ran. Passò vicino all'uomo per raggiungere la cucina e preparare il caffè che a lui piaceva tanto.

6.

Gli ho dato il caffè, poi ho portato i narcisi che ho comprato in soffitta. La nebbia ormai non c'è più ed è uscito il sole, affisso come un annuncio che incita la gente a lavorare con vitalità. Ho messo i narcisi sul balcone, senza sapere quando si sarebbero dischiusi. Le forbici erano accanto alla mia mano, il loro luccicore argenteo mi tentava enormemente. D'un tratto ho affondato le forbici nei narcisi e la linfa delle radici è sgorgata, gorgogliante come i colori. Come al solito sono morti, non sono riuscita ad attendere la sera. Poi a poco a poco mi sono calmata. Ho portato lo sgabello sul balcone e mi ci si sono seduta. Mi è venuto in mente lo sguardo di poco prima, quello sguardo fisso e infinito come il vento e la neve. Mi sono venuti in mente i suoi capelli infuocati che si estendevano con negligenza, mentre le labbra sottili si serravano quando parlava, sembravano una farfalla impregnata di veleno.

Ho sentito la risata di un gruppo di ragazzi, un riso compiaciuto, un riso di apprezzamento. Loro, come gli astori che assalgono il cadavere durante la commemorazione del defunto, arrivano da qualche cielo lontano e mi raggiungono in volo coprendomi, soffocandomi. D'un tratto ho cominciato a tremare flebilmente, spero di avere una postura elegante quando mi agito. In un istante mi sono ricordata della mia gonna nuova. Era ancora in quella borsa gelida. Ho tirato fuori dalla borsa quei pochi centimetri di gonna, è stato come estrarre lentamente una fonte di felicità per renderla pubblica al mondo. Ho messo la bambola sul letto, in modo che potesse guardarmi mentre mi cambiavo. Improvvisamente la rosa s'è aperta sul mio corpo. Ho sentito tante spine incassarsi nella mia pelle: questo vestito rimarrà per sempre sul mio corpo, non me ne separerò mai. Dai, bambola, guardami, guarda come sono bella.

7.

Al crepuscolo Xiao Ran camminava su e giù per la soffitta. Erano le sei. L'uomo aveva mangiato un pesce alla griglia e un piatto di mais bollito. Solitamente, dopo mangiato, cominciava ad addormentarsi, poi, arrivate le otto, si svegliava per guardare un film di sparatorie. In quel momento era particolarmente su di giri, talvolta afferrava il pennello che aveva a fianco e lo picchiettava sul tavolo da disegno. A quell'ora avrebbe dovuto già essersi addormentato. Xiao Ran sentiva provenire dall'esterno le urla chiassose dei bambini, e le parve andassero tutte verso un'unica direzione. Pensò che il suolo fosse talmente ghiacciato da poterli trasformare tutti in pinguini. Aveva polverizzato i petali dei narcisi tagliuzzati per sfregarli sul suo corpo e lungo il collo. La linfa dei narcisi pian piano si insinuava, fino a navigare il suo sangue. Riusciva a sentire le loro voci discordanti amalgamarsi l'una con l'altra. Sì, amalgamarsi, fondersi come in un unico sguardo. L'orologio rintoccò di nuovo e l'uomo era ancora sveglio. Stava dando un'occhiata a un album da disegno comprato tempo addietro, gli occhiali di tanto in tanto scivolavano dalla sella del naso, lui allora li reggeva e continuava a sfogliare, senza mostrare alcun cenno di sonno. Xiao Ran desiderava ardentemente uscire all'aria aperta, avrebbe voluto seguire il passo di quei ragazzi selvaggi, avrebbe voluto essere di nuovo di fronte a quel ragazzo, avrebbe voluto ascoltarlo mentre faceva il cascamorto con lei. Ma era necessario che l'uomo dormisse, così da saltar fuori da quella scatola di legno, lasciarsi alle spalle il suo russare e i narcisi morti per poi andare all'appuntamento. Si morse il labbro con i denti che sembravano una fila di mughetti incolore aperta tra le sue labbra, procurandosi una ferita. Andò al piano di sotto. Si era ricordata che sul balcone del piano inferiore avrebbero dovuto esserci altri narcisi, per cui andò a prendere le forbici. Xiao Ran impugnò le forbici, si rimboccò le maniche, indossò un paio di pantofole ormai spelacchiate e corse al piano di sotto. Andò dritta verso i narcisi, ma quando l'uomo la vide le disse improvvisamente di sedersi. Eh? Fece Xiao Ran balzando dallo spavento. L'uomo aveva già impugnato il pennello a fianco a sé e fece cenno a Xiao Ran di sedersi. Oggi che indossava una gonna era molto diversa, aggiunse parlando lentamente. Rimase un attimo basita, poi capì che aveva intenzione di dipingere. Si fermò, posò le forbici sulla tavola di legno dei pennelli, dopodiché prese uno sgabello e si mise a sedere. In quel momento ebbe improvvisamente la sensazione

che il tempo si fosse fermato, che fosse saldata a un ingranaggio arrugginito e che la rosa della sua gonna fosse appassita e caduta proprio su quell'alto ingranaggio. Si aggrappò saldamente alla gonna, come per trattenere in entrambe le mani l'ultimo petalo. Il mondo era destinato a prosciugarsi del tutto, alzò lo sguardo e vide gli angoli degli occhi dell'uomo riarsi e della sporcizia fangosa addensarsi come una nuvola. Xiao Ran ebbe l'impressione che qualcuno la stesse chiamando dal piano di sotto, pensò ci fosse un sentiero segnato da uno splendido tappeto rosso che si andava dispiegandosi e aprendosi lentamente di fronte alla porta di casa. Sentiva che avrebbe dovuto salire, sarebbe dovuta andare. Sentiva quello sguardo solenne attendere la sua rosa alla fonte. Xiao Ran avrebbe voluto volare via in un balzo, volare via da quella caverna cupa in quell'ultimo barlume di sole crepuscolare.

8.

Mi sembra di vedere la mia bambola ballare sulla tavola di legno. Le sue labbra sono così sanguigne.

9.

L'uomo dipingeva, dipingeva, finché lentamente non si arrestò. Avvolgeva quella ragazza delicata con il suo sguardo. Era forse la prima volta che la coccolava in quel modo. Gli piaceva molto la sua gonna, la faceva apparire una donna matura e prosperosa. Gli ricordava l'aspetto di sua madre, la prima volta che era comparsa nella sua vita. Sorridi, dai, sorridi, le diceva, non sorridi mai, fallo almeno ora. L'uomo in quel momento era molto indulgente e accomodante, oltre che esuberante e allegro come un bambino. Xiao Ran sorrise appena, mentre osservava un gruppo di ragazzi attraverso la finestra, che le apparvero come uno stormo di piccioni bianchi in volo. L'uomo ne fu particolarmente felice e il sonno era svanito del tutto. Finito di dipingere rimase a guardarla, quando d'un tratto si alzò in piedi e prese con forza Xiao Ran, abbracciandola forte contro di sé. Xiao Ran sembrava una zattera messa in verticale tra le braccia dell'uomo. Portò le mani al cielo, facendo emergere un sorriso da farsa e a poco a poco sentì che c'era qualcosa di sbagliato. L'uomo riprese a parlare. Peccato per quelle labbra così pallide, altrimenti saresti un vero schianto, le disse. La bambola

continuava a ballare, aveva girato per sette volte, mentre la rosa della sua gonna aveva dischiuso un nuovo fiore. Tutto ciò era destinato a sfiorarla per poi sparire.

10.

L'uomo mi abbraccia forte. Le mie mani sono sospese in aria. Il mio cuore e i miei occhi si nascondono tra le pieghe della rosa della mia gonna per andare all'appuntamento. Ho tanta sete, le mie labbra sembrano un pesce disidratato che a poco a poco perde le sue squame. Tutto passerà. L'orologio ha rintoccato ancora. Il pendolo è uno stetoscopio crudele, batte sul mio cuore fragile da paziente ammalato. Credo fermamente che il mio cuore stia improvvisamente cominciando a seguire le voci e il fragore emessi da un luogo non molto lontano. Uomo, perché ancora non dormi? I miei occhi si illuminano, i miei occhi brillano. La mia mano afferra il coltello che è sul tavolino alle spalle dell'uomo, con molta naturalezza. Lo impugno saldamente, sembra che la mia mano e il coltello si attirino come due calamite. Si intrecciano fermamente, sono legati indissolubilmente, sono in combutta tra di loro. Credo di sapere cosa stanno progettando, credo di aver capito cosa sta per accadere. Ma è troppo tardi per tornare indietro, la mia mente è altrove, in un posto pieno di vita. Sto ballando, sembra che anche la bambola stia facendo delle giravolte, sommersa da uno sguardo. Il coltello va a tentoni, entrando dritto al centro del corpo dell'uomo. L'uomo al momento non si muove. La sua bocca ha emesso un rumore capace di squarciare una rete. Faccio ancora pressione sul manico del coltello, pugnalando a fondo la sua schiena. Tiro fuori rapidamente il coltello. Tutto ciò è molto familiare, è come se avessi fatto pratica in passato su ogni singola radice dei narcisi. L'uomo non emette nessun suono d'odio, sto pensando se aiutare o meno mio padre a bloccare l'emorragia. Getto a terra il coltello, dopodiché con entrambe le mani tocco l'uomo andando alla ricerca della ferita. È come se sui miei palmi scorresse dell'acqua termale, ha un odore più intenso della linfa dei narcisi. L'uomo accenna una sorta di sorriso indulgente, poi si accascia a terra e le sorgenti calde si spandono dietro di lui, sembra una roccia che cade a terra frantumandosi.

11.

Xiao Ran guardò l'uomo. Sulla tavola da disegno dietro di lui c'era un colore caldo, pensò fosse per la tinta della sua gonna. Non poteva saperlo. D'un tratto Xiao Ran voltò la testa e, con le mani impregnate di calda sorgente rossa, corse in soffitta. La scala era così lunga, lo sguardo scorreva lungo il corrimano e il pavimento. Xiao Ran non aveva mai corso così veloce, mentre ansimava si fermò di fianco alla sua toletta. Spalancò la bocca per respirare di fronte al suo specchio grigio, poi si soffermò a guardarsi. Non aveva mai avuto una visione così nitida di se stessa. Sulle labbra era spuntata una crosticina violacea. Xiao Ran la osservò e continuò a scrutarla fino a che non vi portò lentamente una mano. Rimanendo di fronte allo specchio, prese un po' di sangue e si dipinse le labbra. Il sangue tiepido stava così bene sulle sue labbra e queste si dischiusero in un'azalea rossa. Xiao Ran, ripensando alle parole del ragazzo, osservò allo specchio il rosso acceso delle sue labbra e rise soddisfatta.

12.

Guardando il fiore rosso riflesso allo specchio, sono scoppiata a ridere.

2.2 Il fantasma della città di Sushui

Nella città di Sushui si narrava da sempre della leggenda del fantasma di una concubina senza testa. Non che fosse una storia particolarmente brillante, tuttavia il vecchio cieco cantastorie, alle porte della città, raccontava questa storia ormai da dieci anni. Si piazzava spesso alle spalle della torre oppure nella parte orientale della città, in cui vi era il cosiddetto Mercato dell'Est, e capitava spesso che qualcuno si fermasse a lanciare una mezza moneta di rame nella piccola bacinella che il vecchio cieco teneva dinanzi a sé. Poi, un giorno, il vecchio cieco cantastorie apprese una notizia strabiliante, tanto che corse subito a casa per saperne di più. Figuratevi quale gioia fu per lui sapere che l'imperatore era venuto a conoscenza di uno spaventoso mistero: la sua concubina prediletta era in realtà proprio un fantasma.

Quella notte l'imperatore si era svegliato in preda a un mal di stomaco e, ancora confuso e mezzo addormentato, si rese conto che la sua amata concubina non era al suo fianco e che il suo corpo era interamente rannicchiato nella coperta. In cuor suo l'imperatore pensò si fosse trattato sicuramente un incubo, ma tirando giù il broccato in seta vide che il corpo avvolto tra le coperte era proprio quello di una donna acefala e che il collo presentava una pelle perfettamente liscia, senza alcuna ferita o fuoriuscita di sangue. L'imperatore rimase talmente atterrito che, pallido e tremante, saltò giù dal letto e gridò: "Accorrete, accorrete!" Il Palazzo della Fortuna e dell'Armonia si gremì di gente al terzo *geng.*[47] Cameriere, ministri, eunuchi e medici di corte giunsero a vedere quale fosse il motivo di tanto trambusto nel palazzo della concubina. D'un tratto a tutti mancò il coraggio e, quando l'imperatore ordinò che il corpo della donna fosse posto al centro del palazzo, i medici di corte più anziani avanzarono tremanti per tastare il polso della donna. Si rivolsero all'imperatore dicendo che una donna del genere non si era mai vista. Tutti notarono che, fatta eccezione per la testa mancante, sembrava una normale donna immersa nel sonno: di tanto in tanto si girava o rannicchiava le gambe o addirittura si grattava la mano destra con la sinistra. Tutti i presenti, sbalorditi, osservavano trattenendo il respiro. Il figlio di sei anni dell'imperatore fu il più coraggioso tra tutti: si precipitò al fianco della donna, tese la mano, toccò il collo acefalo ed esclamò: "Qui è caldo!" La balia, morta di paura, lo afferrò prontamente e lo trascinò via da lì, mentre tutti gli altri tremavano terrorizzati. In quel momento l'imperatore si riebbe improvvisamente e impartì un ordine a gran voce: "Presto, presto! Che venga portato qui il gran maestro del Monastero taoista del Loto!" Costui, che era davvero un gran maestro nella conoscenza dei sutra, si fece largo tra la folla, raggiunse il centro del palazzo e, vedendo la donna acefala, corrugò leggermente la fronte. Mantenendo lo sguardo fisso su di lei, fece un rapido calcolo con le dita e annuì lievemente col capo, avendo compreso il volere del cielo. Si voltò verso l'imperatore e disse: "Maestà, questo non è altro che un fantasma, non vi è alcun bisogno che Vostra Maestà si preoccupi." L'imperatore rabbrividì ancor di più e, dopo aver fatto qualche passo indietro, disse con voce tremante: "Lei, lei è venuta forse ad attentare alla mia vita? Che malvagità, quale malvagità!" Il sacerdote taoista si girò e gettò un rapido sguardo sul fantasma, poi si voltò nuovamente verso l'imperatore per replicare: "Questo

[47] Nell'antica Cina, la notte era divisa in cinque *geng*: il terzo *geng* era riferito al periodo di tempo che va dalle undici di sera all'una del mattino.

fantasma non sembra avere l'intenzione di assassinare Vostra Maestà; se così fosse, Vostra Maestà sarebbe forse rimasto sano e salvo fino a oggi? Adesso però la cosa migliore da fare è liberarci di questo fantasma adesso che non è ancora riuscita a compiere grandi prodezze." L'imperatore subito chiese: "Come è possibile sbarazzarsi di questo fantasma?" Il sacerdote, sorridendo appena, disse: "È molto semplice, ho soltanto bisogno di un piatto dal diametro molto grande, tutto qui." L'imperatore si precipitò nelle cucine imperiali per prendere un grosso e resistente piatto. Il sacerdote prese il piatto, lo pulì con una manica e lo appoggiò lì dove il collo avrebbe dovuto sorreggere la testa. Dopodiché ordinò che gli fossero portati due piccoli discepoli per fare pressione con il piatto sul collo del fantasma da entrambi i lati. Il sacerdote disse: "Maestà, c'è bisogno di qualche condannato che mi sostituisca in qualità di discepolo, entro ventiquattro *shichen*[48] questo piatto gelido dividerà il collo del fantasma, tuttavia quando la sua testa tornerà non potrà più ricrescere, dopo ventiquattro *shichen* si formerà una nuova testa dentro il corpo e non potrà uscire per tornare al suo stato precedente, così sia il corpo che la testa moriranno." L'imperatore, entusiasta, fece accorrere i rinforzi e tutti si rallegrarono, appellando il sacerdote taoista del Monastero del Loto come gran maestro. Tutti coloro che vennero a conoscenza della storia del fantasma ne parlarono a lungo e, nel frattempo, il vecchio cieco cominciò a raccontarla spargendo il terrore tra la gente, facendo delle brusche pause e sforzandosi di essere credibile: ah, non posso raccontare quel che segue! Chiudete gli occhi e state calmi, il fantasma che ha ricevuto quest'ingiustizia potrebbe tornare dall'oltretomba e voi potreste ritrovarvi a raccontarle di persona questa storia. Tutto ciò potrebbe suonarvi ridicolo, tuttavia, se aveste chiuso gli occhi, davvero sareste riusciti a vedere le cime degli alberi muoversi e una sagoma nera, che aleggiava su di esse, il cui corpo ora si intravedeva, ora scompariva del tutto.

Io in genere uscivo durante al secondo *geng*[49] e, in quel momento, mi risvegliavo istintivamente: gli occhi si illuminavano e ogni cellula del corpo riceveva una fragranza rigenerante simile al profumo di riso cotto. Una volta afferrai le braccia di un uomo alla mia sinistra che dormiva profondamente, tirandole da sotto il corpo, poi ghermii la testa con entrambe le mani e la strappai con forza verso l'alto, finché non si staccò dal corpo senza la minima sensazione di dolore. Ero più che compiaciuta di me stessa, poiché tra

[48] Lo *shichen* è un'altra unità di divisione di tempo, equivalente a due ore, segnato da ciascun *geng*.
[49] Periodo di tempo compreso tra le ventuno e le ventitré.

il mio corpo e la mia testa c'era qualcosa di simile a una potente ventosa e quindi, anche se separati tra loro, avevano una gradevole sezione liscia che non presentava alcuna ferita o goccia di sangue. In genere lasciavo il mio corpo a riposare, così che fosse solo la mia testa ad andarsene in giro. Era molto leggera, aveva dei lunghi e setosi capelli neri avvolti in un nastro e volava in aria come un aquilone magico fabbricato per incantare la gente. Venivo pervasa da un'eccitazione tale che la mia testa non riusciva a volare in maniera stabile, sobbalzava su e giù e i capelli fluttuanti, raccolti in un fiocco, venivano tirati dalle cime degli alberi. Non avevo intenzione di farmi del male, non volevo, perché sapevo bene che il dolore della mia precedente reincarnazione era tutto raccolto nel mio corpo. Che fosse perforato da ferite aperte o che portasse con sé un fetore inaudito non aveva niente a che fare con me. Io e la mia testa avevamo bisogno non solo che il mio corpo fosse pulito, ma anche che il dolore seppellito in profondità nei miei nervi venisse spazzato via. Il mio corpo funzionava come un macchinario di smantellamento della spazzatura: comprimeva la mia memoria più e più volte, la riduceva in poltiglia e infine la distruggeva. Riguardo ai miei spostamenti notturni, non ho nessun segreto da nascondere. Mi piaceva parlare con gli uccelli, con gli alberi e con gli insetti. Quando la mia testa passava tra le foreste a piccoli saltelli, spesso degli uccelli più anziani mi rimproverano dicendo: "Ehi, spaventoso cadavere, che cosa hai intenzione di fare saltellando in questo modo?" "Voglio solo vedere mio marito, non è mia intenzione spaventare nessuno, non fate gli impiccioni!" Negai tutto a gran voce, le labbra protese in avanti, poi continuai a volare verso il Mercato dell'Est tenendo lo sguardo fisso in avanti. Non mi interessava nient'altro, se non andare ogni giorno al Mercato dell'Est per vedere mio marito verso le prime ore della sera. Da lì si riusciva a vedere un ramo di alloro lungo e liscio, vicino agli infissi di una finestra, che si estendeva quasi per tutta la sua lunghezza in orizzontale. La mia testa, facendo un balzo in avanti, si fermava su una biforcazione dell'albero, oscillando un po' prima di assestarsi. Ogni sera trascorrevo un po' di tempo là sopra. Lì c'era una vecchia capanna fatiscente, in cui trent'anni fa si era impiccata una donna portata alla disperazione per essere stata trattata ingiustamente. Tutt'intorno c'era un denso odore di pesce fresco che piace molto ai fantasmi e, quando lo inspiravo, provavo una sensazione di sollievo, anche perché in quel posto abitava il mio carissimo amato: non c'era davvero alcun motivo per cui non dovesse piacermi quel posto. Tuttavia, di fronte a quel mercato desolato e poco frequentato, non riuscivo a fare a meno di ricordarmi della vita in

povertà che avevo trascorso con mio marito. Da quelle radici potevo vedere chiaramente l'interno della stanza; in passato, però, su quella finestra era incollato uno spesso strato di fogli di carta bianca, che il vento furioso della scorsa primavera aveva staccato in un soffio: non poterono far altro che trascinarsi l'uno con l'altro, come farfalle fuori stagione che continuano a sbattere con impegno le loro bianche ali. Mio marito era un uomo di vent'anni, indossava una tunica blu con lunghe maniche e se ne stava seduto su una scrivania di fronte alla finestra, su cui dispiegava della carta di riso usurata e già utilizzata da qualcun altro, poi cominciava a scrivere su di essa, una volta trovato uno spazio bianco sugli angoli. Il pennello era stato seccato dalle tante tempeste di sabbia primaverili, per cui era costretto a intingerlo continuamente nell'inchiostro, tuttavia la pietra da inchiostro era quasi del tutto seccata e non aveva né una donna né un bambino che potessero pestare la pietra per lui. Non sapevo cosa studiasse né tantomeno cosa scrivesse, ma mi piaceva starlo a guardare: studiava, scriveva, poi da una tasca sfilava un pezzo di dolce freddo avvolto in un panno. Nelle giornate più fredde indossava il *cheongsam*, il cui interno era evidentemente più decoroso dell'esterno, ormai bucherellato e logorato dalle tarme. Andavo via al quarto *geng*,[50] quando cominciava a essere assonnato, e lo vedevo alzarsi sbadigliando, spegnere la luce e buttarsi pesantemente sul letto. Allora tiravo un sospiro e ricominciavo a volare, facendo una deviazione nel cortile retrostante in cui vi era una stalla abbandonata, dove erano riposti dei tappeti logori che facevano parte della casa, selle, cumuli di legna ed erbacce. Gran parte del piano superiore della stalla era stata demolita dal vento, io mi fermavo in cima al tetto malandato e ruotavo la testa più volte, lasciando che i capelli si avvolgessero a spirale e che si disperdessero oscillando da una parte all'altra. Dopodiché tornavo a palazzo. L'uomo dormiva profondamente alla mia sinistra e io avvolgevo nuovamente il suo corpo paffuto con il braccio.

Quando arrivò l'ultimo giorno non ero poi così terrorizzata, tuttavia mi colse del tutto alla sprovvista. Ebbi l'impressione che quella non fosse una notte come tutte le altre, per cui tornai subito dopo aver visto il mio amato. Nonostante ciò, mentre me ne stavo sui rami a osservare mio marito, fui improvvisamente oppressa da un senso di soffocamento. Avevo la percezione che quella sensazione provenisse dal mio corpo rimasto all'interno del palazzo. C'era qualcosa di gelido che faceva pressione sul mio collo, perciò usai la mia forza di concentrazione di fantasma per accendere una lanterna,

[50] Periodo di tempo compreso tra l'una e le tre di notte.

così da riuscire a vedere anche a grandi distanze: il Palazzo della Fortuna e dell'Armonia era gremito di gente, compresi imperatore, concubine e tutti quei bambini di cui ancora adesso non so i nomi. Il mio sguardo si fece largo tra la folla sino a scorgere finalmente il mio corpo disteso al centro della sala al di sotto di una sontuosa illuminazione. Era saldamente legato a un grosso tavolo in legno, mentre le mie braccia erano tenute con fermezza da due guardie imperiali nerborute che al contempo premevano con forza un piatto di ceramica sul mio collo. Sì, era per via di quell'oggetto che provavo un senso di soffocamento. A poco a poco mi si oscurò la vista e tutta quella farsa all'interno della sala si sbiadì fino a diventare polvere tra le mie ciglia. Lo stavano molestando, stavano molestando il mio corpo, lo stavano persino umiliando. Nella mia precedente incarnazione il mio corpo era stato oltraggiato da un gruppo di mascalzoni e per questo motivo lo detestavo, tanto che al momento della morte, quando la testa si era staccata dal mio corpo, provai un indistinto senso di piacere. Cominciai a pensare che una volta separati ci sarebbe stata una netta distinzione tra loro, che il limpido rimanesse limpido e che il sordido rimanesse nel sordido. Sapevo fosse stato un monaco taoista a provocare la mia morte, era facile da intuire. Morii dopo ventiquattro *shichen*, poiché la mia testa non poteva più far ritorno al mio corpo. Malgrado tutto lui non aveva fatto niente di male, il suo Monastero del Loto era ormai desolato e credo che la mia morte possa aver portato nuova prosperità al suo tempio taoista, oltre forse a farmi guadagnare dei meriti.

Ero ancora su quel ramo e mio marito era nelle immediate vicinanze della casa. Pensai che alla fine non mi importasse più di niente, per cui feci un balzo per rivolgergli qualche parola. Volai giù, era una scena che avevo sognato molte volte, e finalmente volavo giù da quel ramo, riuscendo a guardare per la prima volta mio marito dritto in volto. Ero vicina al davanzale a osservarlo: era a dir poco imponente, con le spalle larghe, le sopracciglia folte e le labbra tumide. Era molto diverso da quando ci eravamo incontrati nella mia precedente incarnazione, l'unica cosa rimasta immutata era l'aria tranquilla e docile della sua fronte spaziosa, la sua energia riusciva ancora a irretirmi tanto da farmi tornare sempre da lui, ovunque io mi trovassi. In quel momento mi vide con la coda dell'occhio e ne rimase visibilmente spaventato, il pennello cominciò a tremare tra le sue dita e un grumo d'inchiostro cadde sulla carta di riso di un biancore lucente. Ero a dir poco mortificata, era la prima volta che lo vedevo usare della carta nuova di zecca, ordinatamente divisa in righe, in cui ogni parola era frutto della sua cura

meticolosa. Mi sentii in colpa per essere stata così brusca. “Non aver paura, non ho cattive intenzioni, non voglio farti del male.” Quelle parole mi suonarono buffe, sembravano il preambolo che qualsiasi fantasma donna avrebbe potuto rivolgere a un uomo qualsiasi. “Tu, tu sei un fantasma?” Gli tremò la voce mentre il suo sguardo fissava con aria attonita quella testa fantasma affacciata alla sua finestra. “Adesso sono un fantasma, ma nella mia vita precedente ero tua moglie.” Subito dopo avergli rivolto quelle parole non potevo essere consapevole di quanto tempo ci avrebbe impiegato ad assimilare quel dato di fatto. Nel tempo che mi rimaneva avrei mai potuto ritrovare l’affetto di quell’uomo? Mi guardava confuso e un altro grumo d’inchiostro cadde sulla carta di riso. “Nella mia vita precedente ero la tua amorevole moglie, ma sono morta decapitata, per questo non ho potuto reincarnarmi in un corpo umano. Eppure penso sempre a te, per questo ti sono sempre accanto.” Rimuginò per un po’, poi, benché impaurito, ebbe il coraggio di chiedermi: “Come hai potuto avere una morte talmente miserabile?” “Dopo essere andato nella capitale per sostenere gli esami imperiali non sei più tornato. Degli uomini del villaggio mi hanno molestata e io, per liberarmi di loro, li ho avvelenati. Sua eccellenza il prefetto mi ha condannata alla ghigliottina per questo.” Rimase un attimo sbalordito, poi disse in un soffio di voce: “Allora sono stato anch’io profondamente ingrato, tuttavia anche tu sei stata profondamente malvagia.” Rimasi un attimo sbalordita anch’io. Non riuscivo a comprendere la sua affermazione, poi scoppiai in una risata e dissi: “È quindi questa la mia ricompensa. All’epoca mio padre non era affatto favorevole al nostro matrimonio, diceva che non eri una persona onesta e gentile, che un giorno o l’altro me ne sarei pentita. Mi rinchiuse in casa e mi costrinse a un crudele giuramento. Malgrado tutto io scappai dalla finestra per venirti a cercare e fuggire con te.” Mi interruppi un attimo e poi continuai: “Tu lo sai qual era il contenuto di quel giuramento?” Scosse la testa. “Padre, se mai sposerò un principe, che il mio corpo e la mia testa vengano separati dopo la mia morte, così da non poter mai più trovare pace.” Quando finii di parlare vidi il suo volto farsi pallido, dopodiché scoppiammo a ridere tutti e due. Mi guardò con aria un po’ melanconica e nel suo volto carico di paura balenò una traccia di misericordia. Adoravo quella sua espressione di amorevolezza, mi ricordai di quanto fossi stata sentimentale nella mia precedente incarnazione e, nel vedere quel suo volto così dolce, mi dimenticai del giuramento e dei torti subiti. Sospirai, poi dentro di me pensai che non serbavo alcun rancore, desideravo soltanto che lui potesse avere una vita di agi e di prosperità, non desideravo nient’altro

che questo. Così gli dissi: “Vieni con me.” Volai sospesa in aria per un po’ e mi fermai ad aspettarlo nella stalla. Mi raggiunse con esitazione. Feci un profondo respiro, poi diedi un’occhiata alle sue scarpe ridotte in brandelli e gli dissi: “Apri la stalla e porta via tutti i tappeti e le erbacce che vi sono.” Fece come dissi. Ci mise un bel po’ e, dopo aver rimosso tutti i tappeti e le erbacce, il cortile si riempì di polvere. Si accorse che, in fondo alla stalla, vi era qualcosa che luccicava come oro, così vi entrò in un lampo. Stando alle sue spalle non potevo scorgere la sua espressione di sorpresa, tuttavia riuscivo a percepire come il suo corpo fosse preso da una gioia incontenibile che lo scuoteva in un tremore. Vide un gran numero di monili di perle da portare tra i capelli e forcine di diamanti, tutti di inestimabile valore. Ne rimase estasiato e, voltandosi verso di me, disse: “Mi stai regalando tutto questo, davvero tutto questo è per me?” Io risposi: “Usali per irretire gli ottusi esaminatori di ogni rango e per pagarti gli studi, così diverrai sicuramente un venerabile dotto.[51] Non è forse quel che hai sempre desiderato?” Pianse dalla gioia e io, guardandolo con aria addolorata, gli dissi: “Se sei davvero così grato, potresti farmi una promessa?” Lo vidi annuire lentamente, poi continuai: “Potresti recarti al cimitero alle spalle del palazzo imperiale e cercare il mio corpo defunto per seppellirlo assieme alla mia testa? Inoltre, ti chiedo di scrivere sulla lapide della tomba che sono tua moglie, così che tutti mi riconoscano come tua moglie e che Yama, il re degli inferi, sappia che il mio corpo defunto non è ignoto, in questo modo potrò reincarnarmi e, chi può dirlo, magari un giorno io e te saremo di nuovo marito e moglie.” Annuì. Io proseguii: “Devo tenere a mente di essere venuta meno al mio giuramento.”

A questo punto il vecchio cieco si sarebbe fermato a guardarvi e, nel mezzo di una risata, vi avrebbe detto: “Questa è la storia del fantasma che tutti voi conoscete.” Poi avrebbe tirato un sospiro e inclinato il capo, nascondendo un sorriso furbo e pieno di mistero, in modo da far intuire che ci sarebbe stato un seguito, ma sarebbe stato necessario dargli qualche altra moneta di rame per ascoltare il resto della storia.

Si dice che l’imperatore, dopo aver rimosso quel fantasma, soffrì a lungo di palpitazioni, per cui i ministri gli diedero un consiglio: la principessa terzogenita era ormai in età di matrimonio, perché non reclutare un principe come suo marito così che questo lieto evento potesse lavar via l’influenza del fantasma nel palazzo? In men che non si dica l’imperatore divulgò in lungo e in largo la notizia che il quinto giorno del mese successivo, presso la torre alle porte della città, si sarebbe tenuto un ballo per

[51] Titolo di merito conferito a chi arrivava primo durante l’ultima prova degli esami imperiali.

designare il futuro genero dell'imperatore, a cui avrebbero preso parte tutti gli uomini non ammogliati. A questo punto il racconto del vecchio cieco si faceva ancora più bizzarro: si dice che quel giorno fu a dir poco spettacolare e brioso. Tutti gli uomini non sposati della città accorsero ad ammirare lo splendore della principessa terzogenita e a sfidare il fato per accedere alle ricchezze e agli onori della famiglia imperiale. La principessa non deluse le aspettative di nessuno, e anzi accorsero da qualunque parte del paese poiché di una bellezza ancor più notevole delle sue due sorelle maggiori. Molti uomini ammogliati in cuor loro si pentirono di essersi sposati così presto, dato che quel giorno non avrebbero potuto godere di un'opportunità del genere. Si dice che prese parte al ballo in onore della principessa anche un giovane studioso, dalle fattezze delicate e con indosso un lungo abito con ricami in broccato e inserti in seta, il quale, a ogni suo gesto, mostrava un contegno fuori dal comune, come se in lui fosse stata innata l'indole di un venerabile dotto. Tra tutti si sparse la voce che costui era l'uomo che avrebbe vinto il ballo e tutti, colti da un tale stupore, scoppiarono a ridere. Di sicuro la principessa, in cuor suo, era grata al cielo per averle donato il suo principe azzurro. E anche quell'intellettuale di bell'aspetto provò grande gioia quando venne acclamato da tutta la folla radunata di fronte alla torre. Nel mentre l'imperatore diede l'ordine di aprire le porte della città e, nel momento in cui diede il benvenuto al suo nuovo genero, tutte le persone attorno al nuovo consorte strepitarono per la gran sorpresa, poi a uno a uno corsero via disperdendosi. Il principe si inchinò volgendo gli occhi a terra e venne lanciato un urlo di dolore. Un vestito cadde fluttuando giù dalla torre, mentre un dolce profumo si dileguava e la bellezza sfioriva. Il nuovo genero dell'imperatore, atterrito, rivolse uno sguardo verso il basso e vide che si trattava del vestito ricamato in broccato del ballo: quella cosa così pesante era la testa di una donna dai capelli scarmigliati che mostrava un'espressione di immenso dolore.

Capitolo 3
Commento traduttologico

3.1 Premessa

Come afferma Gideon Toury, la traduzione è da considerarsi un approccio di *problem solving* e di *decision making*, le cui scelte determinano la forma del testo finale.[52] A questi si accostano anche altri tipi di meccanismi, quali la creatività e l'intuizione.[53] Partendo da tale presupposto, la traduzione opta per delle scelte basandosi in primo luogo sulla dominante, ossia su quei tratti distintivi del testo sulla quale poi si andrà a fondare la strategia traduttiva e le varie decisioni di "cosa tradurre nel testo e cosa nel metatesto".[54] Oltre a ciò, sarà di fondamentale importanza definire il lettore modello ideale, in quanto la traduzione è un processo in cui vengono messe a confronto due culture diverse, da cui ne consegue che "tradurre è sempre un'operazione di mediazione culturale".[55] Il lettore modello è inoltre di vitale importanza se si parte dal presupposto che il significato del testo viene definito dai suoi destinatari: sarà pertanto compito del traduttore definire un metatesto in cui il lettore a cui esso si indirizza, sia in grado di coglierne il senso.[56]

---

[52] Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 96.
[53] Fabio Alves & Amparo Hurtado Albir, "Cognitive Approaches", in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1*, Amsterdam /Philadelphia, John Benjamins, 2010, p. 31.
[54] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano, 2011, p. 278.
[55] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, *op. cit*., p. 82.
[56] Ben Van Wyke, "Ethics and Translation", in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1*, *op. cit.*, p. 122.

3.2 Tipologia testuale

Prima di passare a una più attenta e dettagliata analisi della dominante e del lettore modello, è necessario definire che tipo di testo abbiamo davanti.

Esistono vari tipi di classificazioni del testo. Francesco Sabattini ha proposto un tipo di classificazione dei testi in cui questi ultimi possono "essere distinti a seconda che siano più o meno rigidi in base al vincolo interpretativo posto al destinatario."[57] In questo caso si tratta di due testi molto poco vincolanti, poiché ammettono degli ampi margini di interpretazione soggettiva.

Seguendo invece la teoria delle funzioni del linguaggio di Jakobson, è evidente che ci troviamo di fronte a due testi che veicolano principalmente la funzione emotiva, poiché intenti a comunicare al lettore il mondo interiore dell'io narrante.[58] Questo è sicuramente più rilevabile nel primo testo tradotto, poiché in esso si verifica un alternarsi di capitoli narrati in prima persona a capitoli narrati in terza persona. La narrazione intradiegetica rimanda direttamente al lettore gli stati d'animo della protagonista, attraverso un lungo accavallarsi di pensieri e oggetti che diventano simbolo del proprio io e del proprio vissuto.

Partendo dal presupposto che nessun testo può mai avere una singola funzione, è importante notare come ci sia anche un'importante funzione descrittiva, benché l'autrice non si distingua particolarmente per lunghe e dettagliate caratterizzazioni. Il secondo racconto è altresì connotato da una sfumata funzione conativa, in quei brevi passaggi in cui il testo si rivolge direttamente al lettore, avvalendosi così di "tecniche espositive per catturare l'attenzione del lettore e continuare a farsi seguire":[59]

> 你原本是不相信他这可笑的说法，可是当你闭起眼睛来的时候，当真能看见树梢动起来 [...]
>
> Tutto ciò potrebbe suonarvi ridicolo, tuttavia, se aveste chiuso gli occhi, davvero sareste riusciti a vedere le cime degli alberi muoversi […]

[57] Luca Serianni, *Italiani scritti*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 24.
[58] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, *op. cit*., p. 39.
[59] *Ibidem*, p. 43.

Infine possiamo classificare entrambi come due testi narrativi, in quanto scopo primario dell'autore è quello di raccontarci una storia, con una trama ben definita e una successione di eventi in ordine cronologico.

3.3 Dominante

La definizione della dominante e delle eventuali sottodominanti è necessaria al fine di "costruire uno schema di priorità a cui attenersi nella strategia complessiva e nelle singole scelte traduttive."[60]

Come già anticipato, "Xiao Ran" è un racconto dall'impianto fortemente psicologico, per cui ciò che caratterizza maggiormente il testo è l'uso di immagini metaforiche di cui l'autrice si avvale per riuscire a far intendere al lettore la particolare percezione del mondo della protagonista, assieme alla sua strisciante follia.

Il romanzo si struttura tramite un'alternanza di punti di vista, passando da capitoli con narratore intradiegetico a capitoli con narratore extradiegetico. I primi si configurano come una libera cascata dei pensieri di Xiao Ran, che spesso seguono un'ambigua logica e mettono in risalto la sua attenzione verso dettagli spesso insignificanti, assieme agli strani disegni che la sua mente partorisce. I secondi invece si focalizzano maggiormente su una funzione descrittiva, benché rimanga l'impressione che il racconto sia ambientato in un non-luogo senza una precisa collocazione temporale. Tutto sembra sospeso, le uniche forme dai contorni ben definiti sono le immagini allucinate di Xiao Ran, con cui tratteggia il mondo che la circonda rendendolo un universo a sua immagine e somiglianza. In questo mondo dai contorni sfumati, gli unici dettagli ben definiti si stagliano con nitidezza, come degli altorilievi, per catturare l'attenzione del lettore e condurlo alla comprensione di ciò che sta accadendo nella mente della protagonista e dargli qualche presagio di ciò che avverrà nel corso della narrazione. Niente è lasciato al caso, in questo mondo fluttuante senza contorni tutto ha una logica ben precisa.

[60] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, *op. cit*., p. 106.

“Sushui cheng de guishi” è narrato in prima persona, tuttavia si caratterizza per un curioso l’intreccio tra due voci narranti: quella della protagonista – il fantasma di una donna decapitata di cui non sappiamo il nome – e quella di un vecchio cieco cantastorie. Le due voci si mescolano in un intreccio tale da rendere difficile distinguere di volta in volta quale sia la voce narrante. Inoltre, tramite questo espediente, Zhang Yueran inserisce frasi e *modus dicendi* tipici della narrazione orale:

> […] 剩下的事儿啊，便不是我能讲得出来的啦，你们且闭上眼睛，安静地沉着心，那冤屈的女鬼自会幽幽地走出来和你说她那故事。
>
> […] ah, non posso raccontare quel che segue! chiudete gli occhi e state calmi, il fantasma che ha ricevuto quest’ingiustizia potrebbe tornare dall’oltretomba e voi potreste ritrovarvi a raccontarle di persona questa storia.

Non è un caso: l’intento principe dell’autrice è quello di costruire un racconto che, anche nella forma, dia l’impressione di appartenere a un’epoca passata. Ciò che infatti caratterizza maggiormente il racconto, infatti, è la connotazione favolistica, ottenuta tramite la ricostruzione di un passato che oscilla tra il soprannaturale e rimandi alla cultura classica cinese. È quindi la cultura classica a fare da protagonista, tanto nel suo immaginario leggendario e fantastico quanto nel suo repertorio religioso, filosofico, letterario, unito inoltre allo stile dall’autrice, pregno di espressioni culturospecifiche e talvolta arcaicizzante.

Sottodominante di “Sushui cheng de guishi” è il connubio tra amore e morte, come già rilevato nel primo capitolo, un connubio che rivela il suo carattere macabro e inquietante sin dall’inizio, proprio grazie alla forma: si ha la sensazione che, nella sua narrazione e nella sua struttura, si tratti quasi di una fiaba per bambini, grazie tanto all’atteggiamento disincantato della voce narrante quanto all’inserzione della voce del cantastorie e del dialogo diretto con il lettore. Tutto questo, però, stride fortemente con la crudezza delle immagini trattate, ma è questa, come già preannunciato, la grande abilità di Zhang Yueran: far emergere un senso di inquietudine proprio grazie al linguaggio distaccato e a una scrittura fredda e disincantata, così da rendere ancor più d’effetto l’impatto con la crudeltà e l’efferatezza.

Nel metatesto è stata mantenuta la stessa dominante del prototesto, cosicché la traduzione e le sue scelte sono state attuate partendo da questi presupposti: nel primo

caso ricreare un universo allucinato e visionario e far emergere l'io sofferente della protagonista; nel secondo, invece, ricostruire in maniera minuziosa e dettagliata lo scenario dell'epoca imperiale in cui il racconto è ambientato, facendolo apparire quasi una leggenda o un racconto di un passato molto remoto.

I due testi, quindi, si dimostrano oltremodo differenti poiché, se è pur vero che il contenuto non può essere astratto dalla forma, è anche vero che in taluni casi, come in "Sushui cheng de guishi", la forma ha forse una maggiore priorità rispetto al contenuto.[61]

Unico *fil rouge* rintracciabile in questi due testi così diversi tra loro, oltre che sottodominante comune rintracciabile anche nel metatesto, è la vena *noir* e un certo gusto per lo *splatter* che si esplicitano in particolar modo attraverso un'inquietante percezione visionaria della violenza (nel caso di "Xiao Ran") e la descrizione incredibilmente asettica di immagini cruente (nel caso di "Sushui cheng de guishi"):

> 男人没有发出怨恨的声音。我在思索是不是要帮助我的父亲止血。我把刀子扔下去，然后我用两只手摩挲着寻找男人的伤口。我感到有温泉流淌到了我的手心。我感到了它们比水仙汁液更加芬芳的香气。男人还带着刚才那样宽容的笑容。他就倒下了。他把温泉掩在身后，像一块岩石一样砸下去。
>
> L'uomo non emette nessun suono d'odio, sto pensando se aiutare o meno mio padre a bloccare l'emorragia. Getto a terra il coltello, dopodiché con entrambe le mani tocco l'uomo andando alla ricerca della ferita. È come se sui miei palmi scorresse dell'acqua termale, ha un odore più intenso della linfa dei narcisi. L'uomo accenna una sorta di sorriso indulgente, poi si accascia a terra e le sorgenti calde si spandono dietro di lui, sembra una roccia che cade a terra frantumandosi.

> 我左面的男人睡得正熟，我把从他的身子下面压着的手臂拽出来，然后用两只手臂抱住头，用力向上拔一下，头和身体就没有任何痛感的分开了。
>
> Una volta afferrai le braccia di un uomo alla mia sinistra che dormiva profondamente, tirandole da sotto il corpo, poi ghermii la testa con entrambe le mani e la strappai con forza verso l'alto, finché non si staccò dal corpo senza la minima sensazione di dolore.

[61] Eugene Nida, "Principles of Corrispondence" in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, p. 127.

3.4 Lettore modello

Sarà ora importante definire verso quale tipo di lettore modello si rivolge il metatesto, tenendo conto che il potenziale lettore si distingue non solo per abilità, ma anche per interesse.[62] In relazione al tipo di scrittura di Zhang Yueran, Marco Fumian afferma che:

> Zhang Yueran si distingue per la sua soffusa vena malinconica, con cui descrive scenari sospesi, lontani, che potrebbero trovarsi in qualsiasi luogo e in qualsiasi tempo.[63]

Questa definizione sembra essere perfetta per "Xiao Ran": il testo non presenta alcun riferimento temporale o spaziale, la vicenda potrebbe aver luogo in Cina come in un qualsiasi altro luogo nel mondo, tanto nel 2013 quanto agli inizi del Duemila o addirittura negli anni Novanta od Ottanta. Presente o passato, quindi, non fa molta differenza. Ne consegue che il testo, in teoria, può rivolgersi a un pubblico molto eterogeneo, privo di particolari prerequisiti in materia culturale, poiché di facile lettura e, come appena detto, senza una specificità cronologica, geografica e culturale. Tuttavia l'impianto fortemente psicologico e introspettivo delimita in un certo qual modo il campo d'azione, sicché il lettore modello ideale si configura come un lettore analitico, in grado di cogliere gli indizi sparsi dall'autrice relativi alla contorta psiche della protagonista, assieme ai vari "oggetti, animali e persone che diventano il correlativo metaforico dello stato d'animo espresso."[64]

La definizione di Fumian sopraccitata non sembra funzionare molto per "Sushui cheng de guishi": in questo caso abbiamo una specificità temporale, benché anch'essa piuttosto generica, ossia l'epoca imperiale. Siamo quindi certi che si tratti di un passato molto remoto e, volendo andare a scavare un po' più a fondo, si potrebbe rilevare un piccolo e quasi impercettibile indizio di una più specifica datazione, ossia il termine

---

[62] Eugene Nida, "Principles of Corrispondence", *op. cit.*, p. 128.
[63] Marco Fumian, *Figli unici*, *op.cit.*, p. 243.
[64] *Ibidem.*

zhifu 知府 (letteralmente "il magistrato della prefettura"), istituzione in vigore dalla dinastia Tang a quella Qing. Si tratta però di un indizio pressoché inutile, dato che stiamo parlando di un lasso di tempo di oltre mille anni. Mettendo però da parte il tempo, sarà oltremodo evidente che qui non c'è alcuna ombra di dubbio sul luogo: la Cina. Questo perché, come rilevato dall'identificazione della dominante, si tratta di un testo in cui ricorrono molti *realia*, ossia "parole che denotano cose materiali culturospecifiche."[65]Questo dovrebbe presupporre che il lettore modello, in tal caso, necessitasse di conoscenze sinologiche pregresse per un approccio ideale al racconto. In realtà la traduzione è stata condotta in maniera tale che emergano i suoi elementi esotici e la sua specificità culturale senza però che il testo possa essere esclusivamente appannaggio di chi dispone di conoscenze culturali specifiche. Gli elementi estranei alla nostra cultura possono comunque essere comprensibili e intellegibili per un'ampia gamma di lettori,[66] tutto dipende dalle strategie adottate in ambito di traduzione. In questo caso, la strategia adottata fa sì che il lettore debba sì inciampare in vari elementi esotici, ma senza che questi si mostrino ostici o rendano poco scorrevole e/o piacevole la lettura.

In conclusione, malgrado sia indubbio che un lettore con un bagaglio culturale sinologico adeguato sarà evidentemente più preparato e interessato a un testo del genere, la traduzione di "Sushui cheng de guishi" è stata condotta con l'intento di rivolgersi a un'ampia fetta di pubblico, rivolgendosi però in particolar modo a un lettore particolarmente curioso e non predisposto a una lettura passiva, ma anzi intenzionato a confrontarsi con le diversità culturali. Come difatti afferma Osimo:

> Tutta l'opera di addomesticamento che il traduttore non compie, è tutta strada in più che deve essere percorsa dal lettore, e perciò, a seconda di quanto il lettore modello della cultura ricevente venga considerato capace e attrezzato per affrontare la realtà del mondo altro, il traduttore sarà nei suoi confronti più o meno paternalista, producendo un testo più o meno ghiotto di novità, più o meno liscio, scorrevole.[67]

[65] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 305.
[66] Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London/New York, 1998, p. 12.
[67] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 113.

3.5 Macrostrategia traduttiva

La strategia è un mezzo di cui il traduttore si avvale per delimitare quanto più possibile i problemi che emergono nel corso della traduzione nel passaggio dalla lingua di partenza a quella di arrivo. La macrostrategia traduttiva, ovviamente, influenza le scelte fatte a livello di microstrategie,[68] benché di volta in volta si sia optato per delle soluzioni e scelte ad hoc per specifici problemi.

Schleiermacher ha individuato due differenti approcci di traduzione: nel primo il traduttore percepisce come compito etico quello di riportare il lettore alla cultura dell'autore del prototesto, privilegiando in tal caso gli elementi di estraneità così che possa essere apprezzato in toto l'esoticità del testo; nel secondo il traduttore percepisce come compito etico quello di riportare l'autore alle norme della cultura d'arrivo, cioè quella del lettore, assieme al suo linguaggio.[69] Nel processo di traduzione è stato privilegiato il primo modello, soprattutto nel caso del secondo racconto "Sushui cheng de guishi", sempre alla luce della dominante di quest'ultimo, in quanto abbiamo detto essere determinante la sua specificità culturale.

> Se la cultura del prototesto è egemonica su quella del metatesto, è più probabile che la strategia traduttiva sia improntata all'adeguatezza. […] L'adeguatezza ingloba il testo estraneo etichettandolo come estraneo e offrendogli la possibilità di consultarlo senza togliergli le caratteristiche che ne formano l'identità.[70]

Questo, ovviamente, è stato attuato cercando comunque di rendere il testo quanto più intellegibile e scorrevole, intervenendo lì dove necessario per rendere il testo quanto più coeso e coerente possibile, in virtù di quelle divergenze sintattiche, lessicali e grammaticali riscontrabili tra LP e LA, ma anche in virtù delle inevitabili

[68] Yves Gambier, "Translation Strategies and Tactics" in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1, op. cit.*, p. 416.
[69] Friedrich Schleiermacher, "On the Different Methods of Translating", in Douglas Robinson (a cura di), *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St. Jerome, 1997, pp. 225–238.
[70] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 107.

trasformazioni attuate sul testo originale attraverso le quali il traduttore lascia sempre delle tracce visibili dettate dalle decisioni di traduzione attuate.[71]

Nel caso specifico di "Xiao Ran" la difficoltà non è stata quella di far emergere gli elementi culturali esotici – di cui è praticamente priva – quanto più il flusso dei pensieri della protagonista, la freddezza e la rapidità in cui tutto si muove, si esprime e si consuma, assieme a correlativi, similitudini, rimandi e analogie interne al testo.

Non bisogna però pensare che, essendo un testo privo di elementi esotici, nel metatesto siano del tutto assenti peculiarità stilistiche o linguistiche e che si sia realizzata quella *invisibilità* del traduttore tanto osteggiata da Venuti, che rende al lettore l'illusione che il metatesto sia in realtà un prodotto originale, attraverso l'impiego di una traduzione addomesticante.[72] Come infatti afferma Gideon Toury, le decisioni in ambito di traduzione necessariamente comprendono delle combinazioni di strategie ad hoc.[73] Per far sì che emergesse nel metatesto lo stesso spirito evocato dal prototesto, è stata posta particolare attenzione al lessico e alla sintassi, in quanto scelti in modo oculato dall'autrice per esplorare il mondo interiore della protagonista e farli emergere in letteratura attraverso vari espedienti, quali ad esempio l'impiego di frasi molto brevi, la costruzioni di immagini e similitudini, l'impiego del discorso indiretto libero e via discorrendo. Per riuscire a trasferire nel metatesto il significato veicolato da entrambi i testi, è stata messa in atto una macrostrategia basata sull'esigenza di suscitare nel lettore modello della LA la stessa reazione del lettore modello della LP facendo in modo che la traduzione presentasse un linguaggio quanto più naturale possibile. Si tratta dell'*equivalenza dinamica* descritta da Eugene Nida, che predilige il rapporto tra ricevente e messaggio, che dovrebbe coincidere con lo stesso esistente tra il ricevente e il messaggio della LP.[74] Questo perché, come sottolinea Heidegger, "il fatto che una traduzione sia semplicemente letterale non significa per ciò stesso che sia anche più

[71] Ben Van Myke, "Ethics and Translation", in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1, op. cit.*, p. 113.
[72] Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London, Routledge, 1995, p. 1.
[73] Gideon Toury, "The Nature and the Role of Norms in Translation" in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London & New York Routledge, 2000, p. 201.
[74] Eugene Nida, "Principles of Corrispondence" in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader,op. cit.*, p. 129.

fedele a ciò che è detto."[75] L'obiettivo primario è il significato, che deve rimanere lo stesso nel passaggio da prototesto a metatesto, tenendo conto che, come afferma Nida, la traduzione deve riprodurre un equivalente quanto più naturale nella LA, in primo luogo in termine di significato e in secondo in termini di stile.[76]

Questa strategia, tuttavia, è stata affiancata dalla volontà di non stemperare o annullare del tutto la specificità linguistico-culturale del prototesto e dei suoi elementi stranianti, tentando quanto più di mantenerli e di non farli passare inosservati. Questo tipo di approccio, incentrato sul "cercare d'inserire l'altrui nel proprio" è sì più difficile, ma "favorisce la presa di coscienza delle differenze culturali, la coscienza della propria identità culturale e il proprio raffronto."[77]

3.6 Fattori lessicali

3.6.1 Nomi propri: toponimi

Nel racconto "Sushui cheng de guishi" è presente un toponimo in realtà fittizio, ossia *Fuhedian* 福和殿. Non c'è traccia di un palazzo all'interno della Città Proibita che porti questo nome, tuttavia la sua denominazione è molto simile ad altri palazzi realmente esistenti, come il *Baohedian* 保和殿 o il *Taihedian* 太和殿. In italiano questi toponimi sono tradotti rispettivamente come "Palazzo della Preservazione dell'Armonia" e "Palazzo della Suprema Armonia", per cui nella LA si è tentato di rimandare per assonanza a questi ultimi traducendo *Fuhedian* 福和殿 come "Palazzo della Fortuna e

[75] Martin Heidegger, *Osservazione sulla traduzione*, trad. it. di D. Galasso in inTRAlinea, testi a fronte 1998, http://www.intralinea.it (consultato il 08/07/2013); (*Bemerkung zum Übersetzen*, in ID. *Hölderlins Hymne* 'Der Ister', Frankfurt a. M. Klostermann, 1984, pp.74-76).
[76] Eugene Nida & Charles Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1982, p. 12.
[77] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 87.

dell'Armonia". Il lettore con un buon bagaglio culturale sinologico si renderà conto che si tratta di un toponimo fittizio, a differenza del lettore privo di conoscenze pregresse; sicuramente, però, in nessuno dei due casi si avrà l'impressione che si tratta di un elemento avulso dal contesto dell'epoca imperiale cinese.

Altro toponimo fittizio è proprio la città *Sushui* 宿水, reso attraverso trascrizione fonetica. Il primo dei due caratteri presenta un problema nella scelta di trascrizione, in quanto ha due diverse pronunce: *su* e *xiu*. Poiché la prima viene utilizzata anche in qualità di cognome, allo stesso modo di *shui* 水, si è ritenuto fosse più pertinente nella resa della denominazione di un luogo.

3.6.2 *Realia*

I *realia* legano il testo al suo ambiente spaziale e temporale, conferendogli un certo colore e sapore. In traduzione questo sapore viene inevitabilmente perso o diluito. Il problema nella traduzione dei *realia* è dovuto a dei gap lessicali tra LP e LA e, di fronte a tale problematica, il traduttore può scegliere se metterli o meno in primo piano.[78] Nel caso specifico della traduzione di "Sushui cheng de guishi", come già preannunciato, si è cercato di mantenere quanto più questi elementi esotici per far risaltare il colore e il sapore dell'epoca e del luogo in cui il racconto è ambientato. Di seguito verranno esposte, caso per caso, le soluzioni e le scelte adottate per ciascun elemento di *realia*, raggruppati nelle categorie e sottocategorie individuate da Vlahov e Florin.[79]

Realia etnografici-misure: Uno dei problemi più rilevanti di questo racconto è stato rendere la scansione della notte che in passato avveniva attraverso i *geng* 更 e gli

[78] Ritva Leppihalme, "Realia", in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies (Vol. 1), op. cit.*, p.79.
[79] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 112.

时辰 *shichen*, una misurazione legata ai *dizhi* 地支, i rami terrestri, e ai *tiangan* 天干, i tronchi celesti. Nell'antica Cina la notte era divisa in cinque *geng* 更, di cui il primo riferito al periodo di tempo compreso tra le diciannove e le ventuno, il secondo a quello tra le ventuno e le ventitré, il terzo tra le ventitré e l'una, il quarto tra l'una e le tre, il quinto tra le tre e le cinque.[80] Il *geng* 更 era quindi un'unità di misura utilizzata per scandire la notte e ogni *geng* 更 marcava uno 时辰 *shichen*, un'ulteriore un'unità di tempo equivalente a due ore.

Inizialmente si era pensato a una resa di questi elementi attraverso una totale omissione di questo elemento di *realia*, cosicché ogniqualvolta nel prototesto ricorreva un *geng* 更, questo veniva riportato attraverso una generica delimitazione di tempo, ad esempio dicendo "qualche ora dopo la mezzanotte" nel caso di *si gengtian* 四更天 o ancora, di fronte a una locuzione come *ershisi ge shichen* 二十四个时辰 si era optato per l'equivalente in ore (dodici ore). Tuttavia una sostituzione del genere avrebbe creato un anacronismo, poiché all'epoca non si parlava di ore come ne parliamo noi oggi, tant'è che per riferirsi al periodo di tempo scandito dai *geng* 更 ciascuno di essi veniva contraddistinto da un nome specifico. Gli anacronismi, come afferma Nida, sono mezzi che violano l'idoneità del messaggio e del contesto e possono verificarsi quando, appunto, vengono usate delle parole contemporanee che falsificano la vita di diversi periodi storici.[81]

Inoltre, questo tipo di strategia traduttiva avrebbe eliminato del tutto l'elemento esotico, snaturando il racconto. Così, in ultima analisi, la soluzione migliore è sembrata essere la combinazione di due strategie: la trascrizione in *pinyin* di questo elemento di *realia*, affiancata all'aggiunta di una spiegazione tramite note. Tale soluzione all'inizio non sembrava essere la più congeniale in virtù di quanto afferma Eco:

---

[80] http://www.baike.com/wiki/%E4%BA%94%E6%9B%B4 (consultato il 09/06/2013).
[81] Eugene Nida,"Principles of Corrispondence", Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, *op. cit.*, p. 138.

> Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all'*ultima ratio*, quella di porre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta[82]

Se però da una parte c'è Eco, dall'altra c'è Nabokov, per il quale le note si configurano come "quel dispositivo metatestuale che permette al traduttore di scrivere liberamente anche frasi a prima vista poco comprensibili per la cultura ricevente."[83] Certo, parliamo di due estremi: l'uno vorrebbe che le note sparissero del tutto, l'altro invece che quasi sommergessero l'intera pagina, senza tener conto dei gusti del lettore Nel caso specifico di "Sushui cheng de guishi", si tratta dell'aggiunta di brevissime note a piè di pagina che forse non rendono la lettura del tutto scorrevole e veloce, ma che d'altra parte conservano l'elemento esotico e danno al lettore un elemento in più di comprensione della cultura del testo di partenza. In questo caso, quindi, le note non sembrano affatto essere una sconfitta, ma anzi una buona soluzione che rende giustizia all'esoticità e alle caratteristiche dominanti del prototesto. D'altronde il lettore modello ideale è stato definito preferibilmente come un lettore curioso e intenzionato a confrontarsi con una cultura diversa dalla sua, di conseguenza disposto a documentarsi e ad assorbire gli elementi estranei, motivo per cui una strategia traduttiva del genere è sicuramente tra le più confacenti.

Faccio un esempio per avvalorare le mia tesi: Yoshimoto Banana. Si tratta di una scrittrice giapponese che ha avuto un enorme successo in Italia, malgrado o forse proprio perché i suoi romanzi sono pieni di *realia* e di richiami alla cultura giapponese. Il suo successo sicuramente risiede anche nella felice traduzione operata da Giorgio Amitrano, il quale ha scelto di mantenere tutti i *realia*, trascrivendoli e dandone una spiegazione tramite glossario. Il primo racconto di Yoshimoto Banana, *Kitchen*, è comparso in Italia nel 1991, cioè ben ventidue anni fa e, a differenza di allora, oggi termini come *futon* o *tatami* non sono affatto estranei al lettore italiano di una Yoshimoto o di un Murakami Haruki o di un qualsiasi altro scrittore giapponese. È avvenuto quel tanto auspicato arricchimento culturale di cui parla Venuti, per cui la traduzione straniante è stata un elemento coadiuvante nell'assimilazione di elementi

[82] Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 95.
[83] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 137.

stranieri.[84] È quindi anche sulla base di questo approccio etico che è stata operata tale scelta, evitando che la traduzione desse forma solo a caratteristiche domestiche nel quale si potesse riconoscere il lettore attraverso un processo quasi "narcisistico", come definito da Venuti.[85]

Realia etnografici-religione: Nel testo ricorrono molti riferimenti tanto al Buddhismo quanto al Taoismo. Il primo è *fashi* 法师, un termine che in realtà racchiude un concetto molto ampio, come rilevabile nella definizione dataci dalla relativa pagina cinese *Wikipedia*:

> 在佛教中，法師（巴利文：dhammakathika）原来指能精通佛法，能為俗人解說佛法者，又指能夠行法之师[…][86]

> Nel buddismo *fashi* 法师 (Pali: dhammakathika) si riferisce all'esperta padronanza della dottrina buddista, intesa sia come capacità di illustrare la dottrina buddista ai laici, sia come capacità di insegnare le norme di condotta della dottrina buddista[…]

Nel metatesto questo *fashi* 法师 è stato reso come "gran maestro nella conoscenza dei sutra", ricorrendo quindi a un'esplicitazione del contenuto, in quanto nella LA non esiste un unico termine che possa rendere lo stesso significato del singolo termine nella LP e, d'altronde, come asserito da Klaudy Kinga, tendenzialmente le traduzioni sono sempre più lunghe degli originali, qualunque siano la lingua, il genere e il registro, poiché nel processo traduttivo si tende più all'esplicitazione che all'implicito.[87]

Mentre nel prototesto questo elemento di *realia* ricorre ben tre volte all'interno di una singola riga, in italiano questa esplicitazione è stata resa una sola volta per non appesantire troppo il testo e non renderlo ripetitivo e ridondante.

> "快，快，快，快把莲花观的大法师请来!"大法师果真是大法师 [...]

---

[84] Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, *op. cit.*, p. 23.
[85] *Ibidem*, p. 77.
[86] http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B3%95%E5%B8%88 (consultato il 09/06/2013).
[87] Klaudy Kinga "Explicitation", in Mona Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, p. 84.

> "Presto, presto! Che venga portato qui il gran maestro del Monastero taoista del Loto!" Costui, che era davvero un gran maestro nella conoscenza dei sutra […]

Da notare come all'interno della prima frase citata in discorso diretto compare anche un termine appartenente alla terminologia taoista, ossia *guan* 观, il cui significato è, per l'appunto, "monastero taoista": anche in questo caso non è stato possibile tradurre il termine della LP con un unico termine equivalente nella LP. Altri esempi di terminologia taoista sono *daoshi* 道士, tradotto come "monaco taoista" e la seguente locuzione:

> 道士命自己的两个道童
>
> due piccoli discepoli

Letteralmente, si tratta di "bambini destinati a diventare monaci taoisti", che però nel testo è stato reso come "piccoli discepoli", cioè "tramite una sostituzione con un omologo locale del fenomeno della cultura emittente"[88].

Altro termine appartenente alla dottrina buddista è *qianshi* 前世, che si riferisce al concetto di rinascita dell'anima. In questo caso non è stato difficile tradurlo come "reincarnazione", in quanto concetto ormai profondamente assimilato anche nella nostra cultura.

Ultimo elemento relativo alla religione è *Yanwang* 阎王, termine assimilato nella lingua cinese con una traduzione dal sanscrito, reso nel metatesto come "Yama, re degli inferi" attraverso una brevissima esplicitazione.

<u>Realia etnografici-moda</u>: Nel prototesto compare un indumento tipico cinese, il *changshan* 长衫. Questo indumento viene descritto in tal modo da *Baike*:

> 长衫又称长褂，为僧众的常服。 […] 而在近代，"长衫"一词又被赋予了新的含义，由于满清统治者的袍服影响，长衫亦有了无领、大袖、四面开衩的新特点，并从僧侣走向了大众，在 1900~40 年代流行一时。[89]

[88] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore, op. cit.*, p. 113.

> Era generalmente l'abito indossato dai monaci. […] Tuttavia in tempi più recenti, il *changshan* ha acquisito un nuovo significato sotto l'influenza della dinastia Qing; il *changshan* era senza collo, aveva grandi maniche e nuove caratteristiche e, a partire dagli inizi del 900 fino agli anni Quaranta, non era più un abito tipico dei monaci ma veniva indossato dalla gente comune.

Malgrado questa definizione, altre fonti, come *Wikipedia*, assimilano il *changshan* 长衫 al *qipao* 旗袍, il tradizionale vestito cinese femminile.[90] Poiché sembra che nel racconto venga utilizzato molto genericamente per definire un semplice abito lungo maschile, e poiché il *qipao* è un'invenzione relativamente recente che risale all'ultima dinastia cinese, è stato tradotto altrettanto genericamente come *cheongsam*, equivalente ormai assimilato nella LA, benché in realtà spesso e volentieri più riferito agli indumenti femminili che a quelli maschili. L'alternativa sarebbe stata un'esplicitazione del contenuto, purtroppo però è stata una strategia già adottata poco prima per rendere *shanzi* 衫子, tradotto come "una tunica blu con lunghe maniche", indumento anch'esso molto generico e molto vicino alle forme del *changshan*.

Realia politici e sociali-cariche ufficiali: Nel testo compare il termine *zhuangyuan* 状元, che corrisponde al più alto titolo di merito conferito a chi arrivava primo durante l'ultima prova degli esami imperiali, i *keju* 科举. Nel testo è stato tradotto come "venerabile dotto", sempre affiancandolo a una breve nota nell'ottica della strategia e delle motivazioni sopraccitate.

3.6.3 Lessico tecnico

Come già detto precedentemente, "Xiao Ran" è un testo in cui ricorrono spesso nomi di piante e fiori. Ci sono due casi in cui, nel prototesto, compaiono sotto forma di nomi botanici molto specifici. Il primo caso è *meigui* 玫瑰, che nel metatesto viene reso

[89] http://www.baike.com/wiki/%E9%95%BF%E8%A1%AB (consultato il 09/06/2013).
[90] http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%97%97%E8%A2%8D (consultato il 09/06/2013).

proprio con il suo termine scientifico di *rosa rugosa*. Tale accuratezza in traduzione non è stata dettata da un eccesso di puntigliosità o da quell'estrema precisione ricercata da Nabokov nella resa dei nomi botanici,[91] bensì da un'esigenza di comprensione del testo stesso: questo fiore non viene scelto a caso dall'autrice, ma per connotare il preciso colore di un indumento a cui viene accostato questo fiore.

> 她穿一件小染一直想要的玫瑰色裙子[...]
>
> Indossava una gonna che Xiao Ran aveva sempre desiderato: era dello stesso colore di una *rosa rugosa*[…]

Questa rosa viene nominata una seconda volta e sempre per costruire una similitudine tra il colore tipico della *rosa rugosa* e quello di una gonna.

> 是一件玫瑰紫色的长裙。
>
> Una gonna dello stesso violetto di una *rosa rugosa*.

È stata mantenuta nuovamente una traduzione quanto più fedele e precisa per riuscire a far cogliere il rimando intertestuale al lettore. In seguito la gonna verrà sempre citata affiancandola a *meigui* 玫瑰, tuttavia per far sì che il testo non risulti troppo ridondante, il nome botanico per intero non ricorrerà più all'interno del metatesto.

Altro termine botanico specifico che compare nel testo è *dujianhua* 杜建花, per la cui resa è stata operata un'ipotraduzione, traducendolo semplicemente "azalea" piuttosto che "azalea indiana", poiché in questo caso la sua specificità non era indispensabile nel trasferimento della connotazione voluta dall'autrice.

3.6.4 Materiale linguistico autoctono

[91] Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, *op. cit*., p. 135.

Di fronte a termini o espressioni che rientrano nel materiale linguistico autoctono il traduttore si trova di fronte al problema dell'intraducibilità linguistica, problema che si verifica nel momento in cui non esiste un sostituto sintattico o lessicale nella LA e nel prototesto;[92]sarà dunque evidente come nella trasposizione di determinati termini o espressioni dalla LA alla LP si forma irrimediabilmente un residuo. Si tratta di un "impoverimento quantitativo", definizione adottata da Antoine Berman nei confronti della perdita lessicale:

> Ogni opera in prosa presenta una certa proliferazione di significanti e catene significanti di cui la grande prosa è abbondante. […] Vi è una perdita, quindi, dal momento che la traduzione contiene meno significanti rispetto all'originale.[93]

Nonostante ciò, si è cercato di arginare questa perdita con la messa in atto di specifiche strategie che rispondono alla macrostrategia dell'equivalenza dinamica, secondo cui compito fondamentale del traduttore sta nel trasferire i termini e i concetti con la minima perdita, in modo che ciò che viene recepito nel prototesto sia lo stesso che viene recepito nel metatesto.

Legati alla questione di intraducibilità linguistica sono i *chengyu* 成语, espressioni idiomatiche cinesi composte da quattro caratteri, di cui generalmente è impossibile mantenere la struttura semantica e sintattica originaria della LA. Di seguito verranno riportate le varie strategie adottate caso per caso.

Hun fei po san 魂飞魄散 – traduzione letterale: "l'anima vola via e si disperde." In tal caso il significato intrinseco è "essere terrorizzati", e per riuscire in qualche modo a mantenere un senso figurato si è optato per l'espressione "morta di paura", metafora ormai del tutto assimilata nel linguaggio comune, ricorrendo quindi a una sostituzione con omologo locale.

Xin jing dan zhan 心惊胆战 – traduzione letterale: "il cuore si spaventa e la cistifellea trema". Il significato è più o meno simile al *chengyu* precedente, quindi, piuttosto che ricorrere alla stessa strategia, è stato tradotto come "tremavano dalla

[92] Susan Bassnett, *Translation Studies*, London/New York, Routledge, 1980, p. 40.
[93] Antoine Berman, "Translation and the Trial of the Foreign", in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, *op. cit.*, p. 292. Salvo ove diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

paura", ricorrendo perciò a una traduzione contestuale, mantenendo il significato globale.

Shang xin ye mu 赏心悦目 – traduzione letterale: "premiare il cuore e deliziare gli occhi". Quest'espressione idiomatica viene riferita a una donna acefala il cui collo, malgrado tutto, non riporta alcuna ferita. Dal momento che si tratta di un'immagine alquanto macabra, piuttosto che tradurla tentando di mantenere la percezione convogliata dalla LP si è preferito fare ricorso a una traduzione contestuale, traducendolo come "gradevole."

Hui mo ru shen 讳莫如深 – traduzione pressoché letterale: "importante questione da mantenere segreta". In questo caso la traduzione non ha presentato grossi livelli di difficoltà, poiché nella LA esiste l'espressione pressoché equivalente "avere qualche segreto da nascondere".

Wang'en fu yi 忘恩负义 – traduzione letterale: "dimenticare i favori e violare la giustizia". Quest'espressione in realtà non viene riferita a un'azione illegale o poco lecita, piuttosto viene utilizzata per convogliare un senso di ingratitudine, motivo per cui è stato tradotto semplicemente con "ingrato".

Mu bu xie shi 目不斜视 – traduzione letterale: "non volgere lo sguardo di traverso". Anche qui la traduzione non ha presentato grossi livelli di difficoltà ma, piuttosto che mantenere la sua traduzione letterale, è stato tradotto con "tenere lo sguardo fisso in avanti", frase che mantiene un significato pressoché identico a quello dell'espressione idiomatica.

Ru yi lang jun 如意郎君 – traduzione letterale: "principe e marito conforme ai propri desideri". Si tratta insomma dell'uomo perfetto o del marito ideale, reso nel metatesto con una sostituzione di un omologo locale, ovvero il "principe azzurro", che nel contesto appare tra l'altro più che adatto, in quanto il racconto – così ricco di episodi favolistici ed elementi del soprannaturale – ha un che di fiabesco.

Elemento piuttosto insolito rilevato all'interno di "Xiao Ran" è l'uso che l'autrice fa della parola *baobei* 宝贝:

> 他好像头一次这样宝贝她。
>
> Era forse la prima volta che la *coccolava* in quel modo (corsivo aggiunto).

La stranezza consiste nel fatto che il sostantivo *baobei* venga qui utilizzato in qualità di verbo. Trasferire questa "licenza" all'interno della LA sarebbe equivalso a creare un vero e proprio neologismo, espediente evidentemente troppo azzardato, per cui inevitabilmente quest'insolito impiego di *baobei* è andato perso nel corso della traduzione, optando piuttosto per una compensazione per approssimare l'effetto nel metatesto. Dal momento che il significato di *baobei* è "bambino" o "tesoro", il significato convogliato da *baobei* in funzione di verbo è molto probabilmente "trattare come un bambino", nel senso di "rivolgere tenerezze e attenzioni", perciò è stato tradotto con il verbo "coccolare".

3.6.5 Figure lessicali

Come già annunciato precedentemente, "Xiao Ran" è un testo ricco di immagini, costruite soprattutto tramite figure lessicali. Benché a livello globale la traduzione si sia basata sulla strategia traduttiva dell'equivalenza dinamica, nella resa delle figure lessicali riscontrate nel prototesto si è preferito un approccio più semantico che comunicativo, per usare la classificazione di Newmark.

> La traduzione semantica, secondo Newmark, è orientata alla lingua di partenza (*source language bias*), e il termine "semantica" sostituisce e precisa attributi tradizionali come "letterale" e "fedele". […] La traduzione semantica cerca di rendere, con la precisione concessa dalle strutture semantiche e sintattiche della seconda lingua, l'esatto significato

contestuale dell'originale. […] La traduzione comunicativa [invece] cerca di produrre sui suoi lettori un effetto il più possibile vicino a quello ottenuto sui lettori dell'originale.[94]

Questo diverso approccio traduttivo nei riguardi delle figure lessicali è stato determinato dall'uso mirato che Zhang Yueran fa delle varie similitudini e delle metafore. Esse, difatti, non sono fini a se stesse né tantomeno si tratta di meri abbellimenti di stile, bensì di mezzi con cui l'autrice fa emergere la strana e contorta modalità di percezione della protagonista: non è un caso che la gran parte di queste figure lessicali compaiano nei capitoli con narratore intradiegetico, ovvero quelli in cui viene data voce ai pensieri di Xiao Ran. Ne consegue che una traduzione che rendesse il loro contenuto a livello globale non sarebbe stata sufficiente, in quanto il significato stesso di tali figure retoriche risiede prima di tutto nella forma e nel lessico scelti dall'autrice: è da ciò che emergono la logica, la percezione e l'allucinazione di Xiao Ran. Da qui l'esigenza di una traduzione "più dettagliata, più concentrata, che persegue i processi mentali più che l'intenzione del trasmittente."[95]

Le similitudini di "Xiao Ran" costruiscono degli accostamenti poco convenzionali e sicuramente molto originali, che probabilmente a una lettura poco attenta possono sembrare quasi casuali o addirittura nonsense. Un caso è la seguente similitudine:

[...]他很好看，像一个舶来的玩具水兵一样好看。

[…] era molto attraente, bello come il pupazzo di un marinaio venuto da un transatlantico.

Questa similitudine è riferita a un ragazzo che Xiao Ran incontra casualmente per strada e che attira prepotentemente la sua attenzione. In effetti è difficile pensare che si possa trovare un ragazzo bello quanto un pupazzo, motivo per cui inizialmente questa traduzione sembrava essere poco adatta o comunque una nota stonata all'interno del testo. In realtà è l'esatto contrario, se si tiene conto del testo nella sua interezza. Non è infatti un caso che Xiao Ran paragoni quel ragazzo a un pupazzo, cioè a un giocattolo, se si tiene conto che la sua interlocutrice preferita, sin da quando è piccola, è proprio una bambola di pezza. Questa similitudine, quindi, è quell'ennesima spia, quell'ennesimo indizio che l'autrice dissemina nel testo per far cogliere al lettore la

[94] Massimiliano Morini, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007, p. 72.
[95] *Ibidem.*

follia sottesa al suo personaggio. È inoltre una scelta conforme al registro utilizzato dall'autrice per il suo personaggio, un registro molto semplice, talvolta puerile, ricco com'è di immagini riferite a oggetti ed elementi molto comuni e ordinari, che difficilmente assurgerebbero a una dignità letteraria nell'immaginario collettivo. Ne sono un esempio le seguenti similitudini:

像马铃薯皮一样的亲切的，像小蚱蜢的翅膀一样轻巧。

Sono familiari come bucce di patate, leggere come ali di cavalletta.

雾已经散去了，太阳又被张贴出来，像个逼着人们打起精神工作的公告。

La nebbia ormai non c'era più ed era uscito il sole, affisso come un annuncio che incita la gente a lavorare con vitalità.

Oltre alle similitudini ricorre anche un certo numero di metafore, anche queste in certi casi di difficile comprensione, come la seguente:

我想起他烧着的头发 […]

Mi sono venuti in mente i suoi capelli infuocati […]

Qui si parla sempre del ragazzo di poco prima. In questa frase il termine "infuocati" è da intendersi "come fuoco", eppure anche trasformando la metafora in similitudine non è ben chiaro a cosa possa alludere quest'immagine. Un accostamento di immagini simile viene già presentato due capitoli prima sotto forma di similitudine:

他火山一样烧着的头发[...]

I suoi capelli che sembravano bruciare come un vulcano […]

Si tratta di un'immagine ancor più insolita, oltre che di un accostamento difficile da intendere, tuttavia poiché la combriccola a cui appartiene il ragazzo viene dipinta come un gruppo di simil-teppistelli dai capelli tinti, viene da pensare che quell'immagine dei capelli "infuocati" o "che bruciano come un vulcano" voglia rimandare a dei capelli tinti di rosso. In realtà è solo una supposizione e potrebbero esserci molte altre ipotesi, ma d'altronde siamo di fronte a un testo aperto a molte interpretazioni soggettive. A fronte di tali considerazioni si è tentato quanto più di

rimanere vicini al prototesto, senza interventi invasivi come il ricorso a una figura differente o a una neutralizzazione.

3.7 Fattori linguistici

Mentre nella gestione del lessico la linea guida è stata il tentativo di mantenere quanto più possibile l'elemento esotico, improntando quindi la traduzione a un approccio più semantico in virtù di uno straniamento che potesse fungere da contro-attacco all'addomesticamento,[96] nella gestione del livello della frase e del testo la traduzione è stata improntata invece a un approccio più incentrato sul lettore, in virtù della già citata equivalenza dinamica.

Tutto ciò tenendo presente il principio per cui una buona traduzione deve configurarsi come una doppia interpretazione, essendo cioè fedele sia al linguaggio e al messaggio del prototesto, sia al messaggio orientato attraverso le forme del suo linguaggio.[97]

3.7.1 Organizzazione sintattica

"Xiao Ran" è, come già detto in precedenza, un testo costruito attraverso l'impiego di periodi poco complessi e di frasi accostate l'una all'altra attraverso l'impiego della paratassi e della coordinazione asindetica (ossia senza il ricorso a

[96] Outi Paloposki, "Domestication and Foreignization" in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 2,* Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2010, p. 40.
[97] Philip E. Lewis, "The Measure of Translation Effects" in Lawrence Venuti (a cura di),*The Translation Studies Reader, op. cit.,* p. 268.

connettivi). La paratassi e il mancato ricorso a congiunzioni e connettivi è certamente peculiare della lingua cinese, tuttavia non è un caso che qui l'autrice scelga di utilizzare frasi molto brevi e poco complesse, poiché il risultato di tale procedimento è che ciascuna frase risulta coincisa e dunque pregna di enfasi, come se l'autrice non volesse mettere niente in secondo piano. Questo, però, è vero soprattutto per i capitoli con narratore intradiegetico, in cui scorrono i pensieri della protagonista, accostati gli uni agli altri senza seguire una logica apparente. L'uso di periodi poco complessi e della paratassi è quindi funzionale alla trasmissione dei pensieri, al voler ricreare in qualche modo il filo che essi seguono quando partoriti dalla mente di Xiao Ran. È il motivo per cui la traduzione, in linea di massima, ha tentato di rimanere quanto più fedele al modello sintattico utilizzato dall'autrice.

In alcuni casi, tuttavia, sempre in virtù delle differenze tra LP e LA, è stato impossibile mantenere l'uso di frasi semplici, della paratassi e della coordinazione per asindeto, per cui sono stati necessari il ricorso all'esplicitazione dei nessi sintattici impliciti nel metatesto, così come l'unione di frasi separate e altri tipi di interventi. Ecco alcuni esempi:

> 我时常用一把剪刀，插进水仙花的根里。
>
> Spesso uso le forbici *per* innestare le radici dei narcisi (corsivo aggiunto).

Qui, come accade in gran parte del testo, c'è un'unione delle frasi attraverso una coordinazione per asindeto, che resa in tal modo in italiano sarebbe suonata a dir poco innaturale. Per questo è stato necessario trasformare la paratassi in ipotassi mettendo in evidenza il legame di finalità tra le due frasi, introducendo la seconda con un "per" che la trasforma da coordinata a subordinata.

> 小染隔着木头门的缝隙看见女人满脸是血。她想进去。她讨厌那女人的哭声，可是她得救她。她扣了门。
>
> Attraverso la fessura della porta di legno, Xiao Ran intravide la donna sanguinare in volto. Voleva entrare. Odiava il pianto di quella donna, ma nonostante ciò la salvò, *chiudendo* la porta (corsivo aggiunto).

Guardando invece a questo esempio, si può notare come la sintassi è rimasta invariata eccezion fatta per l'ultima frase, che anche qui è stata trasformata in una subordinata come nel caso precedente, questa volta però unendola alla frase precedente attraverso una virgola e attraverso l'uso di un gerundio modale, per rendere il nesso tra le due azioni.

Come si può notare dall'ultimo esempio citato, oltre alla necessità di intervenire in taluni casi nel cambiamento della sintassi trasformando la paratassi in ipotassi per esplicitare nessi impliciti e unendo frasi staccate tra loro, è stato necessario anche modificare la punteggiatura. Ancora una volta tale necessità è stata dettata in primis dalle divergenze dell'uso della punteggiatura tra LP e LA. La lingua cinese, difatti, tende a non esplicitare i nessi sintattici anche per via di un uso diverso della punteggiatura, facendo scarso ricorso ai due punti – con le loro relative funzioni argomentativa e descrittiva – o del punto e virgola, privilegiando invece la virgola e il punto. Tuttavia, anche questi ultimi spesso non rispondono allo stesso impiego che ne fa la lingua italiana.

Per quanto concerne l'uso dei tempi verbali, la struttura del testo ha necessitato un diverso approccio tra i capitoli con narratore intradiegetico e quelli con narratore extradiegetico. Per i primi, trattandosi di pensieri espressi dalla voce narrante della protagonista, sono stati usati il presente e il passato prossimo, mentre per i secondi il passato remoto e l'imperfetto.

Oggetto di particolare attenzione è stata la trasposizione del discorso indiretto libero. In "Xiao Ran" è l'unica tipologia di discorso riportato utilizzato, e in taluni casi è risultato impossibile il suo mantenimento, mentre in altri è stato mantenuto attuando però talune modifiche. Procediamo all'analisi con alcuni esempi:

> 小染把雪聚在一起，她和娃娃坐在中央。小染看着娃娃，看到她的两只亚麻色的麻花辫子好好地编好，可是自己的头发，草一样地扎根在毛衣的领子里。小染叹了口气说，你多么好看啊，娃娃。

> Xiao Ran ammonticchiò della neve e vi si sedette assieme alla bambola. Rimase a fissarla, osservando le sue codine giallo paglierino perfettamente acconciate, mentre i suoi capelli,

come erba, affondavano le radici nel collo del maglione. Xiao Ran emise un sospiro. *Sei così carina, bambolina* (corsivo aggiunto).

La differenza sostanziale tra LP e LA nell'uso del discorso indiretto libero è che in italiano è possibile rilevare come il discorso indiretto libero possa apparire del tutto avulso dal testo in cui è inglobato, attraverso strutture sintattiche diverse, enunciati non dichiarativi e uso di tempi verbali diversi. Qui, difatti, invece che di un tempo passato è stato utilizzato il presente, differenza che ovviamente nel prototesto non può emergere in quanto il cinese è una lingua isolante.

Ecco un altro esempio in cui emerge tale differenza tra LP e LA nel discorso indiretto libero:

女人仔细地看着小染。她忽然伸出一只血淋淋的手给了小染一个耳光。 她说：一个娃娃就把你收买了吗？

La donna la fissò con attenzione, poi improvvisamente allungò una mano insanguinata verso il volto di Xiao Ran e le mollò uno schiaffo. Ti è forse bastata una bambola per lasciarti corrompere?

Come si può notare, in entrambi casi il *verbum dicendi* che compare nel prototesto, ossia *shuo* 说, è stato eliminato nel metatesto. Inoltre, la citazione del discorso indiretto libero è stata isolata tra due punti, piuttosto che mantenere la punteggiatura della LP, in cui il discorso indiretto libero viene preceduto da una virgola (come nel primo caso) o dai due punti (come nel secondo caso). Questi due interventi sono stati attuati fondamentalmente per dare maggiore risalto ed enfasi al discorso indiretto. Verrebbe da pensare che questa scelta fosse dovuta anche al fatto che il discorso indiretto libero è contraddistinto dall'assenza di un'introduzione dell'enunciato tramite verbi come "dire" o "pensare", cosicché diventa anche difficile riuscire a stabilire se tali enunciati appartengano al personaggio o al narratore. In realtà, "il discorso indiretto libero può essere introdotto da una porzione di testo che segnala esplicitamente il suo carattere citazionale e che viene chiamata "*cornice* o *cornice citante* […] [che può] essere sovraordinata a uno o più degli elementi citati".[98] Inoltre,

[98] http://www.treccani.it/enciclopedia/discorso-indiretto-libero_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ (consultato il 24/07/2013).

la cornice può “interrompere la citazione, ma anche seguirla o precederla.”[99] In questo caso, tuttavia, tradurre con un “disse: ti è forse bastata una bambola per lasciarti corrompere?” sarebbe suonato un tantino forzato e innaturale, poiché con una struttura del genere, ossia del *verbum dicendi* seguito da due punti e discorso riportato, in italiano si tende a preferire il discorso diretto.

> 男人在作画的间隙会燃一根烟，缓缓地说，我爱你胜过我爱你的妈妈。你是多么安静啊。然后他忽然抱住小染，狠狠地说：你要一直在我身边。

> Durante le pause l’uomo si accendeva una sigaretta e con molta flemma *le diceva di amarla molto di più di quanto avesse amato sua madre*. *Tu sei così tranquilla*. Poi improvvisamente abbracciava Xiao Ran e *diceva con fermezza che lei sarebbe rimasta per sempre al suo fianco* (corsivo aggiunto).

In questo caso ci troviamo di fronte a tre casi di discorso indiretto libero. Dei tre, è stato mantenuto soltanto il secondo, mantenendone anche la stessa disposizione: il discorso riportato non è introdotto da nessun *verbum dicendi* e viene separato tramite punto. Le altre due frasi, invece, sono state trasformate in discorso indiretto, eliminando quindi la cornice citante. Questo perché, come già detto precedentemente, la struttura *verbum dicendi* seguito da due punti e discorso riportato è piuttosto tipica del discorso diretto, quindi l’unico modo per riuscire a far trasparire il fatto che si trattava di un discorso indiretto libero sarebbe stato ricorrere alla struttura di cui sopra (cioè eliminando i *verba dicendi* e separando le citazioni del discorso indiretto libero tramite punto). Se si fosse operato in tal modo, però, si sarebbe stravolta del tutto la sintassi del prototesto e sarebbe cambiato radicalmente il ritmo, spezzando le frasi e rendendole molto brevi e coincise. Come già detto, questo tipo di struttura sintattica è utilizzata perlopiù nei capitoli con narratore intradiegetico al fine di riuscire a rendere il flusso dei pensieri della protagonista, per cui in questi capitoli con narratore extradiegetico si è preferito mantenere una periodizzazione più complessa, come avviene nel prototesto.

> 红色颜料，红色颜料还有么？小染急急地问。没有了。我很久不用那种亮颜色了，你忘记了吗，搬家的时候我叫你都扔掉了，现在没有了。画这里糟糕的冬天我根本用不到红色。男人缓缓地回答。

[99] *Ibidem.*

> Xiao Ran chiese con ansia del colore rosso, c'era ancora il colore rosso? No, rispose lentamente l'uomo, era da tanto che non usava colori vivaci, l'aveva forse dimenticato? Da quando si erano trasferiti le aveva chiesto di buttarli via, proseguì l'uomo, quindi ora non c'era, perché per dipingere quest'inverno terribile non aveva usato affatto il rosso.

Qui ci troviamo di fronte a uno di quei casi in cui il discorso indiretto libero crea un intreccio tale da rendere difficile distinguere quale sia la voce narrante e quale quella del personaggio. Quest'effetto, presente nel prototesto, è stato mantenuto nel metatesto costruendo il discorso indiretto libero in maniera diversa da quanto avvenuto precedentemente. Al fine di ricostruire questo coro indifferenziato di voci, il discorso indiretto libero si avvale dello stesso tempo verbale della voce narrante, non si isola incassandosi tra due punti (malgrado ancora una volta non rispetti la punteggiatura della LP) e si alterna all'uso del discorso indiretto. Nel prototesto compare la cornice citante che è stata mantenuta nel metatesto, la quale nel primo caso si colloca a fine citazione per entrambi i personaggi, mentre nel metatesto interrompe la citazione. Inoltre ne è stata aggiunta una, "proseguì l'uomo", per riuscire a rendere la percezione che la frase successiva al punto interrogativo appartenga ancora alla voce narrante del personaggio, benché tale chiarezza di enunciazione non sia applicabile anche alle seguenti proposizioni "quindi ora non c'era, perché per dipingere quest'inverno terribile non aveva usato affatto il rosso".

"Sushui cheng de guishi" dimostra una sintassi antitetica al primo racconto breve: periodi complessi e molto lunghi, ipotassi e uso più frequente di connettivi. Scelta evidentemente dovuta dalla volontà dell'autrice di costruire un racconto con un impianto molto più tradizionale, cosicché la forma diventa funzionale al contenuto.

La periodizzazione, in quanto talvolta troppo complessa, è stata frammentata attraverso la separazione di frasi tramite punto, come nel seguente esempio:

> [...]不过城门口说书的盲老人数十年都说着这一个故事，动辄还扯上身后的城楼，以及城东边那块叫做东市的地方[...]

> […] tuttavia il vecchio cieco cantastorie, alle porte della città, raccontava questa storia da ormai dieci anni. Si piazzava spesso alle spalle della torre oppure nella parte orientale della città, in cui vi era il cosiddetto Mercato dell'Est […]

Si può notare come, oltre alla separazione delle frasi, è stato necessario in generale cambiare la punteggiatura, inserendo *chengmenkou* 城门口 in un inciso tra due virgole.

Sempre riguardo alla periodizzazione molto lunga e complessa, si guardi la seguente citazione:

> 可是我不会疼，我不会疼是因为我深知我前世的疼痛全部聚集在了我的身体上，它千疮百孔抑或带着不可思议的臭气，此刻都和我无关，我只需要和我的头颅在一起，它不仅干净而且早已将所有深埋痛感的神经抽去，它总是像一个美好的垃圾处理器一样把我一遍又一遍提起来的记忆按下去，捣碎，再销毁。

> Non avevo intenzione di farmi del male, non volevo, perché sapevo bene che il dolore della mia precedente reincarnazione era tutto raccolto nel mio corpo. Che fosse perforato da ferite aperte o che portasse con sé un fetore inaudito non aveva niente a che fare con me. Io e la mia testa avevamo bisogno non solo che il mio corpo fosse pulito, ma anche che il dolore seppellito in profondità nei miei nervi venisse spazzato via. Il mio corpo funzionava come un macchinario di smantellamento della spazzatura: comprimeva la mia memoria più e più volte, la riduceva in poltiglia e infine la distruggeva.

Si tratta di un esempio lampante della complessità di periodizzazione del racconto: una lunga enumerazione di sintagmi per asindeto, spezzata con una separazione delle frasi tramite punto nel metatesto per ragioni di naturalezza della lingua.

Nel prototesto sono presenti molti verbi relativi al guardare, che quasi sempre nella LP corrispondono al verbo *kan* 看. Spesso tale verbo nel metatesto è stato reso attraverso sostantivazione, sia per esigenze ritmiche sia per evitare una ripetizione dello stesso termine e avere una maggiore variazione lessicale:

> 我轻轻用目光拨开人群，终于看到我的身体[...]

> Il mio sguardo si fece largo tra la folla sino a *scorgere* finalmente il mio corpo[…] (corsivo aggiunto).

> 他颤声道，呆呆地看着这一颗女子的头颅站在窗台上。

Gli tremò la voce mentre il suo *sguardo fissava* con aria attonita quella testa fantasma affacciata alla sua finestra (corsivo aggiunto).

Stessa cosa dicasi per i *verba dicendi:*

他点点头。我说 [...]

Annuì. Io *proseguii* […] (corsivo aggiunto).

看见他连连点头，我才说道 [...]

Lo vidi annuire lentamente, poi *continuai* […] (corsivo aggiunto).

Nella LP l'unico *verbum dicendi* utilizzato è *shuo,* che ricorre molto spesso in quanto il testo abbonda di discorsi riportarti. Dal momento che, come già detto, la lingua italiana è poco tollerante nei confronti delle ripetizioni, nel metatesto è stato reso tramite diversi sinonimi.

Per quanto riguarda il trattamento dei tempi verbali, trovandoci di fronte a un racconto dall'impianto quasi favolistico, fin da subito la scelta è ricaduta sull'uso di tempi passati, alternando l'uso dell'imperfetto descrittivo a quello del passato remoto:

宿水城一直流传着无头鬼妃的传说。

Nella città di Sushui si narrava da sempre della leggenda del fantasma di una concubina senza testa.

人多了大家倒也胆子大起来，皇帝命人把这女子的身体放在殿中央，年迈的御医哆哆嗦嗦地走上前去给那个女子号了号脉，禀报说与一般女子并无异常。

D'un tratto a tutti mancò il coraggio e, quando l'imperatore ordinò che il corpo della donna fosse posto al centro del palazzo, i medici di corte più anziani avanzarono tremanti per tastare il polso della donna.

Tuttavia il racconto è un intreccio continuo di episodi precedenti e successivi, tali da necessitare poi il ricorso al trapassato prossimo, come nel seguente esempio:

[...]那日皇帝终于发现了这天大的秘密，原来他最宠爱的爱妾竟是个女鬼。那夜他腹痛，半夜醒来 [...]

> […] l'imperatore era venuto a conoscenza di uno spaventoso mistero: la sua concubina prediletta era in realtà proprio un fantasma. Quella notte l'imperatore *si era svegliato* in preda a un mal di stomaco […] (corsivo aggiunto).

Il cambio di tempi verbali avviene anche nel momento in cui vengono riportate sotto forma di discorso indiretto libero le parole del cantastorie:

> [...]那讲故事的盲老人大约是为了制造可怖的气氛，他讲到这里总是戛然而止，煞有介事地说：剩下的事儿啊，便不是我能讲得出来的啦，你们且闭上眼睛，安静地沉着心，那冤屈的女鬼自会幽幽地走出来和你说她那故事。
>
> […] il vecchio cieco cominciò a raccontarla spargendo il terrore tra la gente, facendo delle brusche pause e sforzandosi di essere credibile: ah, non posso raccontare quel che segue! Chiudete gli occhi e state calmi, il fantasma che ha ricevuto quest'ingiustizia potrebbe tornare dall'oltretomba e voi potreste ritrovarvi a raccontarle di persona questa storia.

Di seguito a questa citazione del discorso indiretto libero segue un breve passo in cui il narratore si rivolge direttamente al lettore. Nella LP il narratore si rivolge a una seconda persona singolare, mentre nella LA è stato trasposto alla seconda persona plurale, poiché artificio più frequente della lingua ricevente. Inoltre questo breve dialogo con i lettori è stato reso attraverso l'uso del periodo ipotetico, strutturato attraverso il congiuntivo trapassato e il condizionale passato:

> 你原本是不相信他这可笑的说法，可是当你闭起眼睛来的时候，当真能看见树梢动起来，一黑发背影挂在树梢上， 身体可隐可没： 我通常是在二更时分离开。在这个时刻，我会自动醒来，眼睛熠熠生辉，身体里的每个细胞都像一颗泡熟的米一样得到新生的芬芳。
>
> Tutto ciò potrebbe suonarvi ridicolo, tuttavia, se aveste chiuso gli occhi, davvero sareste riusciti a vedere le cime degli alberi muoversi e una sagoma nera, che aleggiava su di esse, il cui corpo ora si intravedeva ora scompariva del tutto.

3.7.2 Figure sintattiche

L'unica figura sintattica rintracciabile nel testo è la ripetizione all'interno di "Xiao Ran": tale figura, ancora una volta, non è fine a se stessa ma mirata a connotare la psiche del personaggio, motivo per cui compare solo nei capitoli a narratore intradiegetico, sottolineando in qualche modo il carattere ossessivo della psiche della protagonista, spesso e volentieri associata alle immagini.

露出白色汁液，露出它们生鲜的血肉。

Emerge della linfa bianca, emerge la loro carne fresca.

Come si può notare, questa ripetizione è riferita a un'immagine associata ai fiori, i narcisi che Xiao Ran metodicamente compra per poi reciderli con le forbici. Nel metatesto è stata mantenuta l'anafora *luchu* 露出 con la ripetizione di "emerge" in entrambe le frasi, accostate per asindeto e paratassi.

男孩在我的左面，男孩在我的右面，男孩是我不倦的舞台。

Quel ragazzo era alla mia sinistra, era alla mia destra, era il mio instancabile palcoscenico.

Anche in questo caso è stata mantenuta la ripetizione, tuttavia senza mantenere nella LA la ripetizione del soggetto *nanhai* 男孩, per evitare un effetto di ridondanza.

我的眼前明晃晃。我的眼前明晃晃。

I miei occhi si illuminano, i miei occhi brillano.

Nel prototesto si tratta della ripetizione di una frase per intero, ripetizione che oltretutto viene separata tramite punto. Nel metatesto questa ripetizione è stata resa solo parzialmente, ripetendo solo "i miei occhi" e creando una *variatio* lessicale con un sinonimo del primo verbo, variazione che tra l'altro dà l'opportunità di riuscire a rendere maggiormente le varie sfumature di significato di *huang* 晃.

3.7.3 Struttura tematica e flusso informativo

Citando ancora una volta Nida:

> In generale, le modifiche possono essere effettuate molto più facilmente a livello grammaticale, dato che molti cambiamenti grammaticali sono dettati dalle strutture obbligatorie del linguaggio recettore. Vale a dire che si è costretti a fare tali modifiche spostando l'ordine delle parole, usando i verbi al posto dei sostantivi, e sostituendo sostantivi con pronomi.[100]

Quest'introduzione è necessaria per sottolineare come talvolta determinati stravolgimenti dell'ordine delle informazioni siano stati dovuti all'adattamento agli standard della LA.

Tendenzialmente è stato privilegiato il calco della disposizione di tema e rema della LP, in quanto essa non minaccia di corrodere la naturalezza della LA. Sono stati però operati altri interventi all'interno del testo per renderlo più fluido e per rispondere maggiormente agli standard della lingua ricevente. Partiamo da "Xiao Ran":

> 她喘着粗气，洒出来的颜料溅在了她的腿上，慢慢地滑落，给她的身体上着一层灰蒙蒙的青色。

> Rimase a bocca aperta: i colori erano colati sulle gambe, scivolando lentamente sul corpo *rivestendolo* di un fosco strato cianotico (corsivo aggiunto).

In questo caso è stato aggiunto un verbo che nel prototesto non compare, ossia "rivestendolo", associato al verbo "scivolare" (traduzione di *hualuo* 滑落), un'esplicitazione dettata dall'esigenza di rendere più chiara l'immagine descritta nel prototesto.

> 雾已经散去了，太阳又被张贴出来，像个逼着人们打起精神工作的公告。

[100] Eugene Nida, "Principles of Corrispondence", *op. cit*., p. 137.

La nebbia ormai non c'era più ed era *uscito* il sole, *affisso* come un annuncio che incita la gente a lavorare con vitalità (corsivo aggiunto).

Nell'esempio sopraccitato, invece, è stata operata un'inversione dell'ordine delle parole: il termine "affisso", ossia *zhangtie* 张贴, nel metatesto viene trasferito nella proposizione successiva, poco prima della similitudine. Ancora una volta si tratta di un'esigenza dettata dalle divergenze tra gli standard della LP e della LA: in cinese, difatti, troviamo l'accostamento di verbi in serie, ossia "affiggere" e "uscire", cosa che in italiano sarebbe impossibile trasferire, per cui le alternative possibili sarebbero o l'eliminazione di uno dei due verbi o, appunto, una separazione dei due verbi in frasi diverse, riuscendo in tal modo a mantenere il significato tanto di *chulai* 出来 quanto di *zhangtie* 张贴.

我听见一群男孩的笑，他们配合性的，欣赏性的，赞许性地笑了。

Ho sentito la risata di un gruppo di ragazzi, un riso compiaciuto, un riso di apprezzamento.

Nella frase cinese sopraccitata troviamo una particolare costruzione sintattica, ossia quella di un verbo seguito da *xing* 性, utilizzata per la costruzione di avverbi. Generalmente la resa in italiano di questa costruzione equivale agli avverbi con il suffisso in "–mente", tuttavia in questo caso tale trasposizione sarebbe stata impossibile, dal momento che la lingua ricevente non possiede degli avverbi che convogliano il significato di "con compiacimento" o "con apprezzamento", per cui la scelta è ricaduta sulla resa attraverso un aggettivo e un complemento di modo. È stato peraltro attuata un'eliminazione, omettendo cioè il primo dei tre verbi, *peihe* 配合, che ha il significato di "coordinare", in quanto si è ritenuto non esistano un aggettivo o un sostantivo che potessero essere congeniali agli standard della LA.

我的心和眼睛躲在新鲜的玫瑰裙子里去赴约。

Il mio cuore e i miei occhi si nascondono tra le *pieghe* della rosa della mia gonna per andare all'appuntamento (corsivo aggiunto).

然后她开始钻进那些颜料深处寻找。

poi cominciò a rovistare tra i meandri dei colori in cerca *di qualcosa* (corsivo aggiunto).

Anche qui ci troviamo di fronte a dei casi di esplicitazione, con l'aggiunta del termine "pieghe" che non compare all'interno del prototesto, impiegato ancora una volta per rendere più chiara l'immagine convogliata dal prototesto, adattandosi al contempo agli standard della LA. Stessa cosa dicasi per l'aggiunta "di qualcosa".

Prendiamo ora in considerazione "Sushui cheng de guishi". Anche qui, come nel precedente testo, è stata mantenuta sostanzialmente la struttura di tema e rema. Tuttavia in taluni casi, come nel seguente esempio, la struttura è stata alterata:

[...]他铺开一张别人用过的废旧宣纸，找到空白角开始写文章。

[…] cominciava a scrivere su di essa, una volta trovato uno spazio bianco sugli angoli.

È evidente come sia stata operata l'inversione tra tema e rema. Questa scelta è stata determinata da uno schema molto frequente nella lingua cinese che compare nella frase tratta dal prototesto: due frasi coordinate tra loro per asindeto, per cui nessuna delle due frasi ha rilevanza maggiore rispetto all'altra. Malgrado l'italiano sia una lingua molto flessibile nella sua struttura, è evidente come l'informazione di maggiore rilevanza sia "cominciava a scrivere", motivo per cui si è preferito invertire l'ordine e trasporre la coordinazione in subordinazione. Da notare anche come sia stata applicata un'espansione con quel "su di essa" che non compare nel prototesto.

乐呵呵地听到天大暗下来才意犹未尽地回家去：那日皇帝终于发现了这天大的秘密，原来他最宠爱的爱妾竟是个女鬼。那夜他腹痛，半夜醒来，迷朦中发现睡在他旁边的爱妾没有与他并排躺着，而是整个身子都缩在被子里面。

Poi, un giorno, il vecchio cieco cantastorie apprese una notizia strabiliante, tanto che corse subito a casa per saperne di più. Figuratevi quale gioia fu per lui sapere che l'imperatore era venuto a conoscenza di uno spaventoso mistero: la sua concubina prediletta era in realtà proprio un fantasma.

In questo caso c'è stata una grande ingerenza del traduttore, stravolgendo non di poco la struttura del flusso di informazioni della LP. In primo luogo è stato anticipato il riferimento temporale, quel *nari* 那日, tradotto come "un giorno". In secondo luogo è

stato posticipato il determinante verbale *lehehede* 乐呵呵地, tradotto non come avverbio ma attraverso l'espressione "figuratevi quale gioia", che introduce anche l'esplicitazione "sapere che", dando in tal modo delle informazioni che in realtà non vengono date del prototesto, riprendendo inoltre ciò che viene già detto prima e che nel protesto è stato omesso. Se nel metatesto questa esplicitazione di informazioni sottintese non fosse stata attuata, la traduzione non solo sarebbe stata poco aderente agli standard della lingua ricevente, ma, oltretutto, poco chiara sul piano della comprensione stessa del testo.

Un procedimento analogo, dettato da medesime motivazioni, è stato attuato nei seguenti esempi:

> [...] 在这个时刻，我会自动醒来，眼睛熠熠生辉身体里的每个细胞都像一颗泡熟的米一样得到新生的芬芳。我左面的男人睡得正熟，我把从他的身子下面压着的手臂拽出来。
>
> […] in quel momento, mi risvegliavo istintivamente: gli occhi si illuminavano e ogni cellula del corpo riceveva una fragranza rigenerante simile al profumo di riso cotto. *Una volta* ho afferrato le braccia di un uomo alla mia sinistra che dormiva profondamente, tirandole da sotto il corpo (corsivo aggiunto).
>
> [...] 那冤屈的女鬼自会幽幽地走出来和你说她那故事。
>
> […] il fantasma che ha ricevuto quest'ingiustizia potrebbe tornare dall'oltretomba e voi potreste ritrovarvi a raccontarle *di persona* questa storia (corsivo aggiunto).

Nel primo caso, "una volta" è stato aggiunto per trasmettere al lettore la percezione che si tratti di un episodio collocato in un tempo precedente e che viene inserito per giustificare o dare un'ulteriore spiegazione di quanto affermato prima.

Nel secondo, invece, "di persona" è un'esplicitazione attuata per riuscire a far comprendere al lettore l'immagine trasferita dall'autrice, ossia quella di un incontro faccia a faccia con il fantasma.

3.7.4 Coesione e coerenza

Partiamo dalla definizione di coesione e coerenza:

> La coesione consiste nel rispetto dei rapporti grammaticali e della connessione sintattica tra le varie parti. […] Mentre la coesione si riferisce al corretto collegamento formale tra le varie parti di un testo, la coerenza riguarda il suo significato; la coesione dipende da requisiti presenti o assenti nel testo, la coerenza è legata invece alla reazione del destinatario, che deve valutare un certo testo chiaro e appropriato alla circostanza in cui è stato prodotto.[101]

La coesione può essere quindi considerata come una potenziale relazione segreta di significato tra le parti di un testo e le differenze grammaticali tra le lingue viene espressa attraverso cambiamenti nei tipi di legami usati per marcare la coesione all'interno di prototesto e metatesto. I legami di coesione, invece, fanno molto più che dare continuità e quindi creare l'unità semantica del testo: la scelta di tipi di marcatori coesivi utilizzati in un testo particolare può influenzare la trama, così come lo stile e il significato del testo.[102]

Alla luce di ciò, in alcuni casi è stato necessario intervenire attraverso dei connettivi, ossia quegli elementi che "assicurano la coesione di un testo garantendo i rapporti logici e sintattici tra le varie parti".[103]

Per quanto riguarda "Xiao Ran", quest'aggiunta di connettivi, affiancata ad altri interventi, spesso è stata attuata all'interno dei capitoli con narratore extradiegetico, soprattutto alla luce dello scopo di questi capitoli: narrare gli eventi, rendendoli al lettore attraverso un occhio esterno che non sia quello della protagonista. Per questo motivo è sembrato opportuno segnalare le varie relazioni formali tramite l'inserimento di nessi logici e sintattici. Si veda ad esempio il seguente caso:

> 这个冬天他喜欢喝一种放了过多可可粉的摩卡咖啡。整个嘴巴都甜腻腻的。

[101] Luca Serianni, *Italiani scritti, op. cit.*, pp. 29-36.
[102] Shoshana Blum-Kulka, "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader, op. cit.*, pp. 298-302.
[103] Luca Serianni, *Italiani scritti, op.cit.*, p. 35.

Quest'inverno gli piace bere il caffè preparato con la moka, fatto con *così* tanta polvere di caffè *da* lasciare la bocca del tutto unta e zuccherosa.

Nel prototesto le due frasi risultano separate l'una dall'altra da un punto. Se nel metatesto la struttura sintattica fosse rimasta invariata, si sarebbe perso del tutto il rapporto di conseguenza tra di esse, per cui si è intervenuti in due modi: sia tramite l'unione delle frasi, sia attraverso l'inserzione dei connettivi "così… da…".

男人这一刻非常宽容和温暖，他像个小孩一样地放肆。

L'uomo in quel momento era molto indulgente e accomodante, *oltre che* esuberante e allegro come un bambino.

Qui la scelta dell'inserimento di una locuzione congiuntiva, "oltre che", è stata dettata non dall'esigenza di esplicitare un rapporto tra le proposizioni, quanto piuttosto da un'esigenza stilistica per rendere la proposizione più fluida e scorrevole.

它们立刻结在了一起。它们相亲相爱，它们狼狈为奸。

Si intrecciano fermamente, sono legati indissolubilmente, sono in combutta tra di loro.

我把刀子扔下去，然后我用两只手摩挲着寻找男人的伤口。

Faccio ancora pressione sul manico del coltello, pugnalando a fondo la *sua* schiena (corsivo aggiunto).

Ci troviamo di fronte a due casi di ellissi. Il cinese, a differenza dell'italiano, tende a esplicitare sempre il soggetto dell'azione, mentre l'italiano è una lingua che tollera poco le ripetizioni e tende pertanto a omettere di volta di volta il volta il soggetto se questo è già stato menzionato precedentemente. Per tale motivo il processo di ellissi, tramite omissione del soggetto o di sostituzione attraverso un aggettivo possessivo, è stato attuato frequentemente nel corso della traduzione.

Ci sono poi casi in cui è stato necessario intervenire esplicitando talune informazioni implicite, come nel seguente caso:

男人是画家。男人是父亲。男人是混蛋。女人被他打走了。

*Quell'*uomo era un pittore ed era anche *suo* padre, oltre che un bastardo: picchiava una donna (corsivo aggiunto).

In questo caso notiamo subito che, nel prototesto, ci troviamo davanti a quattro frasi estremamente semplici e staccate l'una dall'altra dal punto, mentre nel metatesto a un periodo composto. Notiamo anche che le prime tre frasi cominciano tutte con *nanren shi* 男人是, "l'uomo è" (ripetizione omessa nella LA) e che nel prototesto non compaiono né "quel" né "suo". Procediamo per gradi nell'analisi, prima di tutto notando come queste quattro frasi sono state unite tra loro: le prime due attraverso congiunzione per polisindeto, la terza tramite virgola aggiungendovi però una preposizione per metter in risalto l'ultima connotazione dal carattere molto forte. Traducendo queste quattro frasi mantenendo la struttura sintattica invariata, avremmo sì mantenuto il suo ritmo, tuttavia a scapito della logica: sarebbe risultato poco chiaro il motivo per cui in ultima analisi l'uomo viene anche definito un "bastardo". Questo perché la spiegazione di ciò ci viene data dalla frase successiva, da qui la necessità di inserire i due punti tra le due ultime due frasi, che assolvono in tal modo alla funzione argomentativa, ossia "indicando la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa".[104]

In secondo luogo, abbiamo detto che nel metatesto non compaiono né "quel" né "suo". È stata una scelta adoperata in virtù della coerenza, ossia dalla necessità di rendere chiaro al lettore di chi e di cosa si sta parlando: l'uomo che viene qui descritto compare nei due capitoli precedenti senza che sia ben chiara quale siano i suoi rapporti con la protagonista. L'aggettivo dimostrativo è pertanto necessario per un riferimento anaforico, ossia per richiamare un elemento di cui si è parlato precedentemente, mentre l'aggettivo possessivo è necessario a rendere più chiaro anche quanto segue nel testo, così da far intendere che l'uomo che maltratta Xiao Ran da bambina è quello stesso di cui s'è parlato precedentemente. Quindi, in un certo senso, assolve a una funzione cataforica.

Prendiamo ora in considerazione "Sushui cheng de guishi". Anche qui sono stati inseriti numerosi connettivi per segnalare le relazioni formali tra le diverse parti del testo:

皇帝当下大惊，面无血色，一骨碌跌下床来，嘴里大叫 [...]

[104] *Ibidem*, p. 53.

L'imperatore rimase talmente atterrito che, pallido e tremante, saltò giù dal letto e gridò […]

Qui, ad esempio, è stata inserita la locazione congiuntiva "talmente… che…", introducendo in tal modo una proposizione consecutiva esplicita.

Sempre riguardo all'uso dei connettivi, si veda il seguente esempio:

新驸马愕然，他低头一看：但见手中那一团，哪里是朱红锦缎的绣球啊，那沉甸甸的，正是一颗头发散落 [...]

Il nuovo genero dell'imperatore, atterrito, rivolse uno sguardo verso il basso *e* vide che si trattava del vestito ricamato in broccato del ballo, divenuto pesante, in quanto al suo interno vi era sparpagliata una testa […] (corsivo aggiunto).

Come prima divergenza lampante notiamo quell'inciso con cui è stato racchiuso "atterrito", traduzione di *eran* 愕然. Cosa ancor più importante da notare è come i due punti siano stati sostituiti dalla congiunzione "e", accostando pertanto le proposizioni tramite coordinazione per polisindeto, e omettendo inoltre *dan* 但 e di conseguenza eliminando anche la valenza avversativa che esso conferisce alla frase, relazione che nella lingua ricevente sarebbe apparsa incoerente. Inoltre, *zhengshi* 正是, utilizzato generalmente per sottolineare che qualcosa è proprio ed esattamente come indicato, è stato sostituito invece con la locuzione congiuntiva "in quanto", dando perciò alla frase una valenza causale che, ancora una volta, segnala una relazione più coerente secondo gli standard della LA.

Come nel primo testo, anche qui sono presenti dei casi di omissione:

我丈夫是个 20 岁的壮年男子[...]

Mio marito era un uomo di vent'anni, indossava una camicia blu con lunghe maniche […]

Nel metatesto è stato eliminato il termine *zhuangnian* 壮年, che può significare tanto "nel fiore degli anni" quanto "gli anni più rigogliosi" o riferirsi più genericamente agli anni dell'età adulta. In qualunque modo si fosse interpretato questo *zhuangnian,* la

sua resa nella LA sarebbe apparsa ridondante e inutilmente ripetitiva, motivo per cui è stato del tutto omesso.

3.8 Espressioni culturospecifiche

Un perfetto esempio di espressione culturospecifica è *guaren* 寡人, presente in "Sushui cheng de guishi", particolarmente difficile da tradurre in quanto pronome di prima persona usato da reali o nobili che non trova alcun corrispettivo lessicale nella LA. Per riuscire a dare comunque un'impressione del senso di maestosità e di imponenza del linguaggio oltre che del personaggio che utilizza tale espressione, si è intervenuti tramite compensazione, tecnica che tenta di recuperare la perdita di uno specifico effetto prodotto dal prototesto ricreando un effetto simile nel metatesto, con mezzi che sono specifici per la lingua di destinazione e/o del testo.[105] In questo caso la compensazione è stata attuata alzando il registro nella parte rimanente della frase per rendere la difficile trasmissione di *guaren*:

她，她可是来谋害寡人？

Lei, lei è venuta forse ad attentare alla mia vita?

3.9 Glossario

Realia

[105] Keith Harvey, "Compensation", in Mona Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, *op. cit.*, p. 37.

Pinyin	Carattere cinese	Traduzione
changshan	长衫	*cheongsam*
daoshi	道士	monaco taoista
fashi	法师	gran maestro nella conoscenza dei sutra
geng	更	uno dei cinque periodi (ciascuno di due ore) in cui in passato era suddivisa la notte.
qianshi	前世	reincarnazione
shanzi	衫子	tunica blu con lunghe maniche
shichen	时辰	unità di divisione di tempo, equivalente a due ore, segnato da ciascun *geng*.
Yanwang	阎王	Yama, re degli inferi
zhuangyuan	状元	venerabile dotto

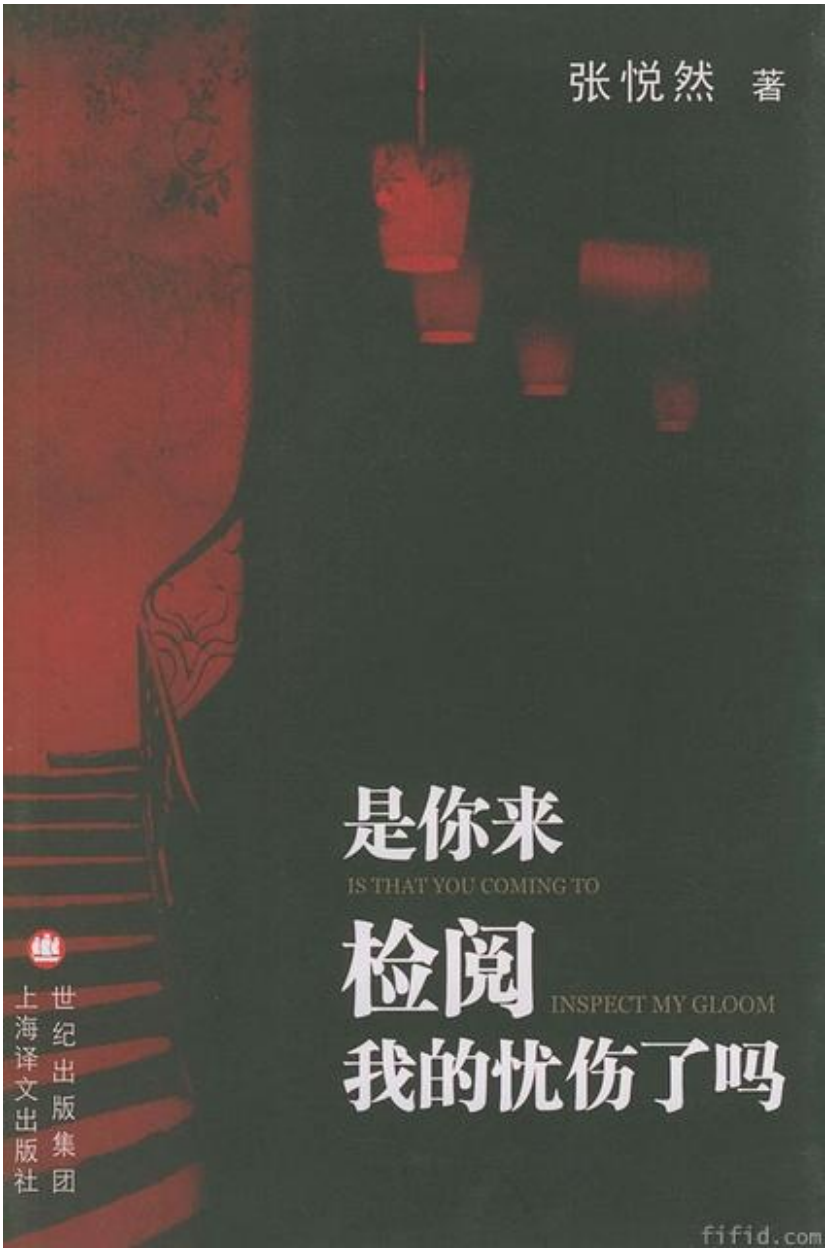
Espressioni idiomatiche

Hun fei po san	魂飞魄散	essere terrorizzati
Mu bu xie shi	目不斜视	tenere lo sguardo fisso in avanti
Mu deng kou dai	目瞪口呆	sbalordito
Qian chuang bai kong	千疮百孔	perforato da ferite aperte
Ru yi lang jun	如意郎君	principe azzurro
Sha you jie shi	煞有介事	cercare di essere credibile
Shang xin ye mu	赏心悦目	avere qualche segreto da nascondere

Wang'en fu yi	忘恩负义	ingrato
Xin jing dan zhan	心惊胆战	tremare dalla paura
Zhuang qi danzi	壮起胆子	procedere con qualcosa, benché spaventati

Appendice

Zhang Yueran 张悦然



Copertina della raccolta

Shi ni lai jianyue wo de youshang le ma 是你来检阅我的忧伤了吗

Copertina della raccolta *Shi ai* 十爱

Bibliografia

Monografie

Bassnett Susan, *Translation Studies*, London/New York, Routledge, 1980.

Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

Freud Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Boringhieri, 1975.

Fumian Marco, *Figli unici*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.

Morini Massimiliano, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007.

Nida Eugene & Taber Charles, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1982.

Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano, 2011.

Serianni Luca, *Italiani scritti*, Il Mulino, Bologna, 2003.

Toury Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995.

Venuti Lawrence, *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London/New York, 1998.

Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility*, London, Routledge, 1995.

Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2000.

Articoli in opere collettanee

Alves Fabio & Albir Amparo Hurtado, "Cognitive Approaches", in Gambier Yves & Doorslaer Luc van (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, p. 31.

Berman Antoine, "Translation and the Trial of the Foreign", in Venuti Lawrence (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, p. 292.

Blum-Kulka Shoshana, "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", in Venuti Lawrence (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 298-302.

Gambier Yves, "Translation Strategies and Tactics", in Gambier Yves & Doorslaer Luc van (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, p. 416.

Harvey Keith, "Compensation", in Baker Mona (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, p. 37.

Kinga Klaudy, "Explicitation", in Baker Mona (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, p. 84.

Lewis Philip E., "The Measure of Translation Effects", in Venuti Lawrence (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, p. 268.

Nida Eugene, “Principles of Corrispondence”, in Venuti Lawrence (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 127; 129.

Paloposki Outi, “Domestication and Foreignization”, in Yves Gambier & Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 2*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, p. 40.

Pesaro Nicoletta, “Letteratura cinese moderna e contemporanea”, in *La Cina. Verso la modernità Vol. III*, di Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), Torino, Einaudi, 2009, p. 724.

Ritva Leppihalme, “Realia”, in Gambier Yves & Doorslaer Luc van (a cura di), *Handbook of Translation Studies Vol. 1*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, p. 79.

Schleiermacher Friedrich, “On the Different Methods of Translating”, in Douglas Robinson (a cura di), *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St. Jerome, 1997, p. 107.

Toury Gideon, “The Nature and Role of Norms in Translation”, in Venuti Lawrence (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London & New York Routledge, 2000, p. 201.

Wyke Ben van, “Ethics and Translation”, in Gambier Yves & Doorslaer Luc van (a cura di), *Handbook of Translation Vol. 1*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp. 113; 122.

Articoli in riviste

Ge Xiaolei 葛晓磊, “Zhang Yueran xiaoshuo de beiju miaoxie” 张悦然小说的悲剧描写 [La tragica descrizione nella narrativa di Zhang Yueran], *Journal of Xinzhou Teachers University* 29:1, feb. 2013, pp. 38-39.

Kong Lingzhu 孔令柱, “Zhang Yueran zuopin zhong de nüxing yishi tanxi” 张悦然作品中的女性意识探析 [Analisi della coscienza femminile nelle opere di Zhang Yueran], *Journal of Jinan Vocational College* 89:6, dic. 2011, pp. 95-96.

Liu Guiru 刘 桂 茹, “‘Yunü’ de youshang yu canku” “玉女”的忧伤与残酷 [Tristezza e crudeltà della ‘donna di giada’], *Journal of Xinyang Normal University* 31: 6, nov. 2011, pp. 126-127.

Wenfeng Xia 温凤霞, “Yuyue siwang de feixiang – du Zhang Yueran ‘Shi ai’” 逾越死亡的飞翔——读张悦然《十爱》[Volare oltre la morte – una lettura di ‘Shi ai’ di Zhang Yueran], *Science and Technology Information* 15, 2010, p. 139.

Xu Wuji 徐悟疾, “Qiantan Zhong De liang guo ‘shaonü wenxue’ zhong de chengzhang yu gudu zhuti” 浅谈中德两国“少女文学”中的成长与孤独主题 [Il tema della crescita e della solitudine nella ‘letteratura femminile’ cinese e tedesca], *Youth Writers* 35, 2012, pp. 6-7.

Xu Yan 徐妍, “Huanxiang shi yi zhong you moli de ziyuan – Zhang Yueran xiaoshuo zhong huanxiang yu ‘kunüe wenhua’ de hu zheng guanxì” 幻想是一种有魔力的资源——张悦然小说中幻想与 [La fantasia è una risorsa magica – Il rapporto tra l’immaginario dei romanzi di Zhang Yueran e la letteratura ‘crudele’], *Nanfang wentan* 4, 2007, p. 38.

Zhuang Lingzhi 庄灵芝, “Yi zhen yi huan de yixiang shijie – Qian xi Zhang Yueran xiaoshuo zhong de yixiang biaoda” 亦真亦幻的意象世界——浅析张悦然小说中的意

象表达 [La dimensione del linguaggio figurato estetico – analisi sulla trasmissione delle immagini nei romanzi di Zhang Yueran], *Journal of Suzhou Education Institute* 25:1, feb. 2012, pp. 60-61.

Sitografia

Bai Ye 白烨, "80hou de xianzhuang yu weilai" 80 后的现状与未来 [Presente e futuro dei *balinghou*], in *Neatease* (articolo in linea). URL: http://culture.163.com/06/0325/17/2D2UHHO500281MU3.html (consultato il 17/08/2013).

Baike
http://baike.baidu.com (consultato il 17/08/2013).

China.org.cn
http://en.invest.china.cn (consultato il 09/08/2013).

Timeout Beijing
http://www.timeoutbeijing.com/features/Books__Film/11076/Zhang-Yueran-interview.html (consultato il 09/08/2013).

Treccani
http://www.treccani.it (consultato il 24/07/2013).

Wikipedia (pagina cinese)
http://zh.wikipedia.org (consultato il 09/06/2013).

Martin Heidegger, *Osservazione sulla traduzione*, trad. it. di D. Galasso in inTRAlinea, testi a fronte 1998, http://www.intralinea.it (consultato il 08/07/2013); (*Bemerkung zum Übersetzen*, in ID. *Hölderlins Hymne* 'Der Ister', Frankfurt a. M. Klostermann, 1984, pp. 74-76).

Morgante Marianna, “L’adolescente Chun Shu: viaggio attraverso i sogni e gli incubi di una giovane ragazza di Pechino” in *Associna* (articolo in linea). URL: http://www.associna.com/public/tesine/Articolo%20Morgante%20in%20pdf.pdf (consultato il 08/08/2013).

Turchetta Gianni, “I cannibali non mordono più” in *Fondazione Mondadori* (articolo in linea). URL: http://www.fondazionemondadori.it/qb/download.php?attachment_id=637 (consultato il 08/08/2013).

Dizionari consultati

AA. VV., *The Contemporary Chinese Dictionary*, Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, 2002.

MDBG English - Chinese Dictionary, www.mdbg.net

Nciku, Online English – Chinese Dictionary, www.nciku.com

Zdic, 古典汉语词典 www.zdic.net

Zhang Shihua (a cura di), *Dizionario di cinese*, Milano, Hoepli, 2009.

Ringraziamenti

Ai miei genitori, agli amici sparsi per l'Italia e per il mondo, alla malinconia di Venezia e ai giorni di pioggia di Treviso, ai ricordi di Bologna e a quel che non tornerà mai più, alla bellezza della Puglia e al suo senso di stanchezza e immobilità, alle canzoni dei Depeche Mode e alle loro suggestioni anni Ottanta, a chi mi ha aiutato sempre con le sue mail puntuali e consolatorie.